

**O dilema cosmopolita *versus* nacional
nas vanguardas latino-americanas**

1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834
1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847
1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861
1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874
1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888
1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901
1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915
1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928
1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942
1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955
1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969
1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982
1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996
1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009
2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022



Reitor

Vahan Agopyan

Vice-Reitor

Antonio Carlos Hernandes



Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária

Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

Pró-Reitora Adjunta de Cultura e Extensão Universitária

Margarida Maria Krohling Kunsch



Diretor

Carlos Alberto de Moura Ribeiro Zeron

Vice-Diretor

Alexandre Moreli



Editor

Plinio Martins Filho

Editora Assistente

Millena Santana



Coordenador

Alexandre Macchione Saes

O dilema cosmopolita *versus* nacional nas vanguardas latino-americanas

Uma comparação entre
a revista *Martín Fierro* e a
Revista de Antropofagia
(1924–1929)

Helaine Nolasco
Queiroz

publicações
BBM

Copyright © 2021 Helaine Nolasco Queiroz

© Publicações Biblioteca Brasileira Mindlin, 2021

Ficha catalográfica elaborada no
Serviço de Biblioteca e Documentação da
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP)

Q3d

Queiroz, Helaine

O dilema cosmopolita versus nacional nas vanguardas latino-americanas: uma comparação entre a revista Martín Fierro e a Revista de Antropofagia (1924-1929) – São Paulo: Publicações BBM, 2021.

498 p. ; 17 x 26 cm. il.

ISBN 978-65-87936-13-0

1. Modernismo. 2. Centenário da semana de Arte Moderna. 3. Brasil. 4. 1922. 5. Vanguardas. I. Autor. II. Título.

CDD: 709.040981

Bibliotecário: Rodrigo M. Garcia, CRB8ª: SP-007584/O

Direitos reservados

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Rua da Biblioteca, 21 – CEP 05508-065
Cidade Universitária, São Paulo, SP, Brasil
Telefone: (11) 2648-0320
E-mail: bbm@usp.br

Printed in Brazil 2021

Foi feito o depósito legal

Para Julia Clara

Coleção 3x22

A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM/USP tem a satisfação de apresentar a obra *O Dilema Cosmopolita versus Nacional nas Vanguardas Latino-americanas*, de Helaine Queiroz, como parte da COLEÇÃO 3 VEZES 22 que reúne os trabalhos vencedores do Prêmio teses e dissertações sobre o centenário da Semana de Arte Moderna.

O PROJETO 3 VEZES 22, constituído a partir do Conselho Deliberativo da BBM/USP em 2017, tem como objetivo precípua a produção e disseminação de conhecimento em torno dos temas do bicentenário da Independência, do centenário da Semana de Arte Moderna e dos desafios de nosso tempo. Isto é, por meio do cruzamento dos “três” 22 – 1822, 1922 e 2022 –, o projeto estimula a reflexão de conceitos norteadores de nossa formação nacional, tais como os de soberania e modernidade, para tentar responder as provocativas questões lançadas sobre nossa sociedade no contexto das celebrações do bicentenário de 1822 e do centenário de 1922: o que comemorar?; por que comemorar?; e, como comemorar?

Os trabalhos premiados para compor a COLEÇÃO 3 VEZES 22 refletem o vigor de nossa produção acadêmica contemporânea. Ao explorar novas temáticas, dimensões de análise e fontes de pesquisa, como também iluminar novos personagens, eventos e narrativas, as obras da presente coleção problematizam as

versões canônicas de nossa história, desafiam interpretações tradicionais sobre a constituição da sociedade brasileira e abrem novos horizontes para pensarmos o futuro do país.

A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin agradece o inestimável trabalho da comissão avaliadora das teses e dissertações sobre a temática da Semana de Arte Moderna, de trabalhos defendidos entre 2014 e 2018, composta pelos professores Antonio Dimas, Miguel Soares Palmeira, Erwin Torralbo Gimenez e Alexandre Macchione Saes.

Ao reiterar uma de suas principais finalidades – a de promover e disseminar estudos de assuntos brasileiros –, a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin espera que a COLEÇÃO 3 VEZES 22 possa estimular a permanente reflexão sobre nosso passado, respondendo aos temas e problemas que nos provocam no presente, nos auxiliando na construção de uma nova sociedade brasileira mais justa, democrática e inclusiva.

A concretização da COLEÇÃO 3 VEZES 22 dependeu do intenso trabalho realizado pelo setor de publicações da BBM/USP, conduzido pelo editor Plínio Martins Filho e pela editora assistente Millena Santana, a quem agradecemos. Em nome da Direção da BBM/USP e da coordenação do projeto 3 vezes 22 reconhecemos e agradecemos a entusiasmada iniciativa e o decisivo comprometimento de Jacques Marcovitch com todas as atividades desenvolvidas pelo projeto.

Boa leitura.

ALEXANDRE MACCHIONE SAES

Coordenador do PROJETO 3 VEZES 22

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Sumário

Agradecimentos 11

Introdução 13

- História comparada e histórias conectadas 19
- O dilema cosmopolita *versus* nacional segundo a crítica literária e a historiografia 24
- As vanguardas e suas contradições 40
- Abordagem das fontes 53
- Plano de redação 57

Capítulo 1 ***Martín Fierro* e *Revista de Antropofagia*: características contextuais e paratextuais 61**

1. Surgimento das revistas: o campo editorial no Brasil e na Argentina 66
2. Título e subtítulo: a apresentação de uma ideia 84
3. Manifestos: chamados à ação 93
4. Caráter coletivo: heterogeneidade, camaradagem e conflito 104
5. Duração e circulação: o caráter “artesanal” das revistas vanguardistas 115
6. Periodicidade: revistas e intervenções conjunturais 120
7. Formato: unidade entre conteúdo e suporte 126
8. Imagens: a vanguarda estética 136
9. Impressão, tiragem, propaganda e promoção 154
10. Término das publicações: problemas financeiros, pessoais e políticos 170
11. Reedições: a questão da “aura” 177

Capítulo 2 **Cosmopolitismo: o “olhar para fora” do Brasil e da Argentina 183**

1. A ideia de cosmopolitismo nas vanguardas martinfierrista e antropófaga 194
2. Imigrante: o “outro” no interior da nação 201

3. Cosmópolis: São Paulo e Buenos Aires 213
4. Intelectuais: cosmólitas livrescos e de bagagem 228
5. Europa: referência e intercâmbio 249
6. O novo: atualização ao tempo presente 267
7. Espanha e Portugal: antigas metrópoles colonizadoras 276
8. Estados Unidos: imperialismo e cultura massificada 293
9. América Latina: irmandade e diversidade 301

Capítulo 3 Nacionalismo: o “olhar para dentro” do Brasil e da Argentina 319

1. A formação nacional do Brasil e da Argentina 327
2. Indígena: esquecimento e idealização 337
3. *Gaúcho*: emblema nacional argentino 358
4. Negro: estereótipo e ausência 374
5. Língua: dinamicidade e modernidade 391
6. Música: o tango e o universo popular 417
7. Território: natureza, integração e regionalismo 433

Considerações finais 453

Referências bibliográficas 463

Anexos Lista de Figuras e Tabelas 497

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Kátia Gerab Baggio, que me auxiliou na tarefa de pesquisa bibliográfica e de fontes, leu atentamente os textos e me ajudou a traçar o método de pesquisa da tese.

À Profa. Dra. Adriane Aparecida Vidal Costa e ao Prof. Dr. Mateus Fávoro Reis, participantes de minhas bancas de Qualificação e de Defesa, pela leitura e comentários atentos ao meu texto. Também à Profa. Dra. Eliana de Freitas Dutra e à Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato, também cuidadosas na apreciação do trabalho ao participarem da banca de Defesa.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História, por disponibilizarem os meios administrativos para minha trajetória. Aos funcionários das inúmeras instituições onde pesquisei para realizar essa tese: em Belo Horizonte, a Biblioteca Professor Antônio Luiz Paixão, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), e a Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli, da Faculdade de Letras (FALE), ambas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); em São Paulo, o Arquivo Público do Estado de São Paulo, a Biblioteca Mário de Andrade (BMA), o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e a Biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP); em Campinas, o Centro

de Documentação Cultural (Cedae), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); no Rio de Janeiro, a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB); em Buenos Aires, a Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, a Academia Nacional de la Historia de la República Argentina (AHN), a Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina (BNMM), o Museo Nacional de Bellas Artes; em Madri, a Hemeroteca Municipal. Ainda, aos funcionários da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), no Rio de Janeiro, e da Biblioteca Nacional de España (BNE), em Madri, que disponibilizaram um enorme e rico acervo de jornais e revistas *online* que possibilitaram também a pesquisa nas fontes periódicas. Agradeço a todos esses trabalhadores por exercerem a difícil tarefa de conservar a documentação sem a qual o trabalho de um historiador seria impossível.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por proporcionar parte dos auxílios para pesquisa de campo e para participação em muitos dos congressos em que partes deste trabalho foram apresentadas e discutidas. Também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Fundação Capes) pela concessão da bolsa de doutorado. E aos centros de pesquisa Projeto Brasiliana: Escritos e Leituras da Nação e Núcleo de Pesquisa em História das Américas (NUPHA), ambos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde tive contato com diversos trabalhos versando sobre a nação e sobre a história das Américas.

O trabalho é dedicado à minha filha, Julia Clara, companheira inseparável na muitas vezes solitária tarefa de escrever uma tese. Ainda, agradeço a presença dos meus pais, Hilda e Heraldo, na nossa vida.

Inúmeras amigas ajudaram de outras maneiras, através das conversas amenas e trazendo alegria. Lembro com carinho, portanto, das amigas Sara, Fernanda e Lucimar e do amigo Mário. À minha irmã, Helenice, aos ex-colegas do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG), aos colegas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e às demais pessoas que, de alguma forma, se envolveram nesses longos anos de pesquisa e escrita, ajudando no desenvolvimento do trabalho.

Introdução

Este livro procura analisar, comparativamente, duas revistas vanguardistas de grande importância cultural que circulam na Argentina e no Brasil na década de 1920: a revista *Martín Fierro* e a *Revista de Antropofagia*. Trata-se de um trabalho que visa perceber as tensões, os ajustes e os desajustes entre duas orientações que marcam a trajetória dos dois periódicos: a valorização da cultura nacional, voltada para as características consideradas mais genuínas das duas nações; e o olhar cosmopolita, voltado para o que de mais moderno ocorre no exterior, especialmente na Europa.

O projeto antropofágico é fruto da idealização do escritor paulista Oswald de Andrade e apresenta três momentos, chamados de “dentições”¹. Espalha-se pelo Brasil através de referências em outras revistas modernistas e conta com dezenas de adeptos. A chamada “primeira dentição” da *Revista de Antropofagia* tem dez edições, publicadas mensalmente entre maio de 1928 e fevereiro de 1929, sob a direção de Antônio de Alcântara Machado e a gerência de Raul Bopp. A maior parte das contribuições tem teor literário, desdobrando-se em crônicas, poemas

1 Os idealizadores da *Revista de Antropofagia*, na sua costumeira irreverência, ao invés de se referirem a “fases” ou “épocas”, utilizaram o termo “dentição”, em alusão ao processo de deglutição proposto pelo ritual antropofágico.

e prosa, havendo também reproduções de artes plásticas. A partir de março de 1929, a *Revista de Antropofagia* passa a ser publicada em uma das páginas do jornal *Diário de São Paulo*, se estendendo até o número 16, de primeiro de agosto do mesmo ano. A fase, desta vez semanal, é chamada de segunda “dentição” e seu formato é completamente modificado, provavelmente para se adequar à página de jornal da qual passa a fazer parte e também para acompanhar a radicalização em termos de crítica e conteúdo. Autores que participaram da primeira “dentição”, como Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Yan de Almeida Prado e mesmo o antigo diretor Antônio de Alcântara Machado, são profundamente criticados e até ridicularizados, abrindo-se uma cisão na rede intelectual até então tecida. Por fim, a última fase do projeto antropofágico, intitulado em letras minúsculas, *antropofagia – órgão dos antropófagos de s. paulo*, ocupa uma ou mais páginas da revista semanal OQA, de Niterói. Essa “terceira dentição”, de dez números, que circula entre 29 de agosto e 5 de dezembro de 1929, descoberta recentemente, é dirigida pelo escritor paranaense Clóvis de Gusmão. OQA é uma revista de variedades, de 64 páginas, dirigida e editada pelo jornalista Victorino de Almeida. O conteúdo dessa fase não foi analisado na tese, já que não houve acesso aos números lançados. Sabe-se, contudo, que se trata de uma publicação eclética não só em termos ideológicos mas também estilísticos, acolhendo contribuições de “antropófagos raiz” como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Pagu e Raul Bopp, além de colaborações de Guilherme de Almeida, de intelectuais do grupo católico carioca de *Festa* como Andrade Muricy e Cecília Meireles, até do parnasiano Alberto de Oliveira, do ultra conservador Gustavo Barroso e de Coelho Neto. Além disso, os antropófagos propõem a expansão de seus preceitos por meio da realização de um Congresso de Antropofagia, no Espírito Santo, a criação de uma “bibliotequinha antropofágica” e de um sistema métrico baseado no “berro”, dentre outras ações.

A revista *Martín Fierro* é publicada entre fevereiro de 1924 e novembro de 1927, em Buenos Aires. Conta com 45 números, publicados mensalmente mas de forma irregular, sendo que, em nove momentos, dois números são lançados juntos, perfazendo a totalidade de 37 peças gráficas. A direção está a cargo de Evar Méndez, que conta com a codireção de Oliverio Girondo, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch e Sergio Piñero em alguns números. Seu formato é o tabloide, assim como a primeira fase da *Revista de Antropofagia*. No quarto número, lança-se o “Manifesto de ‘Martín Fierro’”, necessário “dado que muy poco es lo que aportó el editorial

de presentación”². Em suas páginas, contribuem importantes escritores da cena literária argentina, como Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes e Raúl González Tuñón. Além do conteúdo propriamente literário, a revista apresenta também um grande número de artigos sobre artes plásticas, arquitetura, música, cinema e teatro, e mais de seiscentas imagens, de tipos diversos, especialmente reproduções de obras vanguardistas de artistas plásticos da América Latina e Europa.

A ideia de estudar a história das vanguardas argentina e brasileira em perspectiva comparada surgiu a partir do questionamento de certas afirmações feitas por Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*. Anderson argumenta que, após a criação da nacionalidade e do nacionalismo, no final do século XVIII, tais “produtos culturais” se tornam “modulares”³, pois são “capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas”⁴. Questionamo-nos, inicialmente, o que representa esse “módulo”, do qual deriva a palavra “modular”. No entanto, descobrimos que, na obra em inglês, o autor nunca utiliza a palavra *module*, e sim *model*, *modelling* e *modelled*, o que pode ser traduzido para “modelo”, “modelagem” e “modelado”⁵. São as traduções da obra em português e espanhol⁶ que utilizam a palavra “modular”. O “modelo” (e não o “módulo”) é uma espécie de molde que pode ser copiado e aplicado a diversos tipos de modelagens, levando a uma padronização dos produtos que são resultado dessa operação de cópia a partir de um original. Anderson aponta, portanto, para a relação modelo/cópia que está presente, para ele, na raiz de muitos nacionalismos desde o século XIX. Segundo o autor, no século XX, o nacionalismo assume um caráter profundamente “modelar”, pois pode recorrer a três “modelos” anteriores: o nacionalismo oficial, o nacionalismo popular da Europa oitocentista e a ideia republicana de cidadania criada nas Américas.

2 Jose Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*, Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1995, p. 23.

3 “Modular” na tradução brasileira.

4 Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 30.

5 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of the Nationalism*, London/New York, Verso, 2006.

6 A tradução da editora Companhia das Letras, de 2008, e a da editora Fondo de Cultura Económica, de 1993.

Anderson usa o termo “modelo” várias vezes em sua obra. Às vezes, o “modelo” é fornecido pelas “cortes de São Petersburgo, Londres e Berlim” e copiado “no longínquo Sião”⁷. Em outra ocasião, afirma que o “grande conjunto de novas entidades políticas que surgiram no hemisfério ocidental entre 1776 e 1838” corresponde aos “primeiros Estados nacionais a surgir no cenário mundial”, e passa a “fornecer inevitavelmente os primeiros modelos reais do que deveriam ‘parecer’ tais Estados”⁸. Apesar de admitir que a nação é “uma invenção sem patente”, Anderson afirma, imediatamente a seguir, que ela “pôde ser copiada por mãos muito diversas, e às vezes inesperadas”, o que leva ao fenômeno da “cópia pirata”.

A partir de tais considerações, ponderamos até que ponto é possível falar do Estado nacional e da nação a partir de “modelos”, que podem ser aplicados a realidades distintas e que assumem características parecidas em todas elas. Indagamos se toda nação é uma cópia de um “modelo” criado “nos anos 1810, se não antes [...] para ‘o’ Estado nacional”⁹. É possível falar em “modelo” e “cópia” no que diz respeito ao nacionalismo? É possível afirmar que, mesmo na Europa, há um só nacionalismo, que serve de modelo para outras cópias que serão produzidas a partir dele? Sendo o nacionalismo um componente inerente aos discursos das vanguardas antropófaga e martinfierrista, é possível considerá-lo cópia de modelos anteriores, por exemplo, europeus? Sendo o cosmopolitismo, em contrapartida, a outra direção do olhar dessas mesmas vanguardas, devemos considerá-lo uma tentativa de copiar a estética e os valores europeus? Ou o olhar nacionalista deve ser entendido como o componente que diferencia os martinfierristas e os antropófagos da cópia de padrões europeus? Tais são algumas das questões que as considerações de Benedict Anderson estimularam.

Outras questões se seguiram às iniciais. Quais as diferenças e semelhanças entre os projetos martinfierrista e antropófago no que diz respeito à construção da ideia de nação e quais são os elementos potencializados pelos envolvidos nesse intento? Como, nos dois periódicos, as ideias de nação e de cosmopolitismo aparecem associadas? Trata-se de coincidência que tais revistas surjam em dois dos principais centros cosmopolitas da América Latina: São Paulo e Buenos Aires? Como são pensadas, nas revistas, a ruptura com o passado, a investida contra as

7 Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas...*, p. 50.

8 *Idem*, p. 83.

9 *Idem*, p. 125.

convenções acadêmicas e a apologia ao “espírito novo”? O que as duas revistas assimilam das correntes contemporâneas europeias e no que procuram se diferenciar delas e até mesmo superá-las? Como aliar a utilização de imagens regionais (como os pampas, no caso argentino) com a intenção universalizante? A necessidade de afirmar o cosmopolitismo é uma característica das vanguardas “periféricas”, para as quais, como explica Alfredo Bosi, “o desejo ardente do novo seria mais forte que as condições objetivas da modernidade”¹⁰?

No intuito de responder a esses questionamentos e perceber como determinadas vanguardas na América Latina lidam com esse olhar que consideramos duplo, tanto nacional quanto cosmopolita, procuramos traçar uma comparação do fenômeno vanguardista, expandindo a comparação feita anteriormente entre grupos de vanguarda no Brasil – na dissertação de Mestrado¹¹ traçamos uma comparação entre os grupos Antropofagia e Verdeamarelo – para um país vizinho: a Argentina. A comparação não se estende ao estudo de todos os grupos ou intelectuais que, no Brasil e na Argentina, participam das renovações estéticas do início do século XX. Nesses países circulam outros periódicos vanguardistas (*Festa, A Revista, Verde, Clarín...*), projetos editoriais de outros tipos (livros, panfletos...), de outras orientações político-sociais (socialista, anarquista...) e em outras cidades (Belo Horizonte, Cataguases, Recife, Córdoba, La Plata, Rio de Janeiro, Curitiba, Salvador...). Ou seja, nas realidades dos dois países há diversas formas de se pensar e tentar resolver o dilema nacional/cosmopolita, além de projetos culturais/literários que não possuem essa preocupação. Dentre esses muitos projetos, escolhemos dois em que o nacionalismo e o cosmopolitismo são componentes importantes, concretizados em duas revistas coletivas que, na década de 1920, circulam a partir de Buenos Aires e São Paulo, por sua contiguidade temporal, pelo prestígio que apresentam em seus respectivos países e pelas similaridades formais que mantêm.

No que diz respeito aos aspectos formais, constata-se a similaridade entre o formato da *Revista de Antropofagia* e da *Martín Fierro* em sua primeira denteição, o que abre a preocupação para suas características de base. Se o formato é, como

10 Alfredo Bosi, “A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas”, em Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas, Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*, São Paulo, Edusp, 2008, p. 37.

11 Helaine Queiroz, *Verdeamarelo/Anta e Antropofagia: Narrativas da Identidade Nacional Brasileira*, Belo Horizonte, PPGH/UFMG, 2010. Dissertação de Mestrado.

alega Patricia Artundo, a característica dos projetos periodísticos que “salta a primera vista y constituye una constatación bastante elemental”¹², chama a atenção a semelhança entre o tamanho, a divisão das colunas, o número de páginas e o tipo de papel das duas revistas. O exame das características paratextuais das duas nos leva ao questionamento acerca das implicações na escolha de um determinado formato, de uma periodicidade específica e da coexistência de múltiplas vozes nos empreendimentos. Procuramos perceber o que tais características paratextuais acarretam para os leitores, se estimulam debates e se ambas são publicações heterogêneas no que diz respeito a seus objetivos, dentre outros. Trata-se de uma análise que procura mapear as condições de produção e de circulação de textos no contexto da terceira década do século XX e as construções sobre a nação e sobre o panorama ocidental.

Por fim, outra questão estimula, ainda, a comparação. Trata-se da intenção de aproximar cada vez mais, os movimentos vanguardistas no Brasil a outros movimentos surgidos no mesmo período na América Hispânica. Consideramos que é necessário, ainda hoje, traçar um diálogo mais profundo do Brasil com o restante do continente americano, muitas vezes preterido em relação a análises comparativas que posicionam lado a lado países americanos de tradição hispânica. A comparação pode ajudar a compreender melhor assuntos considerados “naturais” pelas historiografias nacionais.

Nesta Introdução, procuramos esclarecer pontos sobre as características da história comparada e das histórias conectadas. Percebemos as potencialidades do método comparativo para o estudo das vanguardas e pretendemos buscar semelhanças e dessemelhanças sobre o processo de coabitação do nacionalismo e do cosmopolitismo na *Revista de Antropofagia* e na *Martín Fierro*. Acompanhamos, também, as discussões travadas por alguns dos críticos e historiadores que problematizam o binômio nacional/cosmopolita, com vistas a perceber como eles analisam esse quase *leitmotiv* da literatura latino-americana. Percebemos que, na abordagem do dilema, as análises abandonam, progressivamente, a questão “modelo/cópia” – tal como a feita por Anderson ao abordar o nacionalismo – e passam a enfatizar o diálogo e o “comércio livre de signos” nas obras latino-americanas.

12 Patricia Artundo, “América Latina: Literatura e Crítica em Revista(s)”, em Eneida Maria de Souza e Reinaldo Marques (org.), *Modernidades Alternativas na América Latina*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009, p. 461.

Traçamos, ainda, problematizações sobre a “vanguarda”, com vistas a perceber as principais características atribuídas ao termo.

A perspectiva comparada visa retomar, nos dias atuais, com novos olhares – a partir das contribuições da história dos intelectuais, da história cultural, da crítica literária e da história das edições –, o debate acerca das tensões causadas entre as duas orientações aparentemente contraditórias das vanguardas: a construção da identidade nacional e a ideia de cosmopolitismo. Enfatizamos o equívoco em se falar em “modelo”, tanto no que diz respeito ao nacionalismo como na literatura e na história comparada. Acreditamos ser necessário perceber como as vanguardas latino-americanas, ao lançar esse olhar duplo, para dentro e fora de seus países, acabam criando produções culturais “originais”, que não podem ser consideradas cópias de quaisquer modelos.

História comparada e histórias conectadas

Apesar dos estudos comparados existirem desde a Antiguidade, é a partir de meados do século XIX que a trajetória da história comparada passa a ser objeto de maiores sistematizações, até se tornar um campo de estudos institucionalizado em universidades. José d’Assunção Barros, ao traçar o desenvolvimento do comparativismo, retrocede a seus primeiros frutos surgidos no século XVIII, e indica como exemplos de obras em que se utiliza a análise comparativa as de Voltaire, Montesquieu e Adam Smith, entre outros. O autor destaca, durante o final do século XIX e início do século XX, a produção de Max Weber, que amplia a perspectiva metodológica e rompe barreiras institucionais de pesquisa. Sean Purdy, por seu turno, lista muitos outros estudiosos que, nesse período, sem reconhecer ou problematizar o método comparativo, escrevem histórias em que o caráter comparativo está presente¹³.

O marco de maturidade da metodologia no campo historiográfico é o lançamento do artigo de Marc Bloch, *Pour une Histoire Comparée des Sociétés Européennes*, em 1928. Nele, o autor entende por história comparativa a escolha, em dois ou mais meios sociais diferentes, de dois ou mais fenômenos que se pareçam, à primeira vista; a apresentação, entre eles, de certas analogias; a descrição das

13 Sobre isso, ver os vários exemplos elencados em Sean Purdy, “A História Comparada e o Desafio da Transnacionalidade”, *Revista de História Comparada*, n. 6, vol. 1, pp. 68-84, 2012.

curvas de sua evolução; o encontro das similitudes e diferenças; e, na medida do possível, a explicação de umas e outras. Duas condições devem existir, segundo Bloch, para a comparação: certas similitudes entre os fatos observados e certa dessemelhança entre os meios onde eles têm lugar¹⁴.

O texto de Bloch surge, não coincidentemente, após a Grande Guerra, evento que marca um corte epistemológico nas Ciências Sociais, que passam a requerer um “olhar mais abrangente” dos historiadores, até então acostumados “aos paradigmas das histórias nacionais ou de cunho meramente político”¹⁵. Comparar significa, então, tanto ir contra o paradigma historiográfico que se ancora “na moldura político-estatal monocentrada”, como trazer “uma verdadeira esperança de comunicação entre os povos”, o que parece ter se rompido com a barbárie da Guerra de 1914.

Com a obra *Os Reis Taumaturgos*, de 1924 – que traça um estudo comparado a respeito do poder curativos dos monarcas na França e Inglaterra durante a Idade Média e a época Moderna –, e o artigo de 1928, Marc Bloch realiza uma refundação da história comparada. E o método se alarga, ainda que timidamente, com o surgimento de novas formas de comparativismo, sendo seu campo frequentado não apenas por historiadores, “mas também por sociólogos, antropólogos, cientistas políticos, economistas, geógrafos, arquitetos e ecologistas, desde que adentrassem esse novo campo de conexões munidos de uma perspectiva histórica bem definida”¹⁶. Tal profusão de interesses leva a história comparada a se tornar “um território livre, que não pertence apenas a historiadores de formação e que não admite cercas”. Há, então, durante o século XX, o desenvolvimento de vertentes weberianas, marxistas (nas quais se destaca o historiador Eric Hobsbawm), toquevillianas (abordadas, principalmente, nos Estados Unidos) e antropológicas (que inspiram Carlo Ginzburg, Edward Said, Homi Bhabha), dentre as principais, demonstrando a viabilidade e a aplicação do método comparativo segundo orientações diversas.

A abertura do campo leva a críticas ao método comparativo, especialmente na História, que se dão, às vezes, por sua considerada imprecisão metodológica. Al-

14 Marc Bloch, “Por Une Histoire Comparée des Sociétés Européennes”, *Revue de Synthèse Historique*, t. XLVI, Paris, pp. 15-50, déc. 1928.

15 José d’Assunção Barros, “Origens da História Comparada. As Experiências com o Comparativismo Histórico Entre o Século XVIII e a Primeira Metade do Século XX”, *Anos 90*, vol. 14, n. 25., p. 154, jul. 2007.

16 *Idem*, p. 161.

gumas dessas críticas se referem à possibilidade do comparativismo em incorrer em anacronismos, em construir visões etnocêntricas¹⁷ ou em produzir análises superficiais. Se o historiador possui pouco domínio dos diversos contextos históricos com os quais está trabalhando, essa deficiência pode levá-lo a cometer equívocos, desenvolver um excesso de generalizações, cair na redundância conceitual ou concentrar-se unicamente no factual. Sean Purdy diz que muitos historiadores censuram a história comparada, argumentando que seu método reifica e distorce as semelhanças e diferenças entre as unidades estudadas, devendo ser visto como um “objeto” de estudo histórico e não como um “método”¹⁸.

Apesar de tais críticas, Purdy argumenta que o método comparado “ainda é útil para compreender os paralelos e contrastes de processos históricos que podem ser limitados por entidades concretas como os Estados nacionais, mesmo que tenham sido simultaneamente influenciados por conexões transnacionais”¹⁹. A comparação, além de mostrar semelhanças e diferenças entre objetos de estudo – livros, autores, revistas, contextos, países, sociedades –, proporciona a análise de interconexões entre unidades comensuráveis.

Apesar do desenvolvimento da história comparada durante o século XX, historiadores como Maria Ligia Coelho Prado notam que ainda prevalecem as “práticas historiográficas que recortam o espaço nacional como o ‘ideal’”, tomando as “fronteiras da nação como os limites naturais estabelecidos para a pesquisa histórica”²⁰. Ainda hoje há a predominância das orientações que acreditam na “força persuasiva do nacionalismo”, tanto na área política quanto nos estudos universitários, o que inibe pesquisas que procuram escapar às fronteiras nacionais. Boris Fausto e Fernando Devoto acrescentam que o escasso interesse pela história comparada tem relação com o processo de constituição de seu campo frente às demais ciências físico-naturais ou sociais.

A história devia ser uma disciplina que operasse sobre o único, o singular, o cronológico, postulado que supostamente garantia a veracidade dos conhecimentos obtidos e, ao mesmo

17 Tal é a crítica de Serge Gruzinski, “Os Mundos Misturados da Monarquia Católica e Outras *Connected Histories*”, *Revista Topoi*, vol. 2, n. 2, jan.-jun. 2001.

18 Sean Purdy, “A História Comparada e o Desafio da Transnacionalidade...”, p. 65.

19 Sean Purdy, “A História Comparada e o Desafio da Transnacionalidade...”, p. 66.

20 Maria Ligia Coelho Prado, “Repensando a História Comparada da América Latina”, *Revista de História*, n. 153, p. 13, jul.-dez. 2005.

tempo, legitimava suas modestas ambições científicas. Isto a diferenciava radicalmente das ciências sociais constituídas no século XIX, que fizeram do comparativismo um instrumento essencial de análise, permitindo-lhes fixar uma mesma sequência de etapas em que caberiam todas as sociedades e, assim, revelar as leis gerais que regiam a evolução social²¹.

Os estudos em história comparada trazem outras questões que alargam o campo historiográfico, especialmente a partir do fenômeno da globalização, contribuindo para o desenvolvimento dos estudos de histórias conectadas. Serge Gruzinski é um dos historiadores que aponta para o eurocentrismo da história comparada e mostra como as investigações que a inspiram na América Latina têm pouca continuidade. A partir da expressão proposta pelo historiador do Império Português Sanjay Subrahmanyam, Gruzinski defende a necessidade de se examinar realidades múltiplas e ligadas entre si, comunicando umas com as outras, o que é do campo das histórias conectadas. O historiador deve perceber que as histórias estão ligadas, conectadas e se comunicam entre si. Ele deve “restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam”²². E, além de perceber diferenças, o historiador deve “fazer aparecer as continuidades, as conexões ou as simples passagens muitas vezes minimizadas (quando não excluídas da análise)”²³.

Este livro explora os dois aspectos imprescindíveis à história comparada: as similaridades e as diferenças. Acreditamos que o dilema nacional/cosmopolita está presente tanto nas preocupações dos colaboradores da *Revista de Antropofagia* como nas da *Martín Fierro* e intentamos perceber como ele se manifesta em cada uma delas. As vanguardas brasileira e argentina não criam o vanguardismo. Elas conhecem a produção vanguardista europeia da Itália (artistas argentinos tomam contato com o futurismo, como Emílio Pettoruti e Xul Solar), da França (Tarsila do Amaral faz seus estudos em Paris e Oswald de Andrade a acompanha em sua primeira exposição na França, durante 1928 e 1929, tendo ainda visitado a cidade anteriormente), da Espanha (Jorge Luis Borges e sua irmã Norah Borges vivem, dentre outros locais, em Madri, onde travam

21 Boris Fausto e Fernando J. Devoto, *Brasil e Argentina. Um Ensaio de História Comparada (1850-2002)*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 9.

22 Serge Gruzinski, “Os Mundos Misturados da Monarquia Católica e Outras *Connected Histories*”, p. 176.

23 *Idem*, p. 177.

contato com os ultraístas), da Alemanha (Pettoruti expõe na galeria de Herwart Walden) e de outros países onde a revolução estética acontece desde finais do século XIX. Querem, então, atualizar a arte em seus próprios países e dialogar com as inovações técnicas e temáticas concebidas pelos literatos/artistas das vanguardas europeias. Logram participar da instituição de um marco, no que diz respeito à modernidade nos países em que atuam, acompanhando e contribuindo para a criação de uma estética ajustada ao novo século nascente. Realizam, para isso, um diálogo com outras literaturas, autores, artistas e produções estéticas, tanto da Europa quanto das Américas, buscando uma atualização e uma “abertura para o mundo”.

Ao se depararem, todavia, com a realidade diferenciada das Américas e, mais especificamente, de seus próprios países, os colaboradores da *Revista de Antropofagia* e da *Martín Fierro* não querem somente copiar ou imitar outras vanguardas. Procuram criar suas próprias reflexões e encontram em suas realidades nacionais terrenos férteis e distintos do europeu, que servem de inspiração e de tema para novas pesquisas estéticas. Potencializam, portanto, uma série de ações e representações sobre a construção da ideia de nação, realçando as peculiaridades de seus países e afirmando/buscando o mesmo padrão de competência (às vezes até mesmo a “superioridade”) para a estética produzida fora do círculo europeu onde as vanguardas se originam.

Ou seja, na análise, as fronteiras nacionais mantêm sua força potente, assim como sua fragilidade. Por um lado, extrapola-se a produção para a cena internacional, também construída e, muitas vezes, desigual. Por outro lado, apesar da crescente troca de informações e do intercâmbio internacional e intercontinental, o caráter nacional é um aspecto importante para os vanguardistas brasileiros e argentinos aqui estudados. Não se trata de alimentar perspectivas evolucionistas ou etnocêntricas, comparando, por exemplo, os vanguardismos americanos aos europeus, como um “atraso” daqueles em relação a estes. Ou seja, não procuramos nesta comparação traçar uma linha evolutiva dos vanguardismos brasileiro e argentino, hierarquizando suas produções em relação às obras europeias. O enfoque se dá nas particularidades e soluções que as vanguardas argentina e brasileira apresentam ao referido dilema. Em menor escala, procura-se aprofundar ou ampliar o exame das conexões entre os antropófagos e os argentino e entre os martinfierristas e os brasileiros. Além de viverem e terem respostas originais e distintas entre si acerca do mesmo dilema, as van-

guardas brasileira e argentina se tocam em alguns momentos, abrindo a perspectiva para as histórias conectadas.

O dilema cosmopolita *versus* nacional segundo a crítica literária e a historiografia

Há uma considerável quantidade de literatos, críticos literários e historiadores da literatura que percebem e abordam a tensão resultante, na literatura latino-americana, da interação entre dois polos de atração: a dependência de padrões estrangeiros (principalmente europeus) e a busca da afirmação da identidade nacional. No século XX, as discussões travadas por Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, Guillermo de Torre, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Leopoldo Zea, Octavio Paz, Antonio Candido, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Néstor García Canclini, Sergio Miceli, Beatriz Sarlo, Ana Pizarro, Patricia Funes, dentre outros, abordam a tensão, às vezes de modo pontual e, noutras vezes, contumazmente.

A recorrência do tema entre a intelectualidade e, especialmente, entre a crítica comparativista, é significativa. Tal discussão não se limita, diga-se de passagem, ao século XX, tendo sido levantada por intelectuais do século XIX, como Machado de Assis, José Veríssimo, Rubén Darío, Silvio Romero, e permanecendo, por seu turno, com outras feições, no século XXI. Muitos desses estudiosos realizam análises diacrônicas sobre a questão, analisando a literatura latino-americana desde o período colonial até a contemporaneidade e percebendo, alguns, uma espécie de evolução qualitativa na trajetória da mesma.

Nesta introdução, procuramos mostrar a forma como alguns críticos literários, teóricos da literatura comparada e historiadores da literatura abordam a questão na literatura latino-americana para justificar nossa própria utilização da ideia de “dilema” entre a orientação cosmopolita e nacionalista. Apresentamos aqui alguns autores que abordam a tensão entre o cosmopolitismo e o nacionalismo no século XX, tendo a consciência de que o debate se estende para a obra de outros intelectuais. O foco nesses autores se dá por serem significativos ou expoentes desse debate e por contribuírem para a abordagem que adotaremos neste livro.

Antonio Candido é um dos estudiosos mais proeminentes que se debruça sobre o dilema nacional *versus* cosmopolita, contribuindo com textos basilares para a crítica literária latino-americana. Em uma de suas primeiras obras, *Formação da*

Literatura Brasileira, escrita em 1957, defende a necessidade de estudar a formação da literatura brasileira sob o ponto de vista comparativo, já que ela é a “síntese de tendências universalistas e particularistas”. Argumenta, já no prefácio da obra, que a literatura brasileira é um “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”²⁴. Um literato que se nutre apenas dela para receber cultura e enriquecer a sensibilidade, mesmo quando inteligente e erudito, pode ser considerado, segundo Candido, provinciano e ausente de senso de proporções. Tal situação se difere, contudo, da de outros escritores, como os franceses, italianos, ingleses, alemães e mesmo os russos e espanhóis, que encontram em suas literaturas nacionais “o suficiente para elaborar uma visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias”. Apesar de questionar os conceitos de influência e tradição utilizados pelos estudos comparativos, Candido não escapa a uma análise preconceituosa quanto à literatura brasileira, “pobre e fraca” em comparação “às grandes” literaturas europeias, que bastam a si mesmas e para as quais a comparação não é necessária.

Mais tarde, em 1965, no capítulo “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, de *Literatura e Sociedade*, Candido toca novamente na questão da dependência cultural, defendendo que, “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução” da “vida espiritual” brasileira, “poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo”²⁵. O autor nota a existência de um panorama de oscilação de comportamentos, em que prevalece “ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa, ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus”²⁶.

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresenta como forma da expressão)²⁷.

24 Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 2000, p. 9.

25 Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, T.A. Queiroz/Publifolha, 2000, p. 101.

26 *Idem, ibidem.*

27 *Idem, ibidem.*

As características do texto²⁸ o tornam um importante instrumento de reflexão mesmo nos dias atuais. O autor utiliza, contudo, o termo “universal” sem questionar ser o mesmo um constructo europeu e, ainda, realiza um movimento dialético que, com uma perspectiva histórica evolucionista, ordenadora e progressista, leva a uma “superação constante de obstáculos”, no sentido de melhora ou libertação da condição de dependência. A literatura latino-americana dos anos 1960 marca, segundo Candido, o fim de um longo processo de abandono do complexo de inferioridade.

Antonio Candido volta, outras vezes, a questões conexas, em textos como “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado em *A Educação Pela Noite*, de 1987. Ali, estende suas considerações para a América Latina e defende que há um período na literatura desse continente em que predomina certo otimismo contido na ideia de “país novo”, estando a América destinada a ser a “pátria da liberdade”. Trata-se do que o autor denomina de “fase de consciência amena de atraso”, quando a dependência das literaturas latino-americanas pode ser vista em exemplos diversos²⁹ e quando as elites imitam “o bom e o mau das sugestões europeias” e, às vezes simultaneamente, afirmam “a mais intransigente independência espiritual, num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico”³⁰.

Candido reconhece momentos e autores em que há grande salto rumo à independência, como “o caso das vanguardas do decênio de 1920, que marcaram uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos prepararam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor”³¹, e cita como autores importantes do período Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

28 Sua escritura englobando tanto o estético quanto o histórico, seu foco no período da “formação” da literatura brasileira, seu entendimento da literatura como sistema, dentre outras.

29 Escritores que, na falta de leitores nativos, escrevem voltados para os padrões metropolitanos, tendo a Europa como público ideal; escritores requintados que não têm, contudo, pontos locais de referência; outros que publicam em línguas estrangeiras (principalmente o francês); obras esteticamente anacrônicas, mas ainda “consideradas vivas”; outras que duram mais de uma geração sem possuir qualidade para tal; ou estilos que perduram na América enquanto já perderam força na Europa.

30 Antonio Candido, “Literatura e Subdesenvolvimento”, *A Educação Pela Noite*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 180.

31 *Idem*, p. 185.

É apenas em meados do século XX, contudo, que o otimismo da “fase de consciência amena do atraso”, desfaz-se e dá lugar à frustração do não realizado. Começa, então, a “fase da consciência catastrófica de atraso” e a literatura passa a espelhar a “disposição de combate que se alastra pelo continente”. Finalmente se chega, na atualidade, a uma situação de maior equidade, em que “somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural”, quando a literatura latino-americana atinge um momento de “maturidade”. Trata-se da literatura produzida a partir dos anos 1960, que utiliza da fantasia, como a de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, entre outros. Finalmente “a dependência se encaminha para uma interdependência cultural”, chegando-se à “integração transnacional”. O que “era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca”, não havendo mais a necessidade do localismo. O próprio regionalismo, que na fase anterior pode significar uma resposta à necessidade europeia de exotismo, agora adquire “universalidade” com a produção de João Guimarães Rosa, por exemplo.

É possível ver que Candido, entre meados de 1950 e fins de 1980, abandona certos conceitos e modos de interpretação, substituindo-os por outros. Em toda sua obra, contudo, o dilema entre localismo e cosmopolitismo aparece como um critério para ordenar e sistematizar o cânone literário brasileiro e, por extensão, o latino-americano. É possível sair da situação de dependência, o que ocorre com a literatura de “qualidade”, que se converte em referente para a cena literária internacional. Essa literatura desejada é comprometida com o projeto de construir uma identidade nacional brasileira ou latino-americana autônoma.

A obra de Candido estabelece premissas que vão nortear a reflexão crítica do cânone latino-americano na segunda metade do século XX e se torna um referencial para as considerações de outros críticos que, a partir da década de 1960, também se debruçam sobre a questão da dependência e da originalidade da literatura latino-americana. Um deles é o uruguaio Ángel Rama que, em *Transculturación Narrativa en América Latina*, de 1984, volta às origens coloniais das letras latino-americanas, afirmando que elas “nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico”, seguindo depois outras orientações como a italiana, a francesa e a inglesa, “sin percibir las como las nuevas metrópolis colonizadoras que eran”³². O desejo dessas literaturas, desde a segunda metade do sé-

32 Ángel Rama, *Transculturación Narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Anda-

culo XVIII, é o de independência, ainda que, em momentos como o romantismo, isso se faça presente de forma pouco crítica e original.

A interpretação de Rama também reproduz a ideia de uma “pureza” das literaturas peninsulares europeias, enquanto o que predomina nas literaturas americanas é a mistura de várias tendências, o que as transformam em espécies de monstros, bastardos e contaminados. Trata-se de uma literatura autônoma com respeito à da Península Ibérica, mas que se torna “una invención insólita sin fuentes conocidas, por haberse emparentado con varias literaturas extranjeras occidentales en un grado no cumplido por las literaturas-madres”³³. Como Candido, Rama reafirma a coexistência do afã internacionalista e da busca pela autenticidade nessa literatura, que se volta para “la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos”³⁴.

Após as independências políticas, as literaturas das antigas colônias recebem as premissas da originalidade e da representatividade. Daí sua rebeldia contra o passado colonial e o seu dever em serem forçosamente originais em relação a tais fontes. Entre 1910 e 1940, o conceito de representatividade é manipulado pelas classes médias, que assumem o lugar de porta-vozes dos extratos inferiores.

Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo, restauran el principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia, aunque ahora dentro de un esquema que mucho debía a la sociología que había estado desarrollándose con impericia³⁵.

Escrevendo no contexto da criação das teorias da dependência e buscando um aparato crítico que viabilize um discurso único, global e coerente da literatura da América Latina³⁶, Rama desenvolve o conceito de “transculturação narrati-

riego, 2008, p. 15.

33 *Idem*, p. 17.

34 *Idem*, *ibidem*.

35 *Idem*, p. 20.

36 Rama desenvolve sua teoria da transculturalidade, assim como a maioria dos autores aqui citados, no contexto da Guerra Fria, concebendo a América Latina como um espaço de resistência e autodeterminação política e cultural, que deve ser estudado a partir de teorias autônomas desenvolvidas para resolver a especificidade dos problemas do continente. A transculturação narrativa é, assim, uma teoria contra-hegemônica, que procura promover um cânone literário

va”³⁷, como um movimento de relação entre duas culturas, uma hegemônica e outra subalterna, gerando uma terceira, mestiça, misturada, sincrética, produto de uma dialética que a faz irreduzível a seus componentes originais. Os narradores transculturadores são os que logram produzir obras autônomas, que aportam à tradição literária universal, como José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez e João Guimarães Rosa. Esses escritores também conseguem alterar os projetos nacionais excludentes promovidos pelas elites durante a modernização, em favor de alternativas que valorizam a diversidade cultural e buscam integrar os que foram excluídos do projeto modernizador³⁸.

Além de Rama, outro autor que traça um diálogo com Candido, no início da década de 1970, é Silviano Santiago. Em “O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano”, ensaio de 1971 reunido em *Uma Literatura nos Trópicos*, Santiago desenvolve a ideia de “contaminação” dos latino-americanos, de hibridação, de miscigenação ou de “infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem”. Tais estratégias são a “abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização” e acabam por quebrar as noções europeias de “unidade” e “pureza”, supostos sinais de “superioridade cultural”.

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que

alternativo ao que as elites latino-americanas selecionam como tradição literária e cultural de cada república. Rama é um ativista no combate à dependência, sendo a Biblioteca Ayacucho – empreendimento editorial criado em 1974 para a promoção da cultura latino-americana através da reedição e publicação de clássicos da sua literatura, ensaio e crítica, concebida por Rama e José Ramón Medina e que publica mais de duzentas e cinquenta obras em suas diversas coleções – um exemplo de suas ações práticas nesse sentido.

37 Na verdade, o conceito “transculturização” é criado pelo cubano Fernando Ortiz Fernández, na década de 1940, para se referir a um contexto sociológico e/ou antropológico. Ao analisar a realidade de Cuba e do Caribe, Ortiz entende que não é possível utilizar nem o termo “aculturação”, para se referir à aquisição de uma cultura estrangeira, nem “desculturação”, referindo-se à perda de uma cultura precedente. Propõe, então, o termo “transculturização”, que expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, em que há, ainda, a “neoculturação”, como criação de novos fenômenos culturais. Rama desloca o conceito proposto por Ortiz para o terreno da crítica.

38 Ver: Alfredo Duplat, *Hacia Una Genealogía de la Transculturación Narrativa de Ángel Rama*, University of Iowa, 2013.

a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se o cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência³⁹.

O autor critica os estudos acadêmicos baseados nas noções de fonte e influência. A primeira seria uma “estrela pura”, cuja luz permite o trabalho dos latino-americanos; é o “único valor que conta” e cujo “campo magnético organiza o espaço da literatura”. A segunda diz respeito à “escada” utilizada pelo escritor, que “pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela”. Contra esses critérios genealógicos, Santiago defende a prática de uma crítica cujo valor está na diferença: fazer uma “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” do texto lido, abandonar nossa “posição tranquila de consumidor” e se aventurar “como produtor”. É isso que latino-americanos como Julio Cortázar e Jorge Luis Borges fazem, segundo Santiago, em sua literatura.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana⁴⁰.

Uma década mais tarde, focando na literatura brasileira, mas novamente reconhecendo a situação de dependência da literatura da América Latina, Santiago publica a coletânea de ensaios *Vale Quanto Pesa*. Em “Apesar de Dependente, Universal”, dialoga novamente com Candido, criticando seu pensamento dialético, corroborando algumas de suas ideias e acrescentando outras considerações sobre a questão da dependência. Segundo Santiago, desde a colonização, a cultura no Brasil acaba por ser um reflexo da “história universal”, uma história europeia que, dentre outros aspectos, excluiu tudo o que não reflete ela mesma. A catequiza-

39 Silvano Santiago, “O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano”, *Uma Literatura nos Trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 16.

40 *Idem*, p. 26.

ção é exemplo precoce da imposição de uma cultura de imitação, construída pela memorização, que leva os nativos a perder “a condição única da sua alteridade”⁴¹.

Santiago defende a necessidade de um “confronto do intelectual latino-americano com certas disciplinas de saber oriundas do pensamento europeu”. No caso das análises comparativas, predomina a visão etnocêntrica, que utiliza dos princípios de “fonte e influência”, os quais insistem nos aspectos dependentes, “repetitivos e redundantes” das culturas americanas. O autor sublinha “o percurso todo-poderoso da produção dominante nas áreas periféricas por ela definidas e configuradas”, que apresenta um “processo de hierarquização e rebaixamento do produto da cultura dominada”⁴².

Há, na literatura brasileira, segundo Santiago, três antídotos contra “o equívoco bem intencionado do enciclopedismo europeocêntrico”: a mal-intencionada antropofagia oswaldiana, “num desejo de incorporar, criativamente, a sua produção dentro de um movimento universal”; a noção de “traição da memória”, de Mário de Andrade; e o “corte radical”, das vanguardas e, mais enfaticamente, do concretismo.

Em todos os três casos não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal⁴³.

A hierarquização pelos critérios de “atraso” e de “originalidade” cai subitamente por terra, pois se subvertem os valores, sendo possível “dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original”. Santiago desconstrói a pretensa neutralidade do termo “universalidade”, defendendo que ele deve significar não “a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história europeia como História universal”, mas “um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior”⁴⁴. Apenas no segundo caso é possível realmente haver um diálogo igualitário com outras culturas.

41 Silvano Santiago, “Apesar de Dependente, Universal”, *Vale Quanto Pesa: Ensaio Sobre Questões Político-Sociais*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 22.

42 *Idem*, p. 21.

43 *Idem*, p. 22.

44 *Idem*, p. 24.

Nas culturas periféricas, aliás, os textos colonizados operam com brio a síntese enciclopédica da cultura, soma generosa em que o próprio ocupado é mero apêndice insignificante e complementar do movimento geral da civilização. Nas culturas periféricas, os textos descolonizados questionam, na própria fatura do produto, o seu estatuto e o estatuto do avanço cultural colonizador⁴⁵.

Como Candido, Santiago enfatiza a quebra de valores instituída pelas vanguardas e vê a possibilidade de um diálogo de iguais quando a situação de dependência é superada. Por seu turno, também traçando um diálogo com Candido e Santiago, Haroldo de Campos vai tratar igualmente da “questão do nacional e do universal (notadamente do europeu) na cultura latino-americana” e, mais particularmente, do “problema da situação do poeta brasileiro perante o universal”. Campos utiliza o exemplo da antropofagia oswaldiana para analisar a “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal”⁴⁶. Segundo esse autor, a antropofagia

[...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução⁴⁷.

Ela é um fator novo na relação Europa/América Latina, que devora “ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses”, construindo uma “herança cultural cada vez mais planetária”. Sua metáfora está presente na produção dos “novos bárbaros”, da qual são exemplos Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, Mário de Andrade, Lezama Lima, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, João Guimarães Rosa, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, dentre outros.

45 *Idem, ibidem.*

46 Haroldo de Campos, “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, *Metalinguagem e Outras Metas: Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 232.

47 *Idem*, p. 235.

Campos também reconhece, como Ángel Rama, o mérito do barroco e, como Silviano Santiago, a importância da poesia concreta, enquanto momentos de desconstrução do logocentrismo herdado do Ocidente e argumenta que, depois do *boom*, a Europa não consegue mais ficar indiferente à literatura latino-americana: “A um certo momento, com Borges pelo menos, o europeu descobriu que não podia mais escrever a sua prosa do mundo sem o contributo cada vez mais avassalador da diferença aportada pelos vorazes bárbaros alexandrinos”⁴⁸. Termina por defender que “escrever hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar”, e que a real alteridade é, “antes de mais nada, um exercício de autocrítica”. Assim como Candido e Santiago, Haroldo de Campos mais uma vez aposta numa relação de equidade entre partes, até então desigual.

Roberto Schwarz, por sua vez, já na década de 1980, critica tanto Candido como Santiago e Campos. Em “Nacional por Subtração”, o autor, menos otimista ou mais irônico que aqueles, acredita que as discussões travadas no que diz respeito ao “caráter postiço, inautêntico, imitado” da vida cultural dos latino-americanos não passam de elucubrações sem resultados práticos visíveis, uma vez que criam ficções literárias de quebra de hierarquização, mantendo-se, contudo, a dependência tecnológica, prática e o “problema efetivo” frente aos países “desenvolvidos”.

O dilema nacional/estrangeiro está, segundo ele, presente em uma generalidade de exemplos que comportam o sentimento “da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”. Seguindo o pêndulo entre um polo e outro, o autor elenca vários momentos em que prevalece a ilusão de que a questão foi resolvida. Após a Independência do Brasil, por exemplo, “a nova cultura nacional se deveu muito mais à diversificação dos modelos europeus que à exclusão do modelo português”. Com a indústria de massa, por outro lado, o nacionalismo aparece como esteticamente atrasado e provinciano pois, na “atmosfera global, de mitologia unificada e planetária, o combate por uma cultura genuína faz papel de velharia. Fica patente o seu caráter ilusório, além de provinciano e complementar de formas arcaicas de opressão”⁴⁹. No entanto, “a quebra do deslumbramento cultural do subdesenvolvido não afeta o fundamento da situação, que é prático”. A pretensa herança cultural cada vez mais

48 *Idem*, p. 254.

49 Roberto Schwarz, “Nacional por Subtração”, *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 34.

planetária é apenas resultado da cultura de massa. A solução da crítica de corte filosófico, por seu turno, “parece impotente” diante da incapacidade em “combater relações de subordinação efetiva”. Mesmo as respostas triunfalistas do Pau-Brasil e da Antropofagia de Oswald de Andrade, tão louvadas pelos autores com os quais Schwarz dialoga – encarando o desajuste não como vexame mas como otimismo, “como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo [...], não burguês” –, não resolvem realmente o problema.

É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista. A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea (algo semelhante está insinuado nos poemas de Mário de Andrade e Raul Bopp sobre a preguiça amazônica). Foi profunda, portanto, a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo. Em lugar de embasbamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizada na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora. A distância no tempo torna visível a parte de ingenuidade e também ufanismo nestas propostas extraordinárias⁵⁰.

Segundo Schwarz, “a feição ‘copiada’ de nossa cultura resultaria de formas de desigualdades brutais”: o “descaso impatriótico” da classe dominante pelas vidas que explora a torna “estrangeira em seu próprio juízo”. Como conclusão, o autor argumenta que “o sentimento aflitivo da civilização imitada não é produzido pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país, que confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com o seu autoconceito”.

Os inconvenientes apontados pelo autor a respeito da denúncia do transplante cultural são, dentre outros: pressupõe-se que a imitação seja evitável; acredita-se na inferioridade implícita do que é copiado; desvia-se o foco para a relação entre elite e modelo, quando o ponto decisivo está na segregação dos pobres. Por fim, como último argumento, o autor critica a própria organização do pensamento em pares como cópia/original e estrangeiro/nacional ou com mais elementos. A discussão a respeito da cópia, “opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao

50 *Idem*, p. 38.

imitado, oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado”. Para Schwarz, esquemas semelhantes impedem que se note “a dimensão organizada e cumulativa do processo”, “a força potenciadora da tradição” e “as relações de poder em jogo, internacionais inclusive”. Para ele, “a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada”⁵¹.

O pessimismo ou a ironia de Schwarz diferem sobremaneira sua percepção das teorias de Candido, Santiago e Campos. Para Schwarz, a situação de dependência não deixa de existir. A Europa enquanto cultura hegemônica realiza o comparativismo exatamente para afirmar a superioridade sobre outros povos e culturas não europeias. A suposta relação de equidade, por seu turno, não extrapola o contexto literário, se é que o faz nesse.

Na década de 1990, Ana Pizarro reúne um grande número de historiadores e críticos literários na obra *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, em que novamente a questão da dependência dos padrões estrangeiros e a busca de uma literatura e arte originais são temas abordados. A autora diz que, nos estudos literários comparando América Latina e Europa, o erro advém da concepção de uma noção monolítica de Estado-nação, em que cada um teria sua literatura nacional. Tal análise não é válida, pois se aplica somente à literatura erudita e também ignora a constituição problemática e talvez artificial das fronteiras nacionais na América, que resultam numa situação de pluralidade cultural. A diferenciação do continente em relação à Europa está nas culturas indígenas e na oralidade das culturas populares, características que fazem a América Latina viver um “fenómeno que tiene lugar en la generalidad de los países, de carácter específico para América Latina”⁵².

O problema da identidade, por seu turno, perpassa de modo obsessivo a literatura latino-americana, segundo a organizadora da obra. Pizarro cita Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Pablo Neruda e Heitor Villa-Lobos, dentre outros, encontrando em suas obras a tensão entre “modernización y rescate de la memoria”. A primeira se caracterizaria pelos “dessarrollos emergentes o más avanzados de industrialización”,

51 *Idem*, p. 48.

52 Ana Pizarro, “Vanguardia y Modernidad en el Discurso Cultural”, *América Latina. Palavra, Literatura, Cultura*, vol. 3: *Vanguardia e Modernidade*, São Paulo/Campinas, Memorial/Editora da Unicamp, 1995, p. 22.

pelos símbolos de modernidade (o bonde, o transatlântico, o avião, o automóvel, o turista) e por “una urbanización creciente, aunque desigual” e “asentada en el prestigio del repertorio formal europeo y norteamericano”. A segunda seria a marca étnica, popular, diversa e oral do subcontinente latino-americano. Ainda que se diferenciem entre si por características relativas ao campo político (anarquismo, socialismo, revolução, anti-imperialismo, enfrentamento de ditaduras), pelas reivindicações sociais e étnicas (imigrantes, afrodescendentes, indígenas), e por particularidades econômicas (industrialização, agrarismo), as vanguardas dos países latino-americanos têm em comum sua diferenciação frente aos europeus.

Por fim, outro estudioso a debater o mesmo dilema é Jorge Schwartz. No livro *Vanguardia e Cosmopolitismo* – que interessa sobremaneira a esta pesquisa por comparar a produção de Oswald de Andrade e Oliverio Girondo durante as décadas de 1920 a 1940 – Schwartz defende que, na América Latina, uma década depois da Europa, ocorre uma “epidemia de manifestos, revistas e polémicas locais produzidos pela importação direta ou indireta de modelos gerados pelos sucessivos movimentos de vanguarda europeus”. O autor afirma que, no Brasil, a atividade de importação ocorre até a criação da *Revista de Antropofagia*, que “assimila a presença do elemento estrangeiro e passa a uma política de exportação e não mais de importação, como havia acontecido até então”. Apesar de ser “parca em material estrangeiro”, a revista “sem dúvida constitui-se no órgão mais importante da época, no sentido de dar continuidade às vanguardas locais” e apresenta talvez os postulados “mais originais da vanguarda latino-americana”⁵³.

Schwartz afirma que as vanguardas argentina e brasileira se alimentam “praticamente das mesmas fontes europeias”, sendo semelhantes também “nas posturas diante da história literária e, em especial, numa dialética de recusa e assimilação da tradição”, em que refletem “sobre o caráter de suas próprias culturas”. No que diz respeito às

[...] preocupações desses autores em alcançar uma expressão nacional [...] encontramos posições polarizadas como a de Girondo, que só vai amadurecer para uma consciência do na-

53 Jorge Schwartz, *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 48.

cional anos mais tarde e que se contrapõe à de Oswald de Andrade, que, desde muito cedo, faz de seu conceito de antropofagia uma reflexão sobre o caráter “original” da cultura brasileira⁵⁴.

A obra, de 1983, desenvolve certos conceitos que mais tarde a crítica e o próprio autor parecem considerar superados, como “importação”, “originalidade” e “fonte”. Tais termos são relativizados ou abandonados em suas obras posteriores, especialmente em *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*, quando o autor retoma a questão, baseando sua interpretação sobre o fenômeno no que chama de “tensão ideológica” ou “binômio nacional/cosmopolita ou Brasil/Europa”.

O conflito entre “nacionalismo” e “cosmopolitismo” talvez seja a polêmica cultural mais constante e complexa do continente latino-americano. Acentuada ainda mais pelo fato de os intelectuais e artistas da região cobrarem maior consciência de sua alteridade em relação aos povos que os colonizaram, emergindo daí uma necessidade imperiosa de afirmar suas especificidades⁵⁵.

No início do século XX, essa questão é ainda mais aguçada, estimulada pela eclosão das vanguardas europeias. Schwartz manifesta alguns dos questionamentos que as vanguardas formulam e procuram responder, ainda que não abandone a noção de “modelo”.

Como manter-se a par do “espírito novo”, da “nova sensibilidade”, sem perder as características regionalistas? Como assimilar as novas técnicas desenvolvidas na Europa e contribuir para a evolução literária do próprio país, sem cair na mera imitação ou tornar-se vítima do modelo importado? Por outro lado, como exprimir o nacional, sem resvalar nas limitações empobrecedoras da “cor local”?⁵⁶

Alfredo Bosi, no prefácio da obra de Schwartz, também trata da “dialética de reprodução do outro e autossondagem que move toda cultura colonial ou dependente.” Considera como ponto comum entre o Brasil e os demais países latino-a-

54 *Idem*, p. 53.

55 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 534.

56 *Idem*, p. 533.

americanos a “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”⁵⁷.

Os polos dessa dialética, vistos em um intervalo de tempo breve (dos anos 1920 ao fim dos 1930), 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 processo⁵⁸.

Bosi recorda as atitudes distintas de Mário de Andrade, que acerta “os passos com as novíssimas correntes artísticas dos centros internacionais e em seguida [resolve] os tesouros da vida popular índio-luso-negra”, e de Jorge Luis Borges, “jovem poeta da magia portenha e, em um segundo tempo, o mais cosmopolita dos escritores latino-americanos”. Tais oscilações do pêndulo das trajetórias pessoais são explicadas pela “bivalência estrutural da condição dependente”, que provoca também as polarizações dos grupos, não se tratando, contudo, de “uma presumida inconsistência de toda formação cultural periférica”. Tais movimentos têm a ver com a parábola elencada por Bosi, que mostra um “mosaico de paradoxos”, cheio de “posições e juízos contrastantes”, ainda que em “inspiração dialética (pela qual a repetição e a diferença se chamam e se aclaram mutuamente)”. O autor conclui que “nossas vanguardas conheceram demasias de imitação e demasias de originalidade”, não podendo ser estudadas sob a “natureza compacta de um cristal de rocha”.

Percebe-se que a maioria das interpretações feitas por esses críticos sobre o dilema do subcontinente também se transmuda em reações ao colonialismo cultural e ao imperialismo econômico estadunidense a partir de meados do século XX. Ou seja, cada autor, à sua maneira, busca não apenas criticar o estado de dependência da literatura latino-americana, mas também achar uma saída para a dependência cultural. Suas interpretações se convertem em bandeiras de contra-hegemonia, criticando até mesmo a utilização de experiências e análises forâneas para resolver os problemas específicos do subcontinente. Daí a teoria da transculturação narrativa ser, por exemplo, uma alternativa aos discursos es-

57 Alfredo Bosi, “A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas”, em Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 34.

58 *Idem*, p. 35.

truturalistas europeus, e daí a crítica de Schwarz na imitação acadêmica dessas teorias. Ou seja, o próprio debate desses intelectuais é uma tomada de posição política e uma intervenção no presente.

Acreditamos que as considerações de Candido, Rama, Santiago, Campos, Schwarz, Pizarro, Schwartz e Bosi contribuem para o exame do dilema nacional *versus* cosmopolita nas duas vanguardas que estamos examinando⁵⁹. Vários desses autores focam nas vanguardas do início e de meados do século XX para notar as tensões entre os polos e as tentativas e superações do estado de subordinação. Incluem, muitas vezes, a antropofagia oswaldiana e autores vanguardistas argentinos como exemplos de “boas respostas” ao problema entre nacionalismo e cosmopolitismo.

É visível uma mudança na trajetória teórica da maioria desses autores. Candido, Rama, Schwarz⁶⁰ e Schwartz mudam suas perspectivas ao longo de suas trajetórias intelectuais, no esforço de atualização do debate. É possível acompanhar um movimento progressivo de questionamento das noções de imitação, cópia, e das teorias sobre influência e fonte. Tais paradigmas são substituídos por teorias que privilegiam o caráter transcultural (Rama) ou a noção de “modernidad periférica” (Sarlo⁶¹) na cultura latino-americana. Ainda, há uma interpretação dialética seguida por muitos, a qual, contudo, perde fôlego, sendo substituída pela noção de movimento pendular ou de tensão, sendo a última, segundo nossa crença, a mais adequada para estudar as vanguardas argentina e brasileira.

As considerações dos autores citados nos ajudam a evitar uma análise comparativa nos moldes dos estudos comparativos literários tradicionais, buscando semelhanças entre técnicas e produções anteriores. Ainda que a Europa seja uma referência para as vanguardas antropófaga e martinfierrista, elas não querem imitar o europeu. Privilegiamos, nesse sentido, a noção de troca, de comércio

59 Tais contribuições nos ajudam a questionar até que ponto as vanguardas antropófaga e martinfierrista conseguem penetrar no mercado de bens simbólicos europeu, o que pode ser um indício da superação da relação de dependência e o estabelecimento de um contato mais horizontal com a Europa. Por outro lado, nos questionamos se a “originalidade” dessas vanguardas só deve ser reconhecida na medida em que elas logram sucesso nesse mercado. Questionamos se a relação de dependência nunca será, portanto, resolvida, a menos que haja o reconhecimento estrangeiro acerca dessa produção.

60 Roberto Schwarz faz uma revisão das “ideias fora do lugar” em “Por Que ‘Ideias Fora do Lugar’?”, *Marinha Versus Lucrecia: Ensaio e Entrevistas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

61 Ver: Beatriz Sarlo, *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

livre de signos e de “deglutição” do europeu, para criação de uma cultura original. Não apenas questionamos a perspectiva de superação ou evolução implícitas no movimento dialético quanto o próprio ordenamento diacrônico das experiências latino-americanas, oscilando entre dois extremos pendulares. Acreditamos ser mais adequado pensar na coexistência tanto da perspectiva cosmopolita quanto da nacional nas duas vanguardas, numa espécie de fusão de opostos, típica da arte e da época modernas, em que estão presentes, por exemplo, a razão e a irrazão, o intelecto e a emoção, o subjetivo e o objetivo. *Revista de Antropofagia* e *Martín Fierro* são herdeiras de um debate sobre a questão nacional versus cosmopolita que ocorre desde, ao menos, o século XIX, e se estende até a contemporaneidade. As duas perspectivas coexistem nas vanguardas, em permanente tensão, demandando ajustes para não se tender à pura imitação ou ao provincianismo. Cada uma apresenta uma forma específica de resolução do dilema e, dentro delas mesmas, apresentam um “mosaico de paradoxos” sobre a questão, já que a heterogeneidade de vozes que abrigam mostra “posições e juízos contrastantes” sobre o dilema nacional versus cosmopolita.

As vanguardas e suas contradições

Os conceitos moderno, modernidade, modernismo e vanguarda não são de fácil definição, podendo-se remeter ao seu uso para significar estruturas temporais, renovações estéticas, “estados de espírito” e fenômenos diversos, desde o século XVI, a partir, por exemplo, das grandes navegações europeias, ou até anteriormente, desde fins da Idade Média. Trata-se de termos ocidentais, cujos significados variam, sendo lidos positivamente, com o sentido de novidade, inovação, melhoria e atualização, ou com conotações negativas, como desvio do clássico ou modismo⁶².

62 Ver sobre os termos, entre outros: Raymond Willians, *Política do Modernismo*, São Paulo, Editora Unesp, 2011; Perry Anderson, *As Origens da Pós-Modernidade*, São Paulo, Jorge Zahar Editor, 1999; Marshall Berman, *Tudo o Que É Sólido Desmancha no Ar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988; Alain Touraine, *Crítica da Modernidade*, Petrópolis, Vozes, 1994; Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, São Paulo, Editora Unesp, 1991; Mônica Pimenta Velloso, *História e Modernismo*, Belo Horizonte, Autêntica, 2010; Maria Elisa Pereira, *Lundu do Escritor Difícil: Canto Nacional e Fala Brasileira na Obra de Mário de Andrade*, São Paulo, Editora Unesp, 2006.

Muitos autores utilizam tanto modernismo quanto vanguarda, sem traçar distinção entre os termos, para fazer referência à produção estética surgida, geralmente, entre fins do século XIX e meados do século XX. Há análises que consideram os dois como sinônimos, outras que afirmam a radicalidade da vanguarda e, ainda, as que consideram a vanguarda como uma alternativa ao modernismo. Alguns autores justificam a utilização de um ou outro termo, mas a maioria os usa segundo uma tradição linguística, sem problematizá-los ou encontrar necessidade para tal. Quando há uma tentativa de diferenciação, predomina, muitas vezes, a imprecisão de significados⁶³.

Há, no entanto, uma diferença no significado de modernismo nos âmbitos brasileiro e hispano-americano. O modernismo enquanto movimento literário nasce na América Hispânica, através da ação do poeta nicaraguense Rubén Darío que, em 1890, lança, segundo as palavras de Perry Anderson, uma “tímida” corrente literária inspirada “em várias escolas francesas – romântica, parnasiana, simbolista – para fazer uma ‘declaração de independência cultural’ face à Espanha”. Tal corrente desencadeia “um movimento de emancipação das próprias letras espanholas em relação ao passado”⁶⁴. Enquanto no âmbito espanhol, segundo Anderson, o termo integra o cânone da geração literária logo após essa época, apenas cinquenta anos mais tarde passa a ser de uso corrente no meio de língua inglesa. Modernismo passa a ser, desde o fim do século XIX, portanto, no âmbito espanhol, sinônimo de inovação estética e, mais especificamente, na América Hispânica, de movimento estético.

Já no Brasil, modernismo denota as inúmeras experiências literárias e artísticas que ocorrem no país na década de 1920. O escritor Mário de Andrade é quem mais defende sua utilização, em contraposição a “futurismo”, que abrangia desde inovações estéticas até adjetivações referentes ao que é diferente ou extravagante. Mário recusa o termo “futurista” a ele atribuído por Oswald de Andrade, em um artigo no *Jornal do Comércio*, de maio de 1921, em que é apresentado como “Meu poeta futurista”⁶⁵. Rebate o epíteto escrevendo, no mesmo jornal, um artigo intitulado “Futurista?!”⁶⁶, atentando para o fato de que tal atribuição pode significar a adesão a uma escola estética, o que ele não tem interesse em fazer. No

63 Ver, por exemplo, as contribuições de Mário de Micheli, Will Gompertz, Nico Stangos, Malcolm Bradbury e James McFarlane sobre a questão.

64 Perry Anderson, *As Origens da Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999, p. 9.

65 Oswald de Andrade, “Meu Poeta Futurista”, *Jornal do Comércio*, 27 maio 1921.

66 F. Liszt, “Futurista?!”, *Jornal do Comércio*, 6 jun. 1921.

“Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada*, publicado em 1922, Mário insiste em esclarecer o equívoco, dizendo não ser “futurista (de Marinetti)”, mas apenas ter “pontos de contato com o futurismo”⁶⁷. Em abril de 1924, em *América Brasileira*, Mário novamente julga conveniente esclarecer o assunto, ao traçar uma retrospectiva sobre o início do movimento.

O mal de tudo isso foi o batismo do grupo. Futurismo! Eu chamara a atenção de Oswaldo [*sic*] sobre isso. Ele insistira na palavra. Oswaldo impunha-lhe, não uma significação estreita de escola, mas a mais larga de renovação universal, em que se poderiam reunir as tendências mais díspares. Comuniquei-lhe que recusaria o título. E o fiz. Poucos dias depois do artigo, publiquei pelo mesmo jornal a resposta em que rejeitava a escola italiana. Tenho horror inato às escolas e abomino aqueles que se imaginam condutores de artistas. E assim sempre serei⁶⁸.

Apesar de recusar a alcunha “futurista” para tratar de sua produção, Mário de Andrade não encontra melhor termo para defini-la e a dos demais intelectuais na época que, como ele, procuram renovar as artes do Brasil. Em suas publicações no período, aparecem as expressões “movimento modernizante”, “núcleo de modernistas”, “movimento de modernização”, “orientação moderna”, além da referência à Semana de Arte Moderna. No entanto, o termo não aparece como denominação do movimento artístico aqui referido até meados de 1920.

A polêmica sobre como denominar o movimento estético brasileiro continua na década de 1920. Em junho de 1925, o jornal carioca *A Noite* usa a expressão “movimento modernista” para anunciar uma conferência de Graça Aranha, a acontecer nos próximos dias⁶⁹. Depois, o autor de *Canaã* utiliza também modernismo, afirmando o caráter interessado e contemporâneo da arte moderna, com sua “poesia da vida, da energia, do momento, da esperança, do futuro”, em contraposição à posição estéril da Academia, mera “sociedade de passatempos estéticos”, que realiza o “culto da Morte”⁷⁰. Em novembro de 1925, no entanto,

67 Mário de Andrade, *Pauliceia Desvairada*, Barueri, Ciranda Cultural, 2016, p. 7.

68 Mário de Andrade, “Crônicas de Malazarte”, *América Brasileira*, n. 28, p. 115, abr. 1924.

69 “No Seio da Imortalidade. Academismo Retardatário e Aspirações do Pensamento Novo?”, *A Noite*, ano XIV, n. 4512, p. 1, 18 jun. 1924.

70 “Na Academia Brasileira. O Espírito Moderno Contra o Espírito Acadêmico”, *A Noite*, ano XIV, n. 4631, p. 2, 15 out. 1924.

permanece a ambiguidade, anunciando-se um “banquete futurista” para Graça Aranha, oferecido pelo escritor Renato Almeida, cujo discurso utiliza novamente a palavra modernismo⁷¹. Vê-se, portanto, que o termo já começa a aparecer com a acepção que será consagrada mais tarde pela historiografia e crítica literária.

Apenas em 1925, Mário de Andrade vai realmente defender a adoção de “modernismo” para designar as criações estéticas a que ele se filia. Em uma série de artigos⁷² publicada no jornal *A Noite*, Mário expõe as considerações sobre o termo, num embate com o “futurismo” que aparece desde o título. Segundo a redação, Mário considera o futurismo “uma tola escola italiana que já desapareceu. O que há no Brasil, o que ele e os seus companheiros fazem é modernismo, puro modernismo, isto é, guerra ao passadismo”. Apesar de ficarem “sem entender”, os redatores do jornal mudam o título do mês: “Será mês modernista em vez de ‘futurista’”⁷³.

Enquanto na América Hispânica, portanto, modernismo está ligado ao movimento de renovação das letras proposto por Rubén Darío no final do século XIX, no Brasil, modernismo é o nome dado a determinadas tendências estéticas desenvolvidas a partir da década de 1920. Ele adquire caráter acadêmico a partir de meados do século XX, sendo escrito com “m” maiúsculo e tornando-se uma peça chave para entender a literatura brasileira⁷⁴, sendo delimitado, às vezes, até

71 “O Pasto dos Espíritos Modernos. A Consagração do Sr. Graça Aranha em um Banquete Futurista”, *A Noite*, ano xv, n. 4876, p. 1, 20 jun. 1925.

72 Assinados por Mário de Andrade, Prudente de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira e Martins de Almeida.

73 “O Mês Modernista que Ia Ser Futurista”, *A Noite*, ano xv, n. 5050, p. 1, 11 dez. 1925.

74 Na atualidade, há estudos historiográficos que desnaturalizam o caráter consagrado do modernismo brasileiro e demonstram que a construção de sua memória vitoriosa tem início com os próprios indivíduos que dele tomam parte, chegando até os dias atuais e implicando a eleição de certos projetos estéticos e políticos e o alijamento de outros. *O Mito Modernista*, de Daniel Faria, é um bom exemplo da tentativa de dessacralizar o modernismo. Ao estudar a obra de Mário de Andrade e de Menotti del Picchia de maneira comparada, Faria tenta fugir de uma tradição literária consolidada e problematiza a consagração do modernismo e o mito em que ele se transforma. Principalmente, não trata Menotti del Picchia como “modernismo desviante”, falso, equivocado ou imoral, mas como “signo cifrado dos sentidos estético-políticos ocultados na ideia mesma de modernismo”. A obra de Frederico Coelho, *A Semana Sem Fim*, também traça um resgate da construção da memória do modernismo, especialmente do momento de seu “nascimento”: a Semana de Arte Moderna de 1922. Acompanhando noventa anos de história, Coelho mostra como a construção da memória mítica do modernismo supõe, por exemplo, o embate entre os termos “futurismo” e “modernismo” (aqui já citado), e o “afastamento” de figuras não tão bem-vindas à sua consagração, como Graça Aranha. A construção da memória do modernismo, a partir do seu marco zero (Sema-

a segunda metade do século XX⁷⁵.

Optamos, nesse estudo, por utilizar vanguarda para definir a *Revista de Antropofagia* e a *Martín Fierro* em razão do termo abarcar a área hispano-americana da produção artística do período. A utilização de modernismo para descrever a vanguarda argentina faria confundi-la com o período anterior, o qual a mesma cita e critica. Os martinfierristas, além de se autodenominarem vanguardistas, referem-se ao modernismo como uma escola literária passada, que procuram superar. Os antropófagos, por seu turno, apesar de utilizarem várias vezes modernismo para designar as inovações estéticas da década de 1920, no Brasil, inclusive a si mesmos, em determinados momentos, na segunda “dentição”, procuram se diferenciar do modernismo e dos modernistas. Criticam, então, autores como Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Yan de Almeida Prado e Alberto de Oliveira, fazendo troça de sua “timidez modernista”, ou chamando os dois pri-

na de Arte Moderna) é um processo de escolha de personagens, fatos, conceitos e orientações estéticas e políticas, que se reveste de “uma narrativa épica de nascimento, ascensão, queda e retorno triunfante e perene do herói”. Contrariando as interpretações dicotômicas sobre o modernismo brasileiro, consideramos-no um fenômeno mais complexo do que a disputa entre “falso” e “verdadeiro” ou entre “esquerda” e “direita”. Ele comporta uma dinâmica de ódios e camaradagens, disputas e colaborações, avanços e retrocessos, discussões sobre cosmopolitismo, regionalismo e nacionalismo, pesquisas etnológicas e linguísticas, viagens e contatos dentro e fora do Brasil, olhares para o proletariado e a aristocracia, para o passado, o presente e o futuro do Brasil, encontros em banquetes e conferências, revisões, propaganda, publicações em livros e periódicos, criações artísticas, dentre outros, que impedem a manutenção de um lugar-comum de simples exclusão de autores e grupos. Torna-se necessário, portanto, pensar o modernismo brasileiro como um movimento estético que tem início aproximadamente com a Semana de Arte Moderna, estendendo-se até meados do século e cujos principais fomentos são relativos à atualização da arte e da literatura ao tempo presente e o resgate de aspectos nacionais nas obras.

75 Há estudiosos que menosprezam os aspectos reformistas ou conservadores do modernismo ou que o analisam sob a dicotomia “falso” e “verdadeiro”. Ver, por exemplo, a obra de Antônio Arnoni Prado, *Itinerário de uma Falsa Vanguarda: Os Dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*, na qual o autor traça uma história social do que ele considera a “falsa vanguarda” brasileira, dividindo o movimento das falsas vanguardas em três fases e examinando a atuação de Elísio de Carvalho, João do Rio, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Graça Aranha, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, dentre outros. Ver, também, a obra de Angela de Castro Gomes, *Essa Gente do Rio*, e o artigo de Kátia Gerab Baggio, “Ronald de Carvalho e Toda a América: Diplomacia, Ensaísmo, Poesia e Impressões de Viagem na Sociabilidade Intelectual Entre o Brasil e a Hispano-América”, em José Luis Beired, Maria Helena Capelato e Maria Lígia Coelho Prado (org.), *Intercâmbios Políticos e Mediações Culturais nas Américas*, São Paulo, Unesp/USP, 2010.

meiros de “molíparos do modernismo”. Assim, em certos momentos, os antropófagos se autoatribuem o epíteto de vanguarda, apesar de o termo aparecer poucas vezes na publicação. Afirma-se, por exemplo, que Tarsila do Amaral faz parte da “nossa vanguarda de arte”, ainda que também seja elogiada como “grande pintora modernista”. Quando criticam os intelectuais reunidos em torno da revista *Festa*, tacham-nos do “grupo de vanguarda que marcha com preocupação para não estragar os sapatos”. E insistem que o “movimento modernista” é apenas uma “fase de transição”, não se devendo confundir “modernismo com falso modernismo”. Empreendem, portanto, um corte entre o que consideram realmente uma ruptura no campo estético brasileiro e a continuidade, segundo eles, mantida pelo modernismo.

As características, ambiguidades e contradições das vanguardas, tanto na Europa quanto nas Américas, são aspectos importantes a serem abordados neste trabalho. Uma das primeiras questões diz respeito ao engajamento político ou à “gratuidade” das vanguardas. Jorge Schwartz, ao analisar as *Vanguardas Latino-Americanas*, diz que o termo é derivado da palavra francesa *avant-garde* e se liga, na passagem do século XVIII ao XIX, tanto à função revolucionária da arte, que deve ser pragmática e deter uma finalidade social, quanto à ideia de uma arte totalmente desvinculada de qualquer causa social, como a proclamada por Oscar Wilde⁷⁶. Mais tarde, o termo passa a ser utilizado de forma estritamente política por Marx e Engels, que “se consideram parte da vanguarda social”, enquanto Lenin, por sua vez, conclama pela educação da “vanguarda do proletariado”.

Os “ismos” europeus utilizam o termo, segundo Schwartz, às vezes remetendo a um engajamento político, como no caso do expressionismo, do surrealismo e do futurismo e, em outros casos, sem preocupações de pragmatismo social. Há, portanto, variações sobre o significado da vanguarda no início do século XX.

A tensão do confronto entre “vanguarda política” e “vanguarda artística” resulta em diversas influências na produção cultural dos anos 1920, que variam de acordo com o momento, os contextos e as experiências individuais dos fundadores dos movimentos. As motivações, a produção e o consumo cultural são elementos dinâmicos, em permanente

76 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 51.

mudança. Não é possível limitar a vanguarda a um perfil estético único, assim como não se pode generalizar e traçar um quadro maniqueísta do tipo “esquerda” versus “direita” [...]77.

Schwartz aponta para a diversidade das vanguardas também na América, entre 1909 e 1938 – ele elenca os exemplos de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Oswald de Andrade e César Vallejo –, que não podem ser avaliadas segundo pré-requisitos de ordem política, relativos, por exemplo, à intervenção social.

A heterogeneidade no que diz respeito à orientação política ou à defesa da “arte pela arte” marca as revistas aqui analisadas. Os colaboradores da *Revista de Antropofagia* possuem, quanto ao engajamento político, orientações tanto anarquistas, como Oswald de Andrade (que, depois, se filia ao Partido Comunista), quanto conservadoras, como Plínio Salgado e Menotti del Picchia, participantes do grupo Verdeamarelo, além de filiados e apoiadores do Partido Democrático, como Mário de Andrade. Não há, contudo, na *Revista de Antropofagia*, discussões propriamente políticas, além da preocupação nacionalista. *Martín Fierro*, por seu turno, se diz apartidária, pela voz de seu diretor, Evar Méndez, que declara: “ni quiere interesarse por ningún partido político”. Seu fim, contudo, está ligado a questões de ordem político-partidária, como trataremos no primeiro capítulo deste livro. Apesar da pretensa “gratuidade” política, não se pode dizer que *Martín Fierro* faz “arte pela arte”. É visível a tentativa de ambas as publicações em intervir no espaço público, formando um público leitor que compreenda as inovações estéticas mais avançadas e se preocupando com a construção de uma cultura nacional argentina e brasileira.

No que diz respeito às relações com o campo intelectual, autores como Beatriz Sarlo definem a vanguarda pela ruptura tipicamente moderna que realiza no mesmo, retrocedendo sua aparição ao século XIX.

El cambio de las formas y la transformación de las costumbres literarias se manifiesta como “vanguardia” cuando existen actores y relaciones institucionales que pueden definirse como propios de un campo intelectual desarrollado. Del romanticismo, primera vanguardia del siglo XIX europeo, en adelante, la imposición de nuevas convenciones ar-

77 *Idem*, p. 53.

tístico-literarias tomó la forma de vanguardia: revolución superestructural, tiene como agentes a los sujetos del campo intelectual⁷⁸.

No início do século, as inovações da vanguarda europeia, segundo a autora, não só modificam as artes em todas as suas manifestações estéticas, mas também o conjunto de relações intelectuais, alcançando outros campos, inclusive o político. Em suma, a vanguarda afeta todas as modalidades da organização material e ideológica da produção artística. Sua característica principal é romper, portanto, com o campo intelectual em que está inscrita, questionando a legalidade das instituições e as funções socialmente aceitas dos seus atores.

Há autores, por outro lado, que avaliam o grau de autonomia do campo intelectual brasileiro e argentino no período. Sergio Miceli, por exemplo, estudando escritores e artistas vanguardistas argentinos brasileiros e argentinos, afirma que Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes e outros fazem parte de uma “vanguarda em retrocesso”, na medida em que, desnudando-se os andaimes por trás de sua sacralização, encontram-se os inúmeros arranjos que fazem para lograrem sucesso em um campo intelectual pouco autônomo em comparação com o da França de Baudelaire, Flaubert ou Manet⁷⁹. Segundo Miceli, a pouca autonomia do campo intelectual “nesses países ‘novos’ da periferia capitalista”, faz com que tais intelectuais tenham que produzir “ao abrigo das benesses e proteções concedidas pelos grupos detentores do poder econômico e político, acoplada à prestação de serviços burocráticos e simbólicos”⁸⁰, o que muitas vezes se reflete em suas obras. O radicalismo de Oswald, Girondo e Güiraldes se explica, segundo Miceli, pela autonomia que conseguem alcançar, acautelados por suas fortunas pessoais: são “escritores cuja audácia criativa estava bem ancorada em condições privilegiadas de fortuna pessoal, e folga material como que espicaçando o arrojo de invenção”⁸¹.

78 Beatriz Sarlo, “Vanguardia y Criollismo: La Aventura de *Martín Fierro*”, em Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1997, p. 213.

79 Sergio Miceli, *Vanguardas em Retrocesso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 17.

80 *Idem*, p. 22.

81 *Idem*, p. 23.

Esse compadrio infundiu à vida intelectual certa politização saturada, em medida muito mais significativa e tangível do que costuma ocorrer em campos intelectuais menos travados por injunções extraintelectuais, tal como sucedeu nos casos exemplares da França e da Inglaterra ao longo do século XIX. Não foi por acaso que os escritores mais inventivos dispunham do lastro intelectual e do capital social para investidas ambiciosas que lhes permitiram renovar as regras do jogo literário⁸².

Apesar do mérito da obra em dessacralizar as qualidades geniais e quase ahistóricas de certos intelectuais da vanguarda, especialmente de Jorge Luis Borges, devolvendo às suas obras historicidade, pode-se criticar o determinismo da análise de Miceli que, como em um jogo de causa e efeito, alia diretamente fortuna pessoal e capital cultural a consagração literária/artística. Não é possível, contudo, relacionar as inovações de Oswald de Andrade, por exemplo, unicamente à sua fortuna pessoal, uma vez que há outros escritores com o mesmo cabedal, na época, que não apresentam o mesmo tipo de criatividade e inventividade. Ou seja, a ambiguidade das obras literárias ou artísticas tem pouco valor para o sociólogo, uma vez que a estética é relegada a um plano de coadjuvância e, portanto, é diminuída.

No caso argentino, Mateo García Haymes vai apresentar *Martín Fierro* como “una vanguardia conservadora” no que diz respeito ao seu relacionamento com a emergência do incipiente mercado editorial moderno na Argentina. Segundo o autor, a revista causa “una ruptura estética dentro del campo intelectual argentino que encontró suelo fértil en una tradición cultural medianamente consolidada y prestigiosa.” E, nesse espaço e período, “más que una ruptura, las vanguardias porteñas son un producto histórico de la evolución del campo intelectual en el que estaban insertas”⁸³. O autor também elucida a pretensão dos martinfierristas em não se ligarem diretamente à vanguarda política. Ao contrário, investem na autonomia das artes em relação a esse campo.

82 *Idem*, p. 30.

83 Mateo García Haymes, “Una Vanguardia Conservadora. La Revista *Martín Fierro* Ante la Emergencia de las Industrias Culturales (1924-1927)”, *Letras Históricas*, n. 4, pp. 75-93, p. 77, jan.-jun. 2011.

Cabe mencionar que, a diferencia del caso mexicano, en Buenos Aires las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas no convivieron en un mismo grupo. Si los primeros se agruparían en torno a la constelación *Martín Fierro* –compuesta principalmente por las revistas *Prisma*, *Proa*, *Inicial* y la misma *Martín Fierro*–, los segundos lo harían en torno a la constelación *Claridad*, cuyos órganos principales fueron las revistas *Los Pensadores*, *Extrema Izquierda*, *Dínamo* y *Claridad*⁸⁴.

Martín Fierro, segundo Haymes, aparta e selecciona o público, na tentativa de manter o nível elevado de suas discussões: “el desprecio por el público convive con una preocupación por su juicio”. Os martinfierristas condenam os escritores profissionais, numa movimentação “a la vez estética y moral: una novela que buscaba vender era necesariamente mala, pero además su autor era un rufián o una prostituta”. Mas necessitam também vender suas obras e, não conseguindo se afastar totalmente do mercado literário, posicionam-se “en el punto medio entre vanguardia y tradición”.

Ante las reglas de un mercado literario moderno, aunque emergente, combinaron ruptura con adaptación. El rechazo al público se combina con la búsqueda de éxito en las ventas, lo que coloca a esa “plebe iletrada” otra vez en el centro de los mecanismos de consagración. El desprecio en ocasiones xenofóbico de la figura del escritor profesional convive con la protección del lucro del artista no por medio del patrocinio estatal, como proponía Gálvez, sino a través de nuevas reglas de mercado⁸⁵.

Ainda refletindo sobre a palavra vanguarda, é importante para esta pesquisa a contribuição de Raymond Williams, o qual diferencia três grupos artísticos autoconscientes, nomeados e automeados que se desenvolvem rapidamente em fins do século XIX na Europa: os “inovadores que procuravam proteger sua atividade artística dentro de uma dominação crescente do mercado das artes e contra a indiferença das academias formais”; outros, que formam “agrupamentos inovadores alternativos e mais radicais, procurando prover seus próprios meios de produção, de distribuição e de publicidade”; além das “formações totalmente oposicionais, determinadas não apenas a promover suas próprias obras mas a ata-

84 *Idem*, p. 78.

85 *Idem*, p. 91.

car seus inimigos nas instituições culturais”. Enquanto o modernismo se inicia com os “artistas e escritores experimentais alternativos e radicalmente inovadores”, da vanguarda fazem parte os intelectuais totalmente oposicionais⁸⁶. Para Williams, a iconoclastia define, portanto, a vanguarda que, inspirando-se na metáfora militar usada na política e no pensamento social a partir de 1830, renuncia aos elementos herdados do progressismo.

O modernismo havia proposto um novo tipo de arte para um novo tipo de mundo social e perceptivo. A vanguarda, agressiva desde o início, via-se como a desbravadora do futuro: seus membros não eram os portadores do progresso já repetidamente definido, mas os militantes de uma criatividade que reviveria e libertaria a humanidade⁸⁷.

Williams considera o futurismo a primeira vanguarda, por apresentar uma “militância cultural mais específica”, por propor a guerra e a destruição da tradição, dentre outros aspectos⁸⁸. Segundo ele, “o que há de novo na vanguarda é o dinamismo agressivo e a afronta consciente das reivindicações pela liberação e pela criatividade que, por todo o período modernista, foram realizados de forma muito mais abrangente”⁸⁹.

O autor elenca como inovações da vanguarda na linguagem os poemas fonéticos, a escrita automática, o uso da materialidade do som e do ritmo com fins ideológicos, a integração do que era visto como artes diversas (música, pintura, performance, filme), o uso da língua cotidiana, dentre outros. Em relação à criatividade, ela “está toda no fazer novo, na construção nova; todos os modelos tradicionais, acadêmicos e mesmo eruditos são de fato e potencialmente hostis a eles, e devem ser banidos”. Há também apelos ao “outro”, “combinados a uma associação subjacente com o ‘primitivo’ e o ‘inconsciente’”. Ao mesmo tempo, há “uma ênfase sem precedentes nas características mais evidentes do mundo industrializado urbano moderno: a cidade, a máquina, a velocidade, o espaço – a energia criativa, a construção do futuro”. Destaca, além disso, o caráter antiburguês das

86 Raymond Williams, *Política do Modernismo*, São Paulo, Editora Unesp, 2011, p. 30.

87 *Idem, ibidem*.

88 Ainda que futuristas como Marinetti e Maiakovski se movem em direções diferentes: no apoio ao fascismo italiano, o primeiro; e na campanha por uma cultura bolchevique popular, o segundo.

89 *Idem*, p. 39.

vanguardas, ainda que a ambiguidade do significado de burguesia permaneça e que as denúncias contra ela levem “a tipos de política em oposição direta: ao fascismo ou ao comunismo; à social-democracia ou ao conservadorismo e seu culto pela excelência”⁹⁰.

No que diz respeito à política, a arte do início do século XX, segundo Williams, associa-se politicamente a uma vasta gama de orientações. Há, por exemplo, “uma clara ligação entre o ataque violento às convenções existentes e os programas dos anarquistas, dos niilistas e dos socialistas revolucionários”, o que coaduna com a “liberação do indivíduo criativo”. Por seu turno, a “hostilidade à guerra e ao militarismo” é alimentada pelos dadaístas, surrealistas, simbolistas e futuristas russos. Na Alemanha, “a retórica renovada da rejeição violenta e da desintegração” conduz os expressionistas tanto para o fascismo como para o comunismo. Por seu turno, a maioria dos surrealistas na década de 1930 se move em direção a uma resistência contra o fascismo. Há também “uma rejeição de toda a política em nome de realidades mais profundas da psique dinâmica”, que leva a “uma linha influente de opção pelas formas conservadoras da ordem, vista como oferecendo ao menos alguma estrutura de controle” para os impulsos dos indivíduos e das massas. Ou seja, da mesma forma que Schwartz, Williams aponta para a multiplicidade de orientações políticas da vanguarda.

Por seu turno, Maria Eugênia Boaventura, em *A Vanguarda Antropofágica*, considera a Antropofagia um grupo totalmente oposicional, seguindo a divisão de Williams. Boaventura a diferencia do modernismo, cujo marco inicial é a Semana de Arte Moderna de 1922, um conjunto de “manifestações que propunham apenas a inovação formal-conteudística da literatura e da arte”, enquanto a vanguarda é mais profunda, revolucionária e intensificadora da ruptura.

Pensar-se-á em Vanguarda ao se constatar na Antropofagia não apenas a radicalização das conquistas desse Modernismo, mas sobretudo as características do conceito de moderno exacerbadas e os problemas da linguagem explorados até a saturação – um contradiscurso – contestando a sociedade. A Antropofagia de 1928, por conseguinte, afasta-se do espírito ingenuamente brincalhão do primeiro momento do Modernismo e se insere na categoria de Vanguarda⁹¹.

90 *Idem*, p. 36.

91 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica*, São Paulo, Editora Ática, 1985, p. 5.

A Antropofagia, para essa autora, é vanguardista por intensificar “a ruptura marcada por 22”, defender “uma estética e uma moral em permanente e descompromissada revolução”, repensar “muitas vezes o movimento modernista”, apresentar um “discurso carnavalesco, caracterizado pela profanação do objeto e pela sua renovação” e ter um “comportamento radical, cinicamente dessacralizante”.

Relativizamos, contudo, a intensidade da ruptura na primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*. Ainda que o “Manifesto Antropófago” seja um texto indubitavelmente iconoclasta, tanto em termos formais como de conteúdo, e a revista abra espaço para ousadias como o poema “No Meio do Caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, é visível o caráter heterogêneo da fase, com contribuições pouco revolucionárias. Por outro lado, há grupos e autores brasileiros, no mesmo período, que também questionam os resultados trazidos pelo modernismo enquanto movimento de renovação da arte brasileira⁹², além de inovarem em termos estéticos tão radicalmente quanto alguns antropófagos. A iconoclastia da segunda “dentição” é, sim, mais visível, e se enquadra bem nos termos engajados e revolucionários das análises de Boaventura. Então, a revista traça uma ruptura tanto com as inovações modernistas quanto com muitos dos participantes do movimento, aprofunda as críticas e quebra com a tradição e com a arte burguesa vigente desde o século XIX.

A partir das considerações acima, constatamos as ambiguidades e contradições das vanguardas em geral e, mais especificamente, das vanguardas martinferista e antropófaga. Não há um campo intelectual relativamente autônomo no Brasil e na Argentina no período, o que dificulta que os dois empreendimentos se mantenham em circulação. As vanguardas precisam empreender campanhas para entendimento e aceitação da estética moderna, buscando construir seus próprios campos. Consideram-se “adiantadas” em vários sentidos, tachando outros grupos e autores contemporâneos como “atrasados”. São heterogêneas, especialmente no que diz respeito à orientação política de seus membros. São cosmopolitas e, ao mesmo tempo, nacionalistas. *Martín Fierro* é iconoclasta em alguns sentidos, como na defesa da supressão da métrica na poesia e da valorização de

92 O próprio grupo Verdeamarelo, formado por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, de orientação conservadora, diagnostica o modernismo como não correspondente aos anseios esperados sobre a quebra dos padrões estéticos artificiais, sendo percebido como etapa a ser superada.

uma arte não realista, mas se mostra conservadora em outros, como na busca de uma língua tradicional, não contaminada pelos estrangeirismos trazidos pela imigração. A *Revista Antropofagia*, por seu turno, possui, especialmente em sua “segunda dentição”, características vanguardistas diversas: nega o passado imediato, propõe uma autodestruição criadora, é irônica, destruidora e burlesca. No entanto, conta também com contribuições pouco iconoclastas, especialmente em sua primeira e terceira “dentições”.

Abordagem das fontes

A documentação utilizada nesta pesquisa se compõe de crônicas, poemas, excertos de romances, críticas, contos, imagens e demais conteúdos publicados nos periódicos onde os grupos debatem suas ideias: a *Revista de Antropofagia* e a *Martín Fierro*. Neles são lançados também os manifestos dos programas literários, os quais podem ser entendidos como o suporte teórico e o momento de “fundação” dos movimentos antropófago e martinfierrista.

As duas revistas foram consultadas em suas versões fac-similares, já que não houve acesso aos números originais⁹³. Atualmente, plataformas de pesquisa na Internet disponibilizam a totalidade de números das duas publicações digitalizadas: a *Revista de Antropofagia* está disponível graças ao projeto Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (USP); a *Martín Fierro* está disponível no Archivo Histórico de Revistas Argentinas (Ahira), formado pelo esforço da Universidad de Buenos Aires (UBA) e do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet)⁹⁴.

Destacamos a importância de dois trabalhos que trazem uma organização do conteúdo das revistas, sem os quais seria mais difícil a leitura das centenas de

93 No Centre Pompidou, em Paris, é possível encontrar, nas vitrines da exposição permanente, alguns exemplares originais da *Martín Fierro*. A Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em Buenos Aires, contém exemplares originais da *Martín Fierro* que, no entanto, no momento da pesquisa, estavam indisponíveis, em processo de restauro. Por seu turno, o Arquivo Público de São Paulo disponibiliza, em microfilme, alguns dos exemplares do *Diário de S. Paulo*, onde a *Revista de Antropofagia* circulou na sua segunda “dentição”. O IEB, da USP, estava em mudança quando de nossa visita à instituição, não tendo sido possível saber sobre a existência dos originais da *Revista de Antropofagia* nessa instituição. Por seu turno, não há exemplares da *Revista de Antropofagia* no IEL, da Universidade Estadual de Campinas.

94 Podem ser consultadas nos sites: brasiliana.com.br e ahira.com.ar

colaborações em cada uma delas. Sobre a *Revista de Antropofagia*, é imprescindível a obra de Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica*, que, além de analisar grande parte do conteúdo da publicação, disponibiliza a organização dos 26 exemplares lançados por autores e assuntos (textos de apoio, de criação, entrevista ou correspondência, crítica ou resenha, nota ou comentário, ilustração, anúncio, expediente). No caso da revista argentina, Jose Luis Trenti Rocamora lançou o *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*⁹⁵, obra bastante completa, contendo um prólogo explicativo sobre a história da publicação e a sistematização dos quase novecentos itens elencados no periódico. Além de propaganda e anunciantes, o livro apresenta índices temático, de assuntos, de autores, de pessoas citadas, de autores “como a la manera de”, de autores por quantidade de colaborações e de anunciantes.

As memórias são outro tipo de fonte que ajuda a apreender o campo literário e editorial na década de 1920, além do sistema de camaradagem entre colaboradores, entre outros aspectos. Os colaboradores da *Martín Fierro* produzem mais obras memorialísticas que os da *Revista de Antropofagia*, cuja principal memória é evocada por Raul Bopp em *Vida e Morte da Antropofagia*⁹⁶. Evar Méndez, Oliverio Gironde, Alberto Prebisch e Eduardo J. Bullrich escrevem as primeiras memórias sobre a *Martín Fierro*, lidas por Gironde para a Sociedade Argentina de Escritores em razão da comemoração dos vinte e cinco anos da revista. Elas são publicadas em 1949, com o título *El Periódico Martín Fierro*, registro preparado e redigido “por encargo de sus ex compañeros en la Dirección del periódico”⁹⁷ e se tornam um testemunho fundamental para entender a dinâmica martinfierrista. Em 1961, Eduardo González Lanuza também sistematiza nomes de autores, artistas plásticos, além dos títulos dos escritos de cada exemplar, na obra *Los Martinfierristas*⁹⁸. Cayetano Córdova Iturburu é outro intelectual que escreve sobre o empreendimento do qual fez parte, publicando *La Revolución Martinfierrista*⁹⁹ e *El Movimiento*

95 Jose Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*.

96 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1977.

97 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de sus Antiguos Directores (1924-1949)*, Buenos Aires, Don Francisco A. Colombo, 1949.

98 Eduardo González Lanuza, *Los Martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

99 Cayetano Córdova Iturburu, *La Revolución Martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

*Martinfierrista*¹⁰⁰. Outro grupo de participantes publica, mais tarde, *Martín Fierro: Mito y Realidad*¹⁰¹. Além disso, pode-se ver referências na obra de Norah Lange, *Estimados Congéneres*¹⁰², a vários participantes do grupo martinfierrista e à sua dinâmica de camaradagem. Tais memórias devem ser lidas com cuidado, na medida em que não se trata de trabalhos feitos por historiadores, mas pelos próprios envolvidos nos empreendimentos editoriais, o que pode apontar para as fragilidades e arbitrariedades do memorialismo.

Outro tipo de fonte utilizada na pesquisa são as correspondências trocadas entre participantes dos empreendimentos. Sendo projetos editoriais que reúnem, cada um, dezenas de colaboradores, torna-se impossível mapear e ler toda a correspondência dos envolvidos nos projetos que possam ter comentado sobre o momento em que eles circularam. Debruçamos-nos, portanto, nos intelectuais mais significativos ou nos que tiveram suas correspondências, no período, disponibilizadas em forma de livro.

No caso da *Revista de Antropofagia*, encontramos poucas cartas enviadas a Oswald de Andrade em seu principal fundo de documentação, guardado no Centro de Documentação Cultural (Cedae), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Oswald parece ter sido pouco afeito à guarda e organização de sua missiva. Grande parte do seu acervo pode também ter se perdido, segundo as memórias de sua filha Marília de Andrade¹⁰³. Encontramos na correspondência de Alcântara Machado, principalmente com Mário de Andrade, com os editores da revista *Verde*, de Cataguases (Minas Gerais), com Alceu Amoroso Lima e com Prudente de Moraes Neto, muitas referências ao projeto editorial do qual ele participa como diretor na primeira “dentição”¹⁰⁴. A correspondência de Mário de Andrade com Tarsila do Amaral, artistas

100 Cayetano Córdova Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

101 Nicolás Olivari, Leonidar Barletta, Ulises Petit de Murat, *Martín Fierro: Mito y Realidad*, Buenos Aires, Artesanías Gráficas, 2001.

102 Norah Lange, *Estimados Congéneres*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.

103 Marília Andrade, “Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos, Memórias e Fantasia”, em João Cezar Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (orgs.), *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*, São Paulo, É Realizações, 2011.

104 Ver: Francisco de Assis Barbosa (org.), *Intelectuais na Encruzilhada. Correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933)*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2001; Cecília de Lara (org.), *Pressão Afetiva & Aquecimento Intelectual. Cartas de Antônio de Alcântara*

e escritores argentinos, editores de *Verde* e outros intelectuais brasileiros, ajudam também a perceber o alcance da rede antropófaga, da qual Mário de Andrade participa com afinco na primeira “dentição”¹⁰⁵.

No caso da *Martín Fierro*, tivemos acesso somente à correspondência trocada entre Evar Méndez e Guillermo de Torre, publicada por Carlos García com o título *Antologias y Meridianos*¹⁰⁶. Jorge Schwartz, por seu turno, publica algumas cartas de Oliverio Gironde na obra *Oliverio: Nueva Homenaje a Gironde*¹⁰⁷. Há que se ter em conta, mais uma vez, o caráter parcial das correspondências, assim como das memórias, que devem ser lidas criticamente.

Também são fontes de pesquisa matérias diversas publicadas em outros jornais e revistas do período. O acervo da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional é de extrema valia na pesquisa sobre a revista brasileira, pois, ao veicular periódicos de todo o Brasil, permite verificar a amplitude das ideias do grupo pelo país e possibilita o encontro de pequenas notas sobre a atuação dos antropófagos¹⁰⁸. Na Hemeroteca Digital também é possível en-

Machado a Prudente de Moraes, Neto (1925-1932), São Paulo, Giordano Lemos, Educ, 1997.

105 Ver: Lygia Fernandea (org.), *71 Cartas de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 196?; Ana Lúcia de Menezes, *Amizade Cartedeira: O Diálogo Epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases*, Tese, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2013; Marta Rossetti Batista (org.), *Mário de Andrade. Cartas a Anita Malfati*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989; Marco Antônio Moraes (org.), *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas (1924-1944)*, São Paulo, Global, 2010; *A Lição do Amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade Anotadas pelo Destinatário*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982; Marco Antônio Moraes (org.), *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/IEB, 2000; Fernando da Rocha Perez (org.), *Correspondente Contumaz: Mário de Andrade Cartas a Pedro Nava (1925-1944)*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982; Georgina Koifman (org.), *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985; Pedro Meia Monteiro, *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência*, São Paulo, Companhia das Letras, IEB/Edusp, 2012; Patrícia Artundo (org.), *Correspondência Mário de Andrade & Escritores/Artistas Argentinos*, São Paulo, Edusp/IEB, 2013, e Aracy Amaral, *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, São Paulo, IEB, 2001.

106 Carlos García, *Antologias y Meridianos. Guillermo de Torre y Evar Méndez (1925-1929)*, Madrid, Del Centro Editores, 2003.

107 Jorge Schwartz, *Oliverio: Nuevo Homenaje a Gironde*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

108 *Diário Carioca*, *O Jornal*, *O Dia*, *O País*, *Correio da Manhã*, *O Malho*, *A Manhã*, *A.B.C.*, *Gazeta de Notícias*, *A Cruz*, *Para Todos*, *Movimento Brasileiro*, *Correio da Manhã*, *Ilustração Brasileira e Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro; *Correio Paulistano*, *Diário Nacional*, *A Gazeta e O Estado de S. Paulo*, de São Paulo (São Paulo); *Diário da Tarde e Ilustração Paranaense*, de Curitiba; *Diário de Pernambuco*, de Recife; *Jornal do Comércio*, de Manaus; *Verde*, de Cataguases; *Diário da Manhã*,

contrar notas e matérias sobre a *Martín Fierro*¹⁰⁹.

No caso argentino, encontramos na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em Buenos Aires, várias revistas que circulam no mesmo período¹¹⁰. Também na Hemeroteca Municipal de Madri, encontramos jornais e revistas de nosso interesse¹¹¹. As revistas *Caras y Caretas* (Buenos Aires) e *La Gaceta Literaria* (Madri) foram consultadas em formato digital, estando disponíveis na Hemeroteca Digital de Espanha¹¹². Também consultamos as revistas *Proa* e *Clarín*, disponíveis em versão fac-similar. E a plataforma Trapalanda, da Biblioteca Nacional Mariano Moreno, disponibiliza a revista *Claridad*, enquanto que a plataforma *América Lee* disponibiliza o *La Protesta* e *La Campana de Palo* online, dentre outros¹¹³.

Plano de redação

O presente livro se divide em três capítulos. O primeiro deles, mais descritivo, pretende contemplar os aspectos paratextuais das publicações, aliando texto e contexto e analisando não apenas os conteúdos presentes nos dois periódicos, mas também suas características gráficas e de circulação, além de imagens e outras colaborações não textuais. Trata das características ditas formais dos dois periódicos, explicitando suas trajetórias e o objeto mesmo da pesquisa, ou seja, as revistas, gênero de publicação literária enquanto “veículo de disseminação impresso”. Pretende-se refletir sobre suas diversas características paratextuais: diagramação, meios de divulgação, direção, distribuição, preço, publicidade, público, imagens, dentre outros aspectos, no intuito de compreender as publicações enquanto projetos editoriais totais. Ainda, procura-se aliar sua existência com o

de Vitória; *O Imparcial*, de São Luís.

109 *O Jornal*, *Correio da Manhã*, *A Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Movimento Brasileiro* e *Crítica*, do Rio de Janeiro; *Correio Paulistano*, *Diário Nacional* e *A Gazeta*, de São Paulo; *Verde*, de Cataguases; *A Federação*, de Porto Alegre.

110 *El Hogar*, *Nosotros*, *Inicial* e *Síntesis*, de Buenos Aires; *Prometeo* e *Valoraciones*, de La Plata. *Revista de Avance*, de Cuba.

111 *Alfar* (*Revista de Casa América-Galícia*), *Hispania* e *Revista de Occidente*, de Madrid; *Revista de Ateneo*, *Literatura Hispano Americana* e *La Vida Literaria*, suplementos literários de *Espanña y América*, de Cádiz.

112 Disponíveis em: bne.es. Acessado em jun. 2017.

113 Ver as páginas americalee.cedinci.org e trapalanda.bn.gov.ar.

contexto em que circulam, do Brasil e da Argentina no início do século XX e, mais especificamente, de São Paulo e de Buenos Aires na década de 1920.

Salientamos uma especificidade dos projetos editoriais vanguardistas. Por serem de curta duração, eles são bastante propícios para o entendimento da conjuntura da década de 1920. As revistas circulam imediatamente antes que o golpe de Uriburu na Argentina e a revolução da Aliança Liberal no Brasil mudem o rumo político nesses países na virada para a década de 1930 e interfiram também na área cultural e no posicionamento político e institucional dos intelectuais atuantes.

No segundo capítulo, pretende-se perceber como as duas revistas se relacionam com a ideia de cosmopolitismo, ou seja, como seus conteúdos são pensados com vistas a construir uma ideia de “universalidade”. Procuramos perceber o cosmopolitismo de bagagem e de viagem de muitos participantes dos dois empreendimentos, ao se deslocarem ao exterior, tomarem contato com intelectuais estrangeiros e dominarem línguas que não as maternas. Também buscamos entender como as revistas interpretam a existência de imigrantes, estrangeiros que passam a habitar o Brasil e a Argentina. No que diz respeito à América, buscamos perceber se os martinfierristas e os antropófagos voltam seus olhares para outros países do continente, colaborando e dialogando com seus vizinhos, e se tentam desenhar uma identidade própria para a região, seja nas noções de pan-americanismo, latino-americanismo ou hispano-americanismo. Também examinamos o caráter relativamente cosmopolita de Buenos Aires e de São Paulo. Por fim, pretendemos examinar o âmbito da recepção, ou seja, perceber se as revistas conseguem extrapolar as fronteiras nacionais, tratando do alcance das suas redes. Nesse sentido, é oportuno saber se elas são lidas fora de seus países de origem, seja no continente americano ou na Europa, o que pode ser percebido nas críticas, resenhas, cartas de leitores e existência de exemplares das mesmas fora de seus países de origem.

O terceiro capítulo se dedica à análise das propostas e dos projetos editoriais e/ou estéticos das duas revistas com relação ao “nacionalismo” e suas possíveis relações com o regionalismo e com o provincianismo. Ele é introduzido por uma historicização da nação na Europa e na América e, mais precisamente, no Brasil e na Argentina. A partir daí, pretende-se perceber o discurso voltado para o interior do Brasil e da Argentina, na busca das particularidades culturais dos dois países. Nessa busca, os antropófagos e os martinfierristas olham para as figuras do indígena, do negro e do *gaucho* enquanto sujeitos formadores das nações bra-

sileira e argentina. Também se debruçam sobre a língua portuguesa e espanhola, buscando ritmos e expressões da linguagem falada. Examinam tanto a música popular quanto o tango, enquanto ritmos típicos das duas culturas. Voltam-se para a cultura popular e a tradição. E lidam também com as contradições entre litoral e interior, com a natureza e o tamanho dos territórios nacionais, dentre outros.

Sabemos que, em torno dos periódicos, constituem-se redes de intelectuais que tornam possível o debate acerca da nação e da estética moderna, além de determinarem o alcance das propostas apresentadas. As redes de intelectuais mobilizadas em torno das revistas constituem-se de elites letradas capazes de “narrar a identidade nacional”¹¹⁴ e seguem a dinâmica própria do gênero “revista”, especialmente o diálogo entre diversas vozes ali presentes. Examinar tal rede pode ajudar a entender se e como a *Revista de Antropofagia* e a *Martín Fierro* contribuem, em seus respectivos países, para a formação e a divulgação de uma cultura política¹¹⁵, nacionalista e moderna que, em grande medida, é integrada ao imaginário coletivo da nação.

Nessa linha de análise, pretende-se atentar para as questões ligadas ao campo intelectual¹¹⁶ em desenvolvimento e em modernização no período. A partir do exame do campo intelectual, é possível entender as rupturas e as manutenções das duas vanguardas no que diz respeito ao nacionalismo. Pretende-se examinar o papel dos intelectuais no campo intelectual, sua identificação social, os espaços que frequentaram (os cafés, por exemplo, substituindo os salões), o sistema de camaradagem, às vezes acoplado às relações familiares, a necessidade de se publicar continuamente e a influência exercida pelos grandes tabloides em circulação, dentre outros aspectos que ajudem a compreender os avanços e os limites dos textos.

Pretende-se, portanto, entender como se deu a convivência de projetos nacionais e cosmopolitas nos dois periódicos. Ainda que tentem inverter a lógica da dominação europeia, procurando criar uma cultura própria, os dois grupos de intelectuais ligados às duas revistas não conseguem de desvincular de conceitos ocidentais como “nação” e “universalidade”, fazendo arranjos às vezes próximos e noutras vezes distintos entre as duas realidades aqui analisadas.

114 Sobre a interpretação da narração da nação, ver: Homi Bhabha, *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

115 Sobre o conceito de cultura política ver as discussões e conceituações de Serge Bernstein, Eliana Regina de Freitas Dutra e Rodrigo Patto Sá Motta.

116 Sobre o conceito de “campo”, ver, dentre outros trabalhos de Pierre Bourdieu, *Campo Intelectual e Projeto Criador*; Jean Pouillon, *Problemas do Estruturalismo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1968.

Capítulo 1

Martín Fierro *e Revista de* *Antropofagia:* características contextuais e paratextuais

O estudo de revistas, especialmente as literárias, tem crescido consideravelmente entre os historiadores. Antes consideradas um “aspecto secundário no *corpus* maior da literatura latino-americana”¹, ocupando uma posição inferior em relação aos livros – formas consagradas da produção literária –, a partir da década de 1990, as revistas passam a ocupar lugar de maior prestígio na historiografia, dadas suas especificidades no que diz respeito a periodicidade, circulação, extensão e tipo de leitura que proporcionam, dentre outros, revelando um grande potencial de exame.

Mesmo antes da década de 1990, contudo, já se veem historiadores e críticos literários que salientam os aspectos materiais e a especificidade dos projetos

1 Roxana Patiño, “América Latina: Literatura e Crítica em Revista(s)”, em Eneida Maria de Souza e Reinaldo Marques (orgs.), *Modernidades Alternativas na América Latina*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009, p. 456.

editoriais periódicos e sua importância na cultura intelectual, especialmente na América Latina. No Brasil, há que se fazer menção ao projeto pioneiro do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP), do final da década de 1970, que procura estudar revistas brasileiras, em especial as modernistas, constantes no acervo do IEB, cujos frutos se estendem a livros, artigos, teses, dissertações, edições fac-similares e palestras, sobre as revistas *Novíssima*², *Klaxon*, *Terra Roxa e Outras Terras*³, *Festa*⁴, *Lanterna Verde*⁵, *Revista de Antropofagia*⁶, *A Revista*⁷, *Arco & Flexa*⁸, dentre outras⁹. A disponibilização de parte dessas revistas no formato fac-similar é de grande valia para historiadores e críticos terem acesso ao seu conteúdo, uma vez que restam poucos números originais delas¹⁰.

Na Argentina, há também projetos precursores sobre grupos e revistas, destacando-se as obras de Nélide Salvador, *Revistas Argentinas de Vanguardia (1920-1930)*¹¹ e *Bibliografía de Tres Revistas de Vanguardia*¹². Por seu turno, Beatriz Sarlo, em *El Imperio de los Sentimientos. Narraciones de Circulación Periódica en la Argentina (1917-*

- 2 Maria Lucia Fernandes Guelfi, *Novíssima: Contribuição para o Estudo do Modernismo*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 1987.
- 3 Cecília de Lara, *Klaxon e Terra Roxa e Outras Terras: Dois Periódicos Modernistas de São Paulo*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 1972.
- 4 Neusa Pinsard Caccese, *Festa: Contribuição para o Estudo do Modernismo*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 1971.
- 5 Roselis de Oliveira de Napoli, *Lanterna Verde e o Modernismo*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1970. (Dissertação de Mestrado).
- 6 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica*.
- 7 Margaret Abdulmassih Wood Silva, *A Revista: Contribuição para o Estudo do Modernismo em Minas Gerais*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984. (Dissertação de Mestrado).
- 8 Ívia Iracema Duarte Alves, *Arco & Flexa: Contribuição ao Estudo do Modernismo*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1976. (Dissertação de Mestrado).
- 9 Sobre o projeto do IEB/USP, ver a dissertação de mestrado de Fernando Floriani Petry, *O Cão e o Frasco, o Perfume e a Cruz: Arquivo Rosa-Cruz Revisitado*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2011. Ver também os inúmeros artigos publicados na revista do IEB, especialmente o de Margaret Abdulmassih Wood Silva, intitulado *O Projeto de Estudos de Periódicos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*.
- 10 Atualmente muitas dessas publicações se encontram disponíveis em formato digital.
- 11 Nélide Salvador, *Revistas Argentinas de Vanguardia (1920-1930)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, 1962.
- 12 Nélide Salvador, *Bibliografía de Tres Revistas de Vanguardia*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, 1983.

1927), analisa as “narraciones semanales” que circulam entre 1917 e 1927 e são compostas por uma “literatura de barrio y también literatura predominantemente para mujeres o adolescentes y jóvenes”, as quais são “una parte significativa de la cultura consumida por sectores medios y populares”¹³. Escapando ao âmbito Boedo-Florida¹⁴, essas publicações colaboram “en la implantación del hábito de la lectura, desarrollando y afirmando destrezas y disposiciones adquiridas en un proceso de alfabetización que es, al mismo tiempo, una de las condiciones del éxito amplio de las narraciones semanales”¹⁵.

A partir da última década do século xx, começam a surgir mais obras, tanto no âmbito brasileiro quanto no argentino, que enfatizam as revistas e seu caráter peculiar, além das que investem no âmbito continental, reunindo pesquisadores e projetos de várias nacionalidades. Assim, Noemí Girbal-Blancha e Diana Quattrocchi-Woisson lançam *Cuando Opinar Es Actuar. Revistas Argentinas del Siglo XX*, organizando um volume com colaboradores que tratam de *Nosotros*, *Claridad*, *Síntesis*, *Critério* e *Sur*¹⁶. Héctor Lafleur publica *Las Revistas Literarias Argentinas 1893-1967*¹⁷, obra ambiciosa, dado o grande número de publicações que circulam no período de mais de setenta anos. Por seu turno, Saul Sosnowski reúne um importante grupo de estudiosos de revistas latino-americanas, publicando *La Cultura de un Siglo: América Latina en sus Revistas*¹⁸, em que há um grande espaço para as revistas vanguardistas, tanto argentinas como de diversos países latino-americanos. Patricia Artundo organiza *Arte en Revistas. Publicaciones Culturales en la Argentina 1900-1950*¹⁹, versando sobre *Athinae*, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, *La Campana de Palo*, *Correo Literario* e *Saber Vivir*, entre outras. Carlos García e Dieter Reichardt lançam *Las Vanguardias Literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*²⁰, que compara o fenômeno vanguardista nesses três países da região

13 Beatriz Sarlo, *El Imperio de los Sentimientos, Narraciones de Circulación Periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catalogos Editora, 1985, p. 10.

14 Trataremos da polêmica Boedo-Florida mais tarde.

15 Beatriz Sarlo, *El Imperio de los Sentimientos*, p. 16.

16 Noemí Girbal-Blacha e Diana Quattrocchi-Woisson (dir.), *Cuando Opinar Es Octuar: Revistas Argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999.

17 Héctor Lafleur, *Las Revistas Argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, El 8vo, 2006.

18 Saul Sosnowski, *La Cultura de un Siglo: América Latina en sus Revistas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999.

19 Patricia Artundo, *Arte en Revistas. Publicaciones Culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

20 Carlos García e Dieter Reichardt, *Las Vanguardias Literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*:

do Prata. Aimer Granados coordena, em *Las Revistas en la Historia Intelectual de América Latina: Redes, Política, Sociedad y Cultura*²¹, uma coletânea de artigos de historiadores que se debruçam sobre revistas no Peru, México, Chile e Argentina. Regina Crespo também reúne vários pesquisadores em *Revistas en América Latina: Proyectos Literarios, Políticos y Culturales*²², tratando de *Repertorio Americano, Claridad, Boletín Titikaka, Amauta, Sur, Cuadernos Americanos, Revista Brasiliense, Casa de las Américas*, dentre outras. Ana Luiza Martins trabalha, em *Revistas em Revista*²³, com imprensa e práticas culturais em São Paulo entre 1890 e 1922. Jorge Schwartz, em *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifiestos e Textos Críticos*²⁴ – cuja primeira edição é de 1995 e que ganha uma nova edição revisada em 2008 –, trata não apenas de revistas da Argentina, Brasil, Cuba, Equador, Peru, México e Uruguai, dentre outros países, como também de manifestos, tensões ideológicas, antologias e discussões sobre as inovações vanguardistas europeias. Um dos méritos de seu livro é incluir o Brasil no estudo comparativo, ultrapassando uma barreira tordesilhesca que o excluía do contexto continental, dadas sua língua e trajetória histórica distintas. Este último autor, juntamente com Roxana Patiño, organiza um número inteiro da *Revista Iberoamericana*, em 2004, dedicado às revistas latino-americanas²⁵.

Há que se dizer que nenhum desses projetos abarca a totalidade das revistas vanguardistas em seus países, e tampouco na América Latina, uma vez que o período é especialmente rico quanto à sua existência. É possível dizer, como Roxana Patiño, que, apesar da quantidade e da riqueza das revistas, ainda assim ocorre uma defasagem em relação ao seu estudo: “O volume e a qualidade das revistas culturais latino-americanas são inversamente proporcionais à sua presença como documento de cultura na crítica”²⁶.

Bibliografía y Antología Crítica, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 1999.

21 Aimer Granados, *Las Revistas en la Historia Intelectual de América Latina: Redes, Política, Sociedad y Cultura*, Ciudad de México, Unam/Juan Pablo Editor, 2012.

22 Regina Crespo, *Revistas Culturales en América Latina: Proyectos Literarios, Políticos y Culturales*, Ciudad de México, Ediciones Eón/Cialc, 2010.

23 Ana Luiza Martins, *Revistas em Revista, Imprensa e Práticas Culturais da República, São Paulo (1890-1922)*, São Paulo, Fapesp/Edusp/Imprensa Oficial, 2001.

24 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifiestos e Textos Críticos*.

25 Jorge Schwartz, Roxana Patiño (org.), *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 208-209, jul.-dez. 2004.

26 Roxana Patiño, “América Latina: Literatura e Crítica em Revista(s)”..., p. 457.

Sob a influência da história cultural e da história intelectual, além do estudo do conteúdo das revistas, desenvolve-se, a partir de então, uma linha metodológica para a análise de suas características materiais e de distribuição, além da rede de intelectuais que as mesmas mobilizam, características que as definem, na grande maioria das vezes, como projetos coletivos. Trata-se da constatação da impossibilidade de traçar uma separação entre texto e contexto ou entre conteúdo e suporte quando do estudo desse tipo de empreendimento editorial, sendo imprescindível para o entendimento dos projetos literários/políticos, o estudo de suas características ditas “de base”.

Este primeiro capítulo tem por objetivo explorar o potencial analítico das revistas, no sentido de ponderar sobre suas características materiais e de circulação. Procuramos entender a *Revista de Antropofagia* e a *Martín Fierro* como iniciativas editoriais que mobilizam ao seu redor uma ampla rede de intelectuais, dentro e fora de seus países de origem, mostrando o desenvolvimento do campo editorial brasileiro e argentino no período. Ambas adotam determinado formato, quantidade de páginas e qualidade do papel. Procuram manter uma regular periodicidade e abrem suas páginas à publicidade. Utilizam um *design* específico que também não é fortuito, exibem ilustrações de tipos diversos, desde as caricaturas até as reproduções de obras vanguardistas, dentre outros aspectos. Tais características as configuram como objetos de pesquisa que devem ser tratados em sua totalidade, aliando texto, imagem, suporte e circulação. Ou seja, as revistas *Martín Fierro* e *Revista de Antropofagia* não são, neste trabalho, apenas fontes, mas também objetos de análise.

Além disso, procuramos entender o contexto em que tais revistas circulam, traçando considerações sobre as polêmicas em que se envolvem e sua relação com outros campos, como o econômico, o editorial e o político da década de 1920. Salientamos a estreita relação entre jornalismo e literatura, no período, quando estão em processo de incipiente consolidação os campos editoriais do Brasil e da Argentina. Destacamos também que a intervenção no presente feita pelas revistas as torna instrumentos importantes para debater determinadas conjunturas.

1. Surgimento das revistas:
o campo editorial no Brasil e na Argentina

A Argentina, desde aproximadamente os anos 1880 – período em que ocorre a consolidação do Estado e o início de um ciclo prolongado de crescimento econômico –, começa a conhecer inúmeras modificações que contribuem para a emergência de um incipiente mercado editorial. Uma das principais mudanças é a ampliação do número de leitores, tanto cultos como os que consomem uma produção dirigida “a un público amplificado, ligada a medios masivos y subordinada a la lógica del mercado”²⁷.

Pero la formación de un público popular, en tanto sinónimo de público amplio, significó ante todo la constitución de una demanda, es decir, de un sustento económico capaz de estimular económica y simbólicamente la producción cultural, y en este sentido puede ser considerada la primera condición de posibilidad para que se iniciara el proceso de construcción de un campo literario moderno, con sus escritores profesionales y sus instituciones específicas – como las editoriales²⁸.

A Argentina possui uma alta taxa de escolarização de seus cidadãos no início do século XX e vive avanços nos meios de comunicação e de transporte, fatores que favorecem a modernização do campo editorial. Também começa a ocorrer uma relativa autonomização da literatura em relação à política. O público leitor, por sua vez, a princípio concentrado em Buenos Aires, expande-se para as províncias de Entre Ríos e Santa Fé, privilegiadas pela expansão da rede ferroviária e da imigração. Começam a surgir, então, as primeiras editoras e os primeiros escritores profissionais. Todas essas características são, contudo, “indicios débiles y dispersos propios de una etapa inicial” da modernização da cultura letrada na Argentina. Por exemplo, a maioria dos livros é ainda impressa em Madri ou Paris, enquanto a maior parte da circulação de obras corresponde a livros estrangeiros.

No início do século XX, começa a ocorrer a diversificação das práticas editoriais na Argentina. Também se inicia a consolidação da prática intelectual como

27 Sergio Pastormelo, “1880-1899. El Surgimiento de un Mercado Editorial”, em José Luis de Diego (dir.), *Editores y Políticas Editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 2.

28 *Idem, ibidem*.

profissão independente, abarcando desde os que se dedicam à atividade científica até os escritores ficcionais. O público leitor aumenta, em consequência direta das campanhas de alfabetização e do crescimento populacional favorecido pelas políticas imigratórias e pela urbanização.

Por un lado, se consolidó la expansión del mercado de libros de bajo costo, que divulgaba folletines (europeos y algunos de autores argentinos) y literatura gauchesca, proceso que hacia 1915 implicará una sustitución de la importación de libros impresos en el extranjero –aun con sello argentino–, por una producción local, posibilitada por el mejoramiento de las condiciones técnicas (mayor personal técnico, maquinarias modernas, etcétera). Por otro lado, y en virtud de existencia de un público lector ampliado, se observan en el período diversas estrategias editoriales que pueden definirse como intentos de captación del lectorado, al que se pretende proveer de productos considerados superiores tanto en calidad literaria como en impresión y tipografía²⁹.

Ocorre uma multiplicação de livrarias e de periódicos, além dos trabalhadores jornalísticos. Surge a linotipo, desalojando muitos tipógrafos de suas tarefas. Começam a aparecer produções simbólicas de boa qualidade, acessíveis e capazes de atrair leitores com menor formação cultural, como as coleções Biblioteca de La Nación – com a importante colaboração de Roberto Payró –, La Cultura Argentina – idealizada por José Ingenieros –, e La Biblioteca Argentina, de Ricardo Rojas. É criada, também, a Cooperativa Editorial Buenos Aires, coordenada por Manuel Gálvez entre 1917 e 1925. O público leitor popular, antes apreciador de literatura gauchesca, passa a consumir novelas europeias de todas as classes (românticas, realistas, naturalistas, de aventuras, históricas, sentimentais, de intrigas, científicas) e a ser composto também pelas primeiras gerações urbanas de origem estrangeira, mas nascidas na Argentina.

Alguns atrasos permanecem, todavia. Pouco esforço se faz para a publicação de escritores contemporâneos, o que é compreendido por muitos escritores como falha, tarefa pendente ou demonstração de um atraso argentino. Não há, ainda, a afirmação completa da escrita como uma atividade autônoma. Ela deve ser complementada com o trabalho como jornalista, professor ou no cumprimento de

29 Margarita Merbilháa, “1900-1919. La Época de Organización del Espacio Editorial”, em José Luis de Diego (dir.), *Editores y Políticas Editoriales en Argentina...*, p. 29.

tarefas em repartições administrativas. O escritor culto se vê em um dilema entre escrever para os pares, ganhando pouco dinheiro, ou se submeter à produção de uma literatura mais comercial.

Para publicar novelas, ensayos o crítica, o libros de poesía, las opciones que se presentaban a los jóvenes escritores eran pocas: recurrir a España o a Francia, intentando, en el mejor de los casos, no financiar con su bolsillo los gastos de edición, o editar en Buenos Aires. Hasta ese momento, aún no había aparecido una figura de editor que no solamente estuviera dispuesto a financiar los libros de nuevos escritores sino que desarrollara esa actividad en forma única y sostenida, y que además asumiera activamente ese papel, seleccionando escritos para difundir³⁰.

Segundo Mateo García Haymes, na década de 1910, já existe em Buenos Aires uma produção textual dirigida a um público massivo, “con tiradas relativamente altas de libros baratos y de frecuencia semanal, que posibilitaron a escritores y periodistas de clase media, muchos de ellos hijos de inmigrantes, vivir de la escritura”³¹. Na década seguinte, a Argentina já possui um campo editorial e literário medianamente consolidado, vendo circular inúmeras publicações de caráter popular, além de livros destinados ao público culto. Os escritores encontram melhores condições de publicação em um espaço editorial já constituído, com escritores profissionais e orientados a diversos tipos de leitores. A Grande Guerra causa a retirada transitória de algumas editoras francesas e alemãs do mercado, o que oferece ao livro de fatura nacional uma excelente oportunidade para ganhar espaço em um comércio em expansão, apesar de que

[...] hacia finales de la década de 1920 el libro de autor argentino continúa en una situación desfavorable respecto de los libros importados de autores extranjeros. Entre las razones de esta desventaja, un observador contemporáneo destaca el abultado precio de tapa de los productos locales –inevitable debido a que el tamaño de las tiradas rara vez superaba los mil ejemplares–, los hábitos de lectura de un público que prefiere las nove-

30 *Idem*, p 55.

31 Mateo García Haymes, “Una Vanguardia Conservadora. La Revista *Martín Fierro* Ante la Emergencia de las Industrias Culturales (1924-1927)”, *Letras Históricas*, n. 4, p. 84, jan.-jun., 2011.

dades de la literatura europea y las dificultades de la distribución de los libros por todo el territorio nacional³².

Também influem no alto custo das obras nacionais as altas taxas aduaneiras sobre papel importado, as elevadas tarifas postais, que restringem a circulação, além do desinteresse do Estado e a ausência de políticas oficiais que incentivem o desenvolvimento da indústria de impressos. Mas há iniciativas positivas, como a expansão e modernização do sistema educativo, que favorecem a consolidação de um mercado interno.

Si bien este mercado resulta todavía insuficiente, crece continuamente y posee un potencial enorme principalmente en los nuevos lectores que año a año se van incorporando a un público que se expande y diversifica a medida que va cobrando forma. En pos de su conquista, los nuevos editores van ensayando diversas estrategias: desde el diseño de colecciones populares hasta las ediciones de lujo, pasando por la creación de bibliotecas de autores nacionales o la elaboración de políticas editoriales basadas en las traducciones, ya sean autorizadas o clandestinas³³.

Até 1915 não há editores em Buenos Aires, apenas livreiros. Pouco tempo depois, aparecem empresas editoriais que se propõem a difundir obras da literatura e do pensamento “universal”. É na década de 1920 que desponta e se consolida a figura do editor moderno, que ainda se divide em funções políticas e administrativas.

Esta nueva figura, definida como un agente cultural moderno, controla financieramente las publicaciones y a la vez define las características de los productos impresos según el gusto y los intereses del nuevo público; dispone la edición de libros como bienes culturales organizados en series y colecciones que funcionan como verdaderas guías de lectura; orienta su intervención hacia el mercado y planea y estimula líneas de producción literaria contribuyendo a su consolidación como profesión³⁴.

32 Verónica Delgado e Fabio Espósito, “1920-1937. La Emergencia del Editor Moderno”, em José Luis de Diego (dir.), *Editores y Políticas Editoriales...*, p. 61.

33 *Idem*, p. 62.

34 *Idem*, p. 64.

Suas práticas se tornam mais especializadas, diferenciando-o dos donos de imprensas e de “talleres”, dos editores-publicistas e também dos editores-livreiros. Um dos traços do período é a confluência de escritores tradicionalmente associados à alta cultura e os novos escritores promovidos graças aos requerimentos dos modernos empreendimentos editoriais.

En este campo intervienen con éxito los nuevos editores, quienes contribuyen en el diseño de un público literario con la magnitud y el dinamismo suficiente como para sostener una práctica literaria pensada en términos profesionales, interpelando al conjunto heterogéneo de los nuevos lectores³⁵.

Em termos de projetos editoriais exitosos, há que se fazer referência à revista *Nosotros*³⁶, dirigida por Alfredo Bianchi e Roberto Giusti, que desde 1907 reúne, através de Baldomero Sanín Cano, uma ampla rede de intelectuais que publicam literatura, obras de teatro, artigos de história e filosofia, crítica de arte e de música, dentre outros. *Nosotros* circula até 1943, tentando reunir em torno de si, sem sucesso, os escritores de vanguarda argentinos, que começam suas atividades aproximadamente na década de 1920, almejando um espaço próprio.

Também há um mercado importante para publicações de ideologia de esquerda, do qual se destaca a Cooperativa Editorial Claridad, fundada por Antonio Zamora, que publica obras seletas de grandes pensadores da literatura universal a preços econômicos. A cooperativa lança a coleção Los Pensadores, que publica cem títulos até 1924, quando se inicia uma segunda época. São obras de autores russos como Gorki, Dostoiévski, Tolstói e Andriev, além de franceses como Anatole France, e também espanhóis e argentinos. A Cooperativa não tem uma coleção de textos relacionados à tradição nacional, operando mais com materiais de uma cultura urbana. Na coleção Los Nuevos, publicam-se *Tinieblas* e *Malditos*,

35 *Idem*, p. 75.

36 Sobre a revista *Nosotros*, ver os artigos de: Andrea Pasquaré, “Giusti y la Revista *Nosotros* (1912-1930): Crítica, Política e Intervenciones Literarias en la Formación del Campo Cultural Argentino”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 12, pp. 112-142, jan./jun. 2012; Rafael Rubiano Muñoz, “Baldomero Sanín Cano y la Revista *Nosotros* de Buenos Aires (1907-1943). Intercambio y Redes Culturales e Intelectuales”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura ACHSC*, vol. 21, n. 1, pp. 127-156, ene./jun., 2014; Carolina López, “‘Unirse y Afirmarse’. Una Red en Torno a la Revista *Nosotros* (1907-1917)”, *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, n. 12, pp. 49-59, 2015.

de Elías Castelnuovo; *Versos de la Calle*, de Álvaro Yunque; *Cuentos de la Oficina*, de Roberto Mariani; *Los Pobres*, de Leónidas Barletta; *Versos de Una...*, de César Tiempo, além de outros autores citados e muitas vezes criticados pela *Martín Fierro*. Os livros são distribuídos nas ruas e ambicionam contribuir com uma literatura responsável desde o ponto de vista moral, configurando-se como um espaço de cruzamento entre as práticas da cultura letrada tradicional e da cultura de massas. A partir do número 101, inicia-se uma nova fase, em forma de revista, intitulada, inicialmente, *Los Pensadores*. Em 1926, a revista passa a se chamar *Claridad*, e nela se manifesta parte da polêmica Boedo-Florida, concentrando em suas páginas os chamados intelectuais de Boedo, rua suburbana de Buenos Aires.

É nesse contexto em termos de campo editorial – “deudor de dos cuestiones relacionadas entre sí y que se dan simultáneamente: la consolidación de la figura del escritor profesional y el progresivo surgimiento de una industria destinada a producir bienes culturales”³⁷ – que surgem as primeiras publicações vanguardistas na Argentina. Em 1921, nasce *Prismas*, cujo título tem explícita vinculação cubista e é pregada nos muros de Buenos Aires, durando apenas dois números. No ano seguinte é a vez de *Proa*, com o formato de um tríptico, que circula apenas três vezes.

Em 1924, surge *Martín Fierro*. Segundo seu diretor, Evar Méndez, em um artigo lançado no seu número 38, a publicação, naquele momento com três anos, inicia sua história aproximadamente no período abarcado pela obra *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, de Pedro Juan Vignale e César Tiempo: “Es la del período Noviembre de 1923 (en que fue fundado y redactado verbalmente varias veces, para iniciar su salida, irregular, en forma algo dramática; sino que no ha desmentido más tarde, en Febrero de 1924), hasta la fecha”³⁸.

Evar Méndez, Oliverio Gironde, Alberto Prebisch e Eduardo J. Bullrich contam, nas memórias sobre a revista – testemunho fundamental para entender a dinâmica martinfierrista – que os idealizadores da publicação “se reúnen varias veces en ‘La Cosechera’ de la Avenida de Mayo, y en el ‘Richmond’ de Florida, examinan las posibilidades del periódico, barajan una nómina de posibles colaboradores y deciden, por último, su publicación”³⁹. Esses encontros iniciais em

37 Mateo García Haymes, “Una Vanguardia Conservadora...”, p. 76.

38 Evar Méndez, “Rol de *Martín Fierro* en la Renovación Poética Actual”, *Martín Fierro*, año II, n. 38, p. 2, 26 feb. 1927.

39 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de sus Antiguos Directores (1924-1949)*, p. 15.

cafés da Rua Florida e da Avenida de Maio, e a posterior localização da redação na Rua Tucumán, próximo à Florida, onde está o comércio de luxo de Buenos Aires, estão na raiz da contenda Florida versus Boedo, opondo, em geral, escritores que participam das revistas *Martín Fierro* e *Proa*, de influência vanguardista, a escritores engajados na esquerda política, que publicam nas revistas *Claridad* (especialmente Roberto Mariani) e *Los Pensadores*, e que se posicionam a favor de um desconformismo ante a injustiça social e contra o que chamam de gratuidade da arte⁴⁰. Assim, em Buenos Aires há uma divisão entre a vanguarda estética, empenhada em promover a revolução na arte, e a vanguarda política, que entende a arte como instrumento para a revolução.

Evar Méndez⁴¹ já havia participado de outros empreendimentos literários anteriores e é considerado, por Nélide Salvador, “hombre de la generación pasada pero adherente fervoroso de las últimas doctrinas literarias”⁴². Horacio Salas, no prefácio para a edição fac-similar da *Martín Fierro*, esclarece que, quando da criação do empreendimento, ele “era um poeta rubendariano con tres libros publicados, periodista y funcionario en la Casa del Gobierno, cercano al presidente Alvear”⁴³. Tais condições provavelmente contribuem para o papel de aglutinador que o próprio Méndez reconhece exercer.

Mi acción personal ha consistido, principalmente, en vincular entre sí a los jóvenes escritores y artistas, en facilitarles la forma de darse a conocer eficaz y rápidamente y allanarles el camino del éxito, a condición de que demostraran vocación y talento⁴⁴.

Apesar do sucesso do empreendimento, Méndez reclama que sua ação lhe rende “el calificativo de tráfuga, el odio o el recelo de parte de mis antiguos amigos literarios y los escritores de mi generación; y mi acción de estos últimos

40 Sobre a polémica Boedo versus Florida, ver: María Raquel Llagostera, *Boedo y Florida: Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

41 Guillermo Evar Gómez Méndez (Mendoza, 1885 – Buenos Aires, 1955). Escritor, jornalista e crítico literário e artístico. Trabalha no Ministerio de Hacienda, publica *Palacio de Ensueño* (1910), *El Jardín Secreto* (1923) e *Las Horas Alucinadas* (1924).

42 Nélide Salvador, *Revistas Argentinas de Vanguardia...*, p. 59.

43 Horacio Salas, “El Salto a la Modernidad. Estudio Preliminar”, *Revista Martín Fierro 1924-1927*, Edición Facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 10.

44 Evar Méndez, “Rol de *Martín Fierro* en la Renovación Poética Actual” ...

años me han cerrado muchas puertas de círculos literarios y periódicos”⁴⁵. Suas queixas sobre as disputas no campo literário no período não são, contudo, exclusivas do meio martinfierrista, havendo também disputas, até mais fortes, no campo literário em que surge, apenas alguns anos depois da fundação da *Martín Fierro*, a *Revista de Antropofagia*.

No Brasil, a atividade editorial tem início apenas após a vinda da família real portuguesa, em 1808⁴⁶, quando é revogada a proibição de se instalarem tipografias e se imprimirem livros que regia a antiga colônia. A Imprensa Régia é instalada no Rio de Janeiro, capital do recém-elevado Reino Unido a Portugal e Algarves e, em setembro de 1808, começa a circular o primeiro jornal impresso no Brasil. A atividade tipográfica se desenvolve de forma tímida durante o Primeiro Reinado, com a publicação de jornais, folhetos, revistas e livros e a instalação de tipografias e livrarias, onde se pode conversar, fazer contatos e fortalecer laços de solidariedade política. Mas a censura é uma realidade no Reino, e os originais e as provas tipográficas devem ser submetidos ao procurador da Coroa.

Durante o Segundo Reinado, a imprensa situacionista está em mãos da nova estrutura, contribuindo para a manutenção da estrutura escravista, repousada no latifúndio. A imprensa se expande timidamente para o interior, ajudada pelo serviço dos correios e pela expansão da malha ferroviária. Em meados do século XIX é possível encontrar alguns poucos jornalistas que vivem somente do trabalho com escritos.

Os avanços técnicos são modestos no Império, mas, apesar disso, a imprensa tem grande importância no debate em torno do fim da monarquia, da separação entre Igreja e Estado e na adoção do republicanismo. A imprensa monarquista se transforma

[...] em imprensa republicana, agente do processo civilizador, secularmente acalentado. Nela, estamparam-se à exaustão as ideias e imagens do progresso pretendidas pela nova ordem. Ao lado da política, a urbanização foi um de seus grandes temas, veiculado pela festejada modernização do aparelhamento jornalístico, com novas oportunidades

45 *Idem, ibidem.*

46 Apesar da proibição, há exemplos de impressões no Brasil durante o período colonial. No entanto, são exceções em meio, por exemplo, à maioria dos livros importados, especialmente de Portugal.

tecnológicas para a produção e reprodução do texto e da imagem, em que desabrochou a estética literária parnasiana emoldurada por guirlandas *art-nouveau*⁴⁷.

No final do século XIX, o público leitor brasileiro é muito limitado, resultado de uma taxa de alfabetização bastante pequena, abrangendo aproximadamente 15% da população em 1890. Tal situação é decorrente, principalmente, dos males do regime escravista que, até 1889, afasta grande parte da população da cultura letrada. A abolição é, ainda assim, amplamente discutida em inúmeras folhas esporádicas, de periodicidade incerta e longevidade improvável. A porcentagem de alfabetizados aumenta para 25% no censo de 1900, mas não sofre alterações significativas mesmo vinte anos mais tarde.

Nesse ano [1920], o estado de São Paulo, cujas reformas na escola primária chegaram a ser consideradas um modelo para o país, então ostentava o índice de 70% de iletrados, valor que declinava na capital para 42%, em parte graças à entrada de levas de imigrantes que dominavam a leitura e a escrita. Já o recenseamento realizado no Distrito Federal em 1906 concluiu que, de cada cem habitantes na capital do país, 48 eram analfabetos. E os dados para meados do século XX apontavam para uma taxa total de analfabetismo na casa dos 50%, contexto que ajuda a compreender a persistente limitação das tiragens dos livros e periódicos em geral⁴⁸.

Após a Proclamação da República, a imprensa do Brasil se diversifica e conhece processos de inovação tecnológica que permitem o uso da ilustração e das cores, o aumento das tiragens, a melhoria na qualidade da impressão e o menor custo do impresso. Surge um mercado consumidor mais amplo, enquanto se estimula a produção interna de papel. É o período de nascimento da “grande imprensa”, termo que, apesar de vago, designa uma porção significativa de periódicos com características específicas em termos de circulação, perenidade e aparelhamento técnico, organizacional e financeiro.

Tais mudanças não se dão somente na estrutura de produção, organização, direção e financiamento dos impressos. O surgimento de uma gama variada de

47 *Idem*, p. 79.

48 Tania Regina de Luca, “A Grande Imprensa na Primeira Metade do Século XX”, em Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, *História da Imprensa no Brasil*, São Paulo, Contexto, 2008, p. 156.

competências, fruto da divisão e especialização do trabalho, é visível na ordenação interna da imprensa, “com redatores, articulistas, críticos, repórteres, revisores, desenhistas, fotógrafos, além de empregados administrativos e de operários encarregados de dar materialidade aos textos”⁴⁹. Há uma diferenciação entre o jornal e a revista, como explica Ilka Sterna Cohen:

ao primeiro, normalmente diário e vespertino, caberia a divulgação da notícia, o retrato instantâneo do momento, abrangendo desde as disputas políticas até o descarrilamento do trem de subúrbio. À revista reservava-se a especificidade de temas, a intenção de aprofundamento e a oferta de lazer tendo em vista os diferentes segmentos sociais: religiosas, esportivas, agrícolas, femininas, infantis, literárias ou acadêmicas, essas publicações atendiam a interesses diversos, não apenas como mercadorias, mas ainda como veículos de divulgação de valores, ideias e interesses⁵⁰.

Três condições imprescindíveis para a consolidação do campo editorial se desenvolvem: a evolução técnica do impresso, o investimento na alfabetização e os incentivos à aquisição e/ou fabricação do papel. Também surgem tecnologias que facilitam a transmissão de dados, como o telégrafo, além de melhorias no sistema de correios. Em 1908, um grupo de jornalistas cria a Associação de Imprensa (depois Associação Brasileira de Imprensa), com o objetivo de garantir assistência à classe e a defesa de seus direitos. A instituição é uma defensora da liberdade de imprensa e da democracia durante o período de repressão da Primeira República. Escrever na imprensa torna-se “não apenas uma fonte de renda, mas também instrumento de legitimação, distinção e mesmo poder político”⁵¹.

Assim como na Argentina, nos primeiros anos do século XX aparecem inúmeras publicações de caráter anarquista e socialista no Brasil, revelando as novas formas de organização e de ação da classe operária. São empreendimentos portadores de discursos contrapostos à visão edulcorada do progresso oferecida pelas revistas de variedades. Segmento com forte conteúdo político, expondo e tornando pública a questão das relações de trabalho no interior das fábricas, a

49 *Idem*, p. 152.

50 Ilka Stern Cohen, “Diversificação e Segmentação dos Impressos”, em Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, *História da Imprensa no Brasil...*, p. 105.

51 Maria de Lourdes Eleutério, “Imprensa a Serviço do Progresso”, em Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, *História da Imprensa no Brasil...*, p. 94

imprensa operária nasce em defesa dos interesses dos trabalhadores perante os padrões de exploração dominantes. Ela se desenvolve em concomitância com a crescente presença de imigrantes no país, principalmente italianos, espanhóis e portugueses.

Aparece, nas primeiras décadas do século XX, a figura do editor moderno, com funções relativas à adoção de métodos racionais de distribuição e gerenciamento de impressos. É preciso estar atento às inovações que permitem aumentar a tiragem e o número de páginas, baratear o preço dos produtos e oferecer uma mercadoria atraente. Especializam-se as funções de proprietário, redator, editor, gerente e impressor, antes concentradas em um único indivíduo. Destaca-se, como emblema desse empreendedor moderno, a figura de Monteiro Lobato, que adquire a *Revista do Brasil* em 1918 e a dirige até 1925, além de diversificar empreendimentos na área de impressos, editando livros e revolucionando sua produção, comércio e distribuição em todo o país.

Esse amplo rol de transformações, aliado aos artefatos modernos e aos novos meios de comunicação que invadiram o cotidiano – carros, bondes elétricos, cinema, máquinas fotográficas portáteis, máquinas de escrever, fonógrafos, publicidade e, nos anos 20, o rádio –, delineavam tanto uma paisagem marcada pela presença de objetos técnicos como configuravam outras sensibilidades, subjetividades e formas de convívio social. Eficiência, pressa, velocidade e mobilidade tornaram-se marcas distintivas do modo de vida urbano, e a imprensa tomou parte ativa nesse processo de aceleração⁵².

Na década de 1920, o Brasil também apresenta um campo editorial em ampliação. Contudo, se na Argentina a capital Buenos Aires é o local de maior importância em termos de publicação e circulação de impressos e onde nasce a *Martín Fierro*, no Brasil, o Rio de Janeiro, capital da República, destaca-se nessa área por ser o primeiro lugar onde a atividade editorial se inicia. São Paulo, onde é editada a *Revista de Antropofagia*, começa a desenvolver seu parque editorial mais tarde, a partir da segunda metade do século XIX.

Aparecem, então, as primeiras revistas modernistas no Brasil. No Rio de Janeiro, surgem *Estética*, editada entre 1924 e 1925, por Prudente de Moraes, neto e Sérgio Buarque de Holanda, e *Festa*, que circula entre 1927 e 1929. Em São Paulo,

52 Tania Regina de Luca, “A Grande Imprensa na Primeira Metade do Século XX”..., p. 150.

uma das primeiras e mais famosas é *Klaxon*, que circula entre 1922 e 1923, organizada por Guilherme de Almeida, Tácito de Almeida e Couto de Barros, reunindo literatos estreados como Mário de Andrade. Em 1926, a revista *Terra Roxa e Outras Terras*, também paulistana, sai pela iniciativa de Antônio de Alcântara Machado. Em Minas Gerais, pode-se fazer menção a *A Revista*, de Belo Horizonte, cuja iniciativa está a cargo de Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Martins de Almeida, e a *Verde*, de Cataguases, reunindo Rosário Fusco, Henrique de Resende, Guilhermino César e Ascânio Lopes. Também no sul e nordeste do país aparecem outros empreendimentos modernistas. Na Bahia, há *Arco & Flexa*. *Maracajá* circula em Fortaleza. E em Porto Alegre sai *Madrugada*. Tais revistas são, segundo Alfredo Bosi, “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”⁵³.

A Revista de Antropofagia surge apenas um ano depois do fim da *Martín Fierro* e é uma das últimas revistas vanguardistas da década de 1920. No entanto, é possível dizer que seus germes já estão fecundando no movimento Pau-Brasil, criado por Oswald de Andrade⁵⁴ no mesmo período em que a revista portenha começa a circular. O autor atua, desde 1909, na imprensa e na literatura no país. Exerce a função de redator e crítico teatral do *Diário Popular*, assinando a coluna “Teatro e Salões”; colabora no *Correio Paulistano*, como correspondente em Paris, e também no *Correio da Manhã*, no *A Gazeta* e na *Folha de S. Paulo*. Funda e dirige revistas, como *O Pirralho*, entre 1911 e 1918, que tem como colaboradores Amadeu Amaral, Voltolino, Alexandre Marcondes, Cornélio Pires, entre outros. Também dirige *Papel e Tinta*, juntamente com Menotti del Picchia, em 1920. Oswald colabora em revistas modernistas, como *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras*. No que diz respeito à publicação de livros, lança *Os Condenados* em 1922 e, dois anos depois, *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Em 1924, lança o “Manifesto Pau-Brasil”, seguido do livro de poesias *Pau-Brasil*, que procuram realizar uma revisão da cultura brasileira, livrando-a do

53 Alfredo Bosi, “A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas”, em Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 36.

54 José Oswald de Souza Andrade (São Paulo – 1890, São Paulo – 1954). Escritor, ensaísta, dramaturgo. Formado em Direito. Em 1922, participa da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Para uma biografia mais aprofundada do autor ver: Maria Eugênia Boaventura, *O Salão e a Selva: uma Biografia Ilustrada de Oswald de Andrade*, São Paulo/Campinas, Editora Ex Libris/ Editora da Unicamp, 1995.

seu “caráter servil” e do infortúnio de ser uma “mera cópia” do que ocorre na Europa. Oswald escolhe o pau-brasil, símbolo por excelência da colonização, madeira abundante nas florestas da América meridional e primeiro produto de exportação do país, como metáfora para a criação de uma “poesia de exportação”. O primitivismo da proposta, segundo Vera Lúcia de Oliveira, reside no resgate

[...] de uma identidade perdida, uma originalidade sufocada pelo processo de colonização, com suas imposições e abusos, processo que havia determinado aquela característica de mentalidade servil, que configurava ainda vastos setores da vida nacional, inclusive o artístico-literário⁵⁵.

Em 1927, Oswald publica *A Estrela de Absinto*, pela Editora Hélios, com capa de Brecheret e; *Primeiro Caderno de Poesia do Aluno Oswald de Andrade*, ilustrado pelo autor, com capa de Tarsila do Amaral. Continua a escrever com regularidade para os jornais do país, especialmente para o *Jornal do Comércio*⁵⁶, de São Paulo, onde mantém uma seção semanal intitulada *Feira das Quintas*. Nesse jornal, provavelmente, conhece Antônio de Alcântara Machado⁵⁷ que, por seu trabalho em *Terra Roxa e Outras Terras* e sua atuação em outras frentes como defensor do movimento modernista, é convidado para exercer o cargo de diretor da *Revista de Antropofagia*. No *Jornal do Comércio*, principalmente, além de continuar sua campanha nacionalizante, Oswald ataca outros grupos literários e se defende de suas críticas, especialmente do *Verdeamarelo*, formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo⁵⁸. Num artigo desse jornal, de 1927, ou seja, pouco antes do lançamento da *Revista de Antropofagia*, defende:

55 Vera Lúcia Oliveira, *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*, São Paulo/Blumenau, Unesp/Furb, 2002, p. 101.

56 O *Jornal do Comércio*, como o *Correio Paulistano*, é um jornal situacionista, dirigido por Mário Guastani.

57 Antonio Castilho de Alcântara Machado d’Oliveira (São Paulo – 1901, Rio de Janeiro – 1935). Escritor e jornalista. Publica *Pathé-Baby* (1926), *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da China* (1928).

58 Sobre a atuação do grupo *Verdeamarelo*, ver minha Dissertação de Mestrado, já citada.

Evidentemente precisamos ser brasileiros, nacionalistas, jacobinos e intolerantes. Não devemos copiar e não devemos também nos copiar, o que aliás, vem a ser tão feio como copiar os de fora. Se é inferior o fato de uma literatura nascente se deixar guiar pelas conquistas de outra é mais triste ainda a constatação de contrafacções no mesmo movimento literário que procura e consegue uma literatura nacional. Estamos cheios disso. Golpistas, falsários, plagiadores⁵⁹.

Há um momento específico, segundo Raul Bopp⁶⁰, gerente e colaborador da *Revista de Antropofagia*, em que a ideia da antropofagia surge. Um grupo de amigos ligados ao modernismo se reúne em um restaurante de São Paulo e, discutindo sobre a evolução da espécie humana, chega à conclusão de que

[...] a linha da evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-antropóide, passava pela rã [...]. A tese, com um forte tempero de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de ideias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia: “Lá vem a nossa comida pulando”⁶¹.

Algum tempo depois, a artista plástica Tarsila do Amaral⁶² pinta o quadro *Abaporu*⁶³ e Oswald de Andrade, então seu companheiro, propõe “desencadear um movimento de reação genuinamente brasileiro”. Oswald redige o “Manifesto Antropófago”, o qual, segundo Bopp, conduz “a um Brasil mais profundo, de valores ainda indecifrados”.

Debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germes da renovação; retomar esse Brasil, subjacen-

59 João Miramar, “Acesso de Patriotismo e Outras Reclamações Egoísticas”, *Jornal do Comércio*, p. 3, 17 mar. 1927, Feira das Quintas.

60 Raul Bopp (Vila Pinhal – RS – 1898, Rio de Janeiro, 1984). Poeta, jornalista e diplomata. Estuda Direito em várias faculdades do Brasil, publica, em 1930, *Cobra Norato*.

61 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 41.

62 Tarsila do Amaral (Capivari – SP – 1886, São Paulo – 1973). Pintora, tradutora e ilustradora. Estudou em Barcelona. Aprende pintura com Pedro Alexandrino e, posteriormente, com artistas europeus. Para uma biografia mais aprofundada da artista plástica, ver Aracy Abreu Amaral, *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo, Editora 34/Edusp, 2003.

63 Que significa, em tupi-guarani, “antropófago”.

te, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional⁶⁴.

Tanto a *Revista de Antropofagia* quanto a *Martín Fierro* saem à luz no sentido de se posicionarem perante uma conjuntura. A tomada de posição da primeira se dá em relação à cultura brasileira do início do período republicano. O que há em termos culturais, no Brasil, segundo os antropófagos, são a cópia de padrões europeus, o bacharelismo e a “falsa cultura”. Na segunda “dentição”, a crítica, inicialmente direcionada aos padrões estéticos canônicos, radicaliza-se e ataca o próprio modernismo, diagnosticado como não correspondente aos anseios esperados sobre a quebra dos padrões estéticos artificiais. Os antropófagos procuram legitimar a ação e o que consideram a superioridade da antropofagia perante outros modernistas: “os antropófagos não são modernistas. Para eles se torna plenamente inútil rejuvenescer uma mentalidade que não os satisfaz”⁶⁵. Oswaldo Costa, sob o pseudônimo de Tamandaré, em um texto de uma série de artigos na segunda “dentição” intitulados “moquéns”, diz algo semelhante:

Maior, porém, do que a ignorância dos nossos falsos modernistas – convém não confundir modernismo com falso modernismo, aquele existe, este é a água de barrela – é o indecoroso estado de servidão mental em que eles vivem. Daí não compreenderem a “descida antropofágica”. Daí o desespero contra nós⁶⁶.

E, como solução, prega: “portanto, fomos, somos e seremos inexoráveis. Não pouparemos nenhuma duplicidade, nenhuma impostura. A todos os inimigos comeremos”⁶⁷. Segundo Tamandaré, a ação do modernismo é pouco produtiva.

Pensamento novo não criamos. Continuou o pensamento velho de importação. Comido pela broca do Ocidente. O grande erro dos modernistas foi esse. A preocupação estética exclusiva. A nenhuma percepção – por absoluta capacidade criadora talvez – do conflito que separa, entre nós, as camadas profundas da nacionalidade da casca grossa que a envol-

64 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia*, p. 41.

65 “De Antropofagia: Algumas Notas Sobre o que já se tem Escrito em Torno da Descida Antropofágica”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 4, s. p., 7 abr. 1929.

66 Tamandaré, “Moquém IV – Sobremesa”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 7, p. 12, 1 maio, 1929.

67 *Idem, ibidem*.

ve coberta de bichos e bolor. Eles não compreenderam que tudo era preciso vir abaixo. A falsa arte. A falsa história. A falsa religião. A falsa moral⁶⁸.

O autor legitima o que ele chama de “descida”, numa alusão ao movimento bandeirante paulista, dizendo: “a fase de transição já passou. Entramos com o pé direito no ciclo antropofágico”. E, em outro artigo, reafirma seu posicionamento contra o movimento de que fizera parte: “foi exatamente isso que condenei no movimento modernista: a sua ausência de Universo, como diria o Padre Vieira e, sobretudo, a sua ausência do Brasil como dizemos nós, antropófagos”. Por fim, questiona:

[...] que assunto do mundo e que assunto do Brasil resolveram os modernistas? Pois não continuamos a confundir tudo, num comadrisimo indecente, valorizando mediocridades, como se um artista fosse café ou açúcar cristal, trocando elogios, importando bobagens [...]?⁶⁹

No caso da *Martín Fierro*, o posicionamento também é contra o academismo e o atraso cultural da Argentina. Segundo as memórias escritas por Gironde, Méndez, Prebisch e Bullrich, apesar das transformações causadas pela Grande Guerra e pelos movimentos de vanguarda europeus, como o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e mesmo o ultraísmo espanhol, com seu “atraso e timidez”, na Argentina o ambiente é de modorra: “aquí no sucede nada”⁷⁰.

Por increíble que parezca, los eternos figurones gaseosos persisten en una retórica caduca y en un academismo “avant la lettre”, a la par que el pésimo “buen gusto” de algunos espíritus marmóreos continúa frecuentando una estética refrigerada o un cierto dandismo tropical⁷¹.

Isso, segundo os martinfierristas, ocorre não só na literatura mas também em outras áreas, como a pintura e a escultura: “Salvo rarísimas excepciones, se igno-

68 Tamandaré, “Moquém II – Hors d’œuvre”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 5, p. 6, 14 abr. 1929.

69 Tamandaré, “Moquém III – Entradas”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, p. 10, 24 abr. 1929.

70 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores...*, p. 11.

71 *Idem*, p. 12.

ra la producción contemporánea con la misma prolijidad con que se desconoce la del pasado.” Predomina, na Argentina, a carência de estímulo, a indiferença e, quando há a criação de obras interessantes, elas repercutem em círculos demasiado pequenos. Em termos de campo editorial, Buenos Aires, apesar de seus novecentos mil habitantes,

[...] no cuenta con verdaderas editoriales, ni con galerías de arte donde pueda exponerse con cierta facilidad. Hasta los autores más reputados, como Lugones, costean la impresión de sus obras y deben esperar diez y quince años para que se agoten dos quinientos ejemplares que cometieron la temeridade de editar⁷².

Apesar de o campo editorial argentino estar em desenvolvimento na década de 1920, os martinfierristas o consideram atrasado e pouco autônomo. As dificuldades em se publicar e vender obras literárias podem ser vistas no exemplo de Ricardo Güiraldes que, após lançar seu livro *El Cencerro de Cristal*, atira os exemplares em um poço na estância de sua família, devido às más críticas à obra e ao fracasso de vendas.

Assim nasce, portanto, “el ímpetu subversivo que requiere cualquier intento renovador”⁷³ de *Martín Fierro* que, em seu primeiro número, diz reagir contra convencionalismos e pedantismo. Os diretores percebem a criação de uma geração inconformista com o estado de coisas do presente e reconhecem a ação de outras revistas literárias no mesmo sentido, dentre elas *Prisma*, *Proa*, *Inicial*, *Valoraciones* e *Noticias Literarias*.

Y aquí, como allá, en los sitios más insospechados, se advertía la presencia de una generación de hombres jóvenes donde no faltaban quienes se hallasen algo enterados de la producción contemporánea y en la que todos, a pesar de diferir en sus apreciaciones y preferencias, coincidían y sentíanse unidos por la misma insatisfacción y el mismo descontento⁷⁴.

Martín Fierro reconhece “la posibilidad de emprender una saludable revisión de conceptos y de valores” e “se empeña en despejar la sofocante atmósfera que lo circunda, mientras congrega a un grupo de artistas y escritores cuya amplitud

72 *Idem*, p. 13.

73 *Idem*, p. 14.

74 *Idem*, *ibidem*.

y contemporaneidad –además de otras peculiaridades– configuran lo que podría denominarse una generación”⁷⁵.

Apesar de os dois empreendimentos terem foco na área artístico-literária, não há desprezo por questões externas a esse campo, relativas não apenas ao Brasil e à Argentina, mas também ao contexto continental e mesmo mundial. Contrariando as acusações vindas do grupo de Boedo, de que os intelectuais de Florida não se preocupam com questões sociais, *Martín Fierro* exhibe, já no seu primeiro número, uma *Balada al Intendente de Buenos Aires*, ridicularizando a administração do intendente Carlos Noel. Discute também a polêmica em torno da sucessão do arcebispado de Buenos Aires. Trata, ainda, da perseguição política a Miguel de Unamuno, na Espanha, pela ditadura de Primo de Rivera. E continua a abordar assuntos de cunho político-social durante todo seu existir.

A *Revista de Antropofagia*, por seu turno, em sua primeira fase, possui vários editoriais assinados por Antônio de Alcântara Machado em que são discutidos assuntos que extrapolam a área propriamente literária. Dentre as questões debatidas por Alcântara Machado está o imperialismo estadunidense, consubstanciado na política do presidente Herbert Hoover, no Pacto Kellog e nas investidas dos Estados Unidos na América Latina. A própria ideia de antropofagia, ao traçar inversões no que diz respeito a dicotomias tais como civilizado/bárbaro ou Europa/América, pressupõe uma atitude política, no sentido amplo, ao desestruturar discursos hierarquizantes e de dominação.

Trata-se de uma atitude tipicamente vanguardista o discurso da quebra de valores, de inauguração de algo novo e de oposição a uma determinada conjuntura, o que é explorado tanto no caso brasileiro quanto no argentino. Há autores, no entanto, que afirmam que, em 1920, Buenos Aires não pode ser considerada, como avaliam os martinfierristas, uma cidade provinciana ou atrasada. Alguns estudiosos insistem que a cidade é um dos polos culturais do mundo no momento, enquanto a Argentina é um país de aspecto promissor, que entra, a partir de 1880, num período de estabilidade política e econômica, após longo tempo de lutas civis, guerras e caos. Segundo eles, a Argentina chega à terceira década do século XX “com um governo aparentemente estável, a população com elevado grau de alfabetização” e sendo vista, nos anos de 1920, como “uma das novas democracias bem-sucedidas, semelhante em muitos aspectos à Austrália, ao Ca-

75 *Idem*, p. 45.

nadá e aos Estados Unidos”⁷⁶. Devemos, portanto, encarar com cautela tanto as acusações de provincianismo feitas pelos martinfierristas a Buenos Aires quanto as condenações de pouca originalidade ou de subserviência feitas pelos antropófagos aos outros modernistas.

2. Título e subtítulo: a apresentação de uma ideia

Martín Fierro é o nome do protagonista do poema de José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro*, publicado em 1872 e considerado, quase unanimemente, como uma das principais obras da literatura argentina. José Hernández é um dos escritores ligados à tendência nacionalista de escritos do século XIX argentino que apoia, depois de uma fase ambivalente de sua vida, as forças autonomistas do federalismo, traçando uma oposição ao centralismo portenho e uma defesa do *gaucho* enquanto tipo nacional. Além de suas obras mais famosas – *El Gaucho Martín Fierro* e *La Vuelta de Martín Fierro* –, Hernández escreve outras obras literárias e contribui na imprensa periódica, além de fundar, em 1869, o jornal *El Río de La Plata*. Nessa folha, que circula apenas alguns meses, critica Buenos Aires por manter seus privilégios do período colonial, sendo responsável pela criação de uma “oligarquia” que tenta dominar toda a Argentina, empobrecendo as outras províncias e o povo, do qual zomba por sua falta de europeidade. Suas publicações têm uma

[...] prosa sóbria, sem adornos, [e] seus editoriais advogavam uma maior autonomia para o interior, eleições populares para autoridades locais, uma distribuição equitativa de terras para os imigrantes e pobres do campo [...]. Critica também o recrutamento forçado de *gauchos* mal equipados para lutar contra indígenas e questiona a prudência da Guerra do Paraguai⁷⁷.

El Gaucho Martín Fierro é composto de treze capítulos que tratam da vida dos *gauchos* que servem nas guerras de fronteira da Argentina no período do governo de Domingo Faustino Sarmiento. Os versos são escritos com uma métrica octasilábica e composta por sextilhas, com grande investimento na oralidade e am-

76 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina: História de uma Ideia*, São Paulo/Brasília, Edusp/UnB, 2008, p. 16.

77 *Idem*, p. 335.

bientando o modo de vida dos pampas. Narram, em primeira pessoa, por meio de uma *payada*, a vida de um *gaucho* que perde sua liberdade ao ser convocado para servir, à força, ao Exército argentino. Martín Fierro é vítima de “rigores e arbitrariedades, patifarias dos pagadores, inépcia dos recrutas italianos, pagamentos atrasados, castigos corporais, os açoites e o cepo colombiano”⁷⁸, que esgotam o tema dos cantos.

Fierro, que era um paisano decente, respeitado por todos e respeitador, é agora um vagabundo e um desertor. Para a sociedade, é um delinquente, e esse julgamento geral faz com que o seja, porque todos tendemos a nos parecer com o que pensam de nós. A vida de fronteira, os sofrimentos e a amargura transformaram seu caráter. A isso se junta a influência do álcool, vício então comum na nossa campanha. A bebida o torna brigão. Numa taberna, insulta uma mulher, obriga seu companheiro, um negro, a lutar e brutalmente o assassina num duelo a faca⁷⁹.

Fierro se transforma em uma espécie de “fora da lei”. Perseguido pelas forças governamentais, torna-se amigo de seu perseguidor, o sargento Cruz, e os dois se unem aos nativos e partem em busca de um lugar para viverem felizes. A obra termina com duas figuras que se afastam e se desvanecem no horizonte, rumo a um destino incerto.

O sucesso do livro é tamanho e tão imediato no interior do país – em Buenos Aires merece pouco interesse pela crítica – que, em menos de dois anos, é reeditado sete vezes. Esse sucesso demanda que, em 1879, Hernández publique *La Vuelta de Martín Fierro*, dando continuidade à história de sotaque popular anterior. Nela, Fierro e Cruz se tornam prisioneiros de indígenas, sendo protegidos por um cacique. Após a morte do cacique e do companheiro Cruz, Fierro põe-se novamente em sua peregrinação de foragido. Encontra, então, uma mulher cujo filho havia sido morto por indígenas e, peleando com um deles, o mata. Foge e chega a uma *pulpería* onde encontra seus dois filhos, que, depois de anos sem o verem, sequer o reconhecem e lhe contam que sua mulher morreu. Fierro passa por outros contratempos e canta outras *payadas*. Os versos finais da obra são de despedida.

78 Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, O “Martín Fierro”, Porto Alegre, L&PM, 2007, p. 43.

79 *Idem*, p. 47.

Pues son mis dichas desdichas	Mas nadie se crea ofendido
las de todos mis hermanos	pues a ninguno incomodo;
Ellos guardarán ufanos	y si canto de este modo
en su corazón mi historia;	por encontrarlo portuno,
me tendrán en su memoria	NO ES PARA MAL DE NINGUNO
para siempre mis paisanos...	SINO PARA EL BIEN DE TODOS ⁸⁰ .

El Gaucho Martín Fierro é o primeiro *best-seller* da Argentina, com aproximadamente 62 mil exemplares vendidos até 1902. Seu sucesso aponta para o desenvolvimento de um público leitor popular no país a partir da década de 1870. Em 1878, “se publicó la undécima edición de *El Gaucho Martín Fierro*, que venía a saciar la demanda aún no satisfecha por los 5 mil ejemplares de la décima (1876)”. José Hernández “dirigía certeros ejemplares a notables intelectuales para recibir las esperadas cartas-críticas consagratórias y los editores de Buenos Aires competían por la publicación de la anunciada segunda parte del poema”⁸¹.

A popularidade e o sucesso da obra servem de inspiração para que, em três de março de 1904, surja a primeira revista argentina intitulada *Martín Fierro*, com o subtítulo “popular ilustrada de crítica y arte”⁸². A publicação se estende até seis de fevereiro de 1905 e conta com quarenta e oito números em sua periodicidade semanal, tornando-se, em certo momento, suplemento do diário *La Protesta*⁸³. Dirigida por Alberto Ghirardo, a revista tem forte conteúdo social, impulsionado pela ideologia anarquista do início do século xx, comungada por seu diretor e por alguns dos seus principais colaboradores.

Em 1919, aparece a segunda revista argentina com o mesmo título, dirigida por Arturo Cancela, Evar Méndez, Héctor Pedro Blomberg, Samuel Eichelbaum, Eduardo Guibourg e Alberto Gerchunof. Trata-se de “un periódico político y

80 *Idem*, p. 84.

81 Sergio Pastormelo, “1880-1899. El Surgimiento de un Mercado Editorial”..., p. 12.

82 Sobre a primeira *Martín Fierro*, ver o estudo de Armando V. Minguzzi para a reedição digital da revista, intitulado “La Revista *Martín Fierro* de Alberto Ghirardo (1904-1905): Pasiones y Controversias de una Publicación Libertaria”, *Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte (1904-1905)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2007.

83 Sobre as publicações anarquistas e socialistas do início do século xx, na Argentina, especialmente a revista *Claridad*, ver Sergio Baur, *Claridad, la Vanguardia en Lucha*, Buenos Aires, Asociación de los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

fuertemente antiyrigoyenista”⁸⁴ que, posteriormente, passa a ser conhecido como *Martín Fierro* primeira época. Segundo Sergio Baur, a revista “tuvo un común espíritu satírico durante su corta vida, haciéndose eco de las críticas de la juventud ante los acontecimientos políticos del momento”⁸⁵.

A revista se posiciona contra Hipólito Yrigoyen, que governa a Argentina entre 1916 e 1922, sendo o primeiro presidente eleito pelo partido opositor União Cívica Radical, fundado em 1891. A atuação de Yrigoyen significa “el tránsito de una sociedad dirigida por una élite, a la primera expresión de democracia política en el país”⁸⁶. A Argentina faz sua reforma eleitoral e, pela primeira vez, se encaminha a uma decisiva abertura política. Yrigoyen representa um governo popular que, por determinadas características, lhe rende críticas vindas das mais diversas vertentes políticas.

El radicalismo, expresión política de las masas, del pueblo anónimo y desconocido, compuesto de viejos criollos inmigrantes más o menos afincados en el país, aparecía como incógnita para los intelectuales. En general, éstos despreciaban la impericia de sus dirigentes, la oscuridad de su lenguaje escrito y la vaguedad de sus propuestas programáticas⁸⁷.

O primeiro número da *Martín Fierro* segunda época (denominação que vem logo abaixo de seu subtítulo, na primeira página e que desaparece a partir do número 37) sai em fevereiro de 1924. Segundo as memórias dos diretores, o caráter contestatário da publicação a liga ao periódico de mesmo nome lançado em 1919: “No fué otro el estado de conciencia que engendró el propósito de publicar un periódico que llevara el mismo nombre de la hoja político-satírica titulada *Martín Fierro*”⁸⁸.

84 Horacio Salas, “El Salto a la Modernidad. Estudio Preliminar”. Hipólito Yrigoyen é o presidente da Argentina entre 1916 e 1922 e entre 1928 e 1930, quando é derrubado por um golpe de Estado.

85 Sergio Baur, “El Periódico *Martín Fierro*: La Revolución de las Imágenes y las Palabras”, em Sergio Baur (coord.), *El Periódico Martín Fierro en las Artes y en las Letras 1924-1927*, Buenos Aires, Asociación de los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.

86 Eduardo José Cárdenas, Carlos Manuel Payá, *El Primer Nacionalismo Argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, A. Peña Lilo, 1978, p. 108.

87 *Idem*, p. 112.

88 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores...*, p. 15.

No primeiro número, publica-se o editorial de fundação, intitulado “La Vuelta de *Martín Fierro*”, demonstrando a vinculação com a *Martín Fierro* anterior. Se aquela publicação expôs seu programa, ainda não havia sido, contudo, “todo el que se trazó aquel núcleo de escritores jóvenes, sofocados por el ambiente enraecido en fuerza de platitud, de ausencia de verdad y de una amplia libertad en la expresión del pensamiento”⁸⁹. O ambiente em que circula a *Martín Fierro* de 1919 é, segundo o editorial, de uma “multitud de prejuicios absurdos del público y de los dirigentes de la opinión, dentro y fuera del gobierno”, no que diz respeito a temas como a luta de classes, até sobre “expresiones diversas de la vida colectiva y del movimiento literario y artístico”, sem contar “manifestaciones múltiples de la chatura mental circunstante”. Se os tempos são outros em 1924, ainda assim os intelectuais bonarenses proclamam: “hacemos nuestro el antiguo programa, en todo cuanto la actualidad reclama, como acción imperiosa, a la juventud pensante que ha de dirigir, o por lo menos influenciar, con su pensamiento o sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina”⁹⁰.

Méndez justifica, em um artigo de fevereiro de 1927, que a revista “tiene por nombre el de un poema que es la más típica creación del alma de nuestro pueblo” e é “sobre esa clásica base, ese sólido fundamento” que “edificamos cualquier aspiración con capacidad de toda altura”⁹¹. O nome do protagonista de Hernández é evocado para que os colaboradores saibam que podem “cantar” livremente, segundo sua forma sincera e pessoal e, “por ser humanamente utilitario, cantando opinar sobre los echos, las obras y los hombres”⁹².

O título da publicação, no entanto, recebe críticas. Uma delas parte de Roberto Mariani, escritor ligado ao grupo de Boedo que, além de posicionar *Martín Fierro* no “centro”, em termos políticos, entre a “extrema esquerda”, representada pela revista *Renovación*, e a “extrema direita”, tendo como porta-vozes os diários *El Hogar* e *La Nación*, diz que seus colaboradores “tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil y una elegancia francesa”, razão pela qual seu título “no tuvo para el personaje homónimo ni siquiera un recuerdo al pasar, como un incidental ‘Ah, sí, sí’”⁹³. *Martín Fierro*, na visão de Mariani, não

89 “La Vuelta de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, n. 1, ano 1, p. 1, feb. 1924.

90 *Idem, ibidem*.

91 Evar Méndez, “Rol de ‘*Martín Fierro*’ en la Renovación Poética Actual”...

92 “La Vuelta de *Martín Fierro*”.

93 Roberto Mariani, “*Martín Fierro* y Yo”, *Martín Fierro*, año I, n. 7, p. 2, 25 jul. 1924.

presta atenção nos problemas político-sociais, negando “al pueblo argentino características genéricas y solidarias, con lo cual desglosan el inmortal poema de Hernández de su propio pueblo, de su propia tierra, de su época, de su ambiente”, e seu cantar se reduz a um “eco” do que se canta na Europa. É preciso, segundo Mariani, ao contrário, acabar com os ecos e começar a cantar com voz própria.

Os colaboradores respondem à crítica de Mariani com um artigo intitulado “Suplemento Explicativo de Nuestro Manifiesto: A Proposito de Ciertas Críticas”, esclarecendo que a publicação não faz parte de grupos de esquerda, direita ou centro, uma vez que não está vinculada a nenhum credo político. Trata-se de uma revista especializada em literatura, que não considera questões políticas pela mesma razão por que não considera questões “de carreras ni de modas”, cumprindo “perfectamente su programa dentro de los límites trazados de antemano”. E, por seu turno, criticam a literatura de Boedo como, do ponto de vista estético, profundamente reacionária e retrógrada, já que suas formas se atam ao naturalismo pertencente aos últimos decênios do século anterior. Terminam tachando os escritores de Boedo como “conservadores en materia de arte”. Também se defendem da alcunha de estrangeirizantes, dizendo ter certeza de sua argentinidade (“Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna ‘pronunzia’ exótica...”), o que, nem por isso, tem que fazer dele “un periódico gauchesco”⁹⁴.

A característica assumida pela publicação, de enfatizar a “arte pela arte”, é explicada por Córdoba Iturburu como propícia ao momento histórico vivido. Diferentemente das gerações de 1810 e de 1837, que, segundo ele, precisavam discutir questões políticas como a ideia de pátria e de soberania popular e, depois, das gerações de 1880 e modernista, que se despojavam paulatinamente “de ese acento civil, de esa vibración política que enciende a las generaciones de Mayo y del 37”, os intelectuais que gravitam em torno da *Martín Fierro* se beneficiam de uma conjuntura relativamente estável.

Es una época –para el país– de un aparentemente inconmovible bienestar económico. Los jóvenes artistas y escritores participantes del movimiento son, en su mayoría, hijos de la burguesía y de la pequeña burguesía. No han vivido, como los europeos, los infortunios de la guerra y los sobresaltos revolucionarios de la postguerra. Han abierto los ojos a la

94 La Redacción, “Suplemento Explicativo de Nuestro ‘Manifiesto’: A Propósito de Ciertas Críticas”, *Martín Fierro*, ano I, n. 8 e 9, p. 2, 6 sep. 1924.

realidad del mundo y de sus propias vidas bajo los halangos del bienestar social y en la seguridad de un régimen amparado por las instituciones liberales⁹⁵.

Ocorre no país, segundo o autor, um ambiente de relativa estabilidade política, diferentemente do panorama europeu.

Todo –en la vida del país– parece estar en condiciones de resolverse por las vías constitucionales, por los caminos de la legalidad. El destino de la Nación, incluso, se halla en las manos prudentes de un gobernante auténticamente demócrata –el presidente Alvear respetuoso de la dignidad y de los derechos de sus conciudadanos de trabajar, de hablar, de opinar, de escribir, de publicar sus ideas así sea para censurarlo a él mismo. No hay inquietud, ni desazón, ni descontento, ni siquiera malestar económico, por lo menos en grado considerable. No están planteados problemas de fondo, arduos problemas de perentorias exigencias. Nada, en el orden político, tiene suficiente fuerza. Bastante atracción, para galvanizar a la juventud, empujarla a la lucha y sembrar las semillas de la insurrección política en su obra. Por eso, mientras en Europa la poesía y la plástica se tiñen con los colores de la Revolución o de la contra-revolución –los cubo-futuristas rusos de Jlébnikov y Maiakovski, ciertos expresionistas alemanes y los surrealistas franceses son comunistas en tanto que los futuristas italianos son fascistas–, entre nosotros las artes visuales y la poesía, excepción hecha del grupo de Boedo, se mantienen dentro de los límites de una serena prescindencia⁹⁶.

Ignorando ou menosprezando as difíceis condições de vida dos imigrantes e dos novos marginais da moderna metrópole portenha, além dos problemas do trabalho no campo e na cidade, as ideologias políticas anarquista ou socialista, ou o desemprego, assuntos tão evocados pelas revistas *Claridad* e *Los Pensadores*, Córdoba Iturburu conclui:

La neutralidad de *Martín Fierro* no fue, pues, la consecuencia de una supuesta insensibilidad política de sus participantes. Es la consecuencia de una realidad social, política y económica que no presenta, sencillamente, problemas angustiosos, de solución apremian-

95 Cayetano Córdoba Iturburu, *La Revolución Martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 37.

96 *Idem*, p. 38.

te, como los que cercaron, en el país, a las generaciones jóvenes de 1810 o 1837, o bloquean, en Europa, a las generaciones de la pos Guerra Mundial⁹⁷.

O subtítulo da revista, *Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*, refere-se à sua abertura para contribuições no campo da arquitetura, pintura, escultura, cinema, teatro e literatura, um dos seus maiores méritos, segundo Córdoba Iturburu. “Libre” pode indicar, também, como exposto no editorial de abertura, a liberdade de falar sobre qualquer tema, sem a tutela de nenhum credo político ou partidário ou mesmo vinculação com alguma instituição pública ou privada. Ou seja, a referência à liberdade manifesta o desejo da publicação de ser independente.

A *Revista de Antropofagia*, por seu turno, não retira seu título de um personagem literário popular, como Martín Fierro, mas do ritual de deglutição mágico-religioso de algumas etnias do território brasileiro que devoram seus inimigos valorosos para absorver suas melhores qualidades. Não se trata de canibalismo, com fins gastronômicos, simples ato de devoração da carne humana, para alimentação. Trata-se de antropofagia, ritual religioso/guerreiro enunciador de uma prática social dotada de profunda simbologia. A existência do ritual entre alguns povos do Brasil não apenas é confirmada como se propõe um retorno a ele, que é elogiado e tomado como suporte para toda uma doutrina cultural.

Uma das inspirações⁹⁸ para o título pode ter vindo da obra de Hans Staden, *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen*, publicada em 1557 e traduzida para o português no início do século XX⁹⁹, com o título de *Duas Viagens ao Brasil*¹⁰⁰. Hans Staden é citado por Oswald e outros antropófagos¹⁰¹ na *Revista de Antropofagia*, que fazem menção à sua captura por tupinambás no litoral de São

97 *Idem*, p. 39.

98 Outra possível inspiração para o título da revista e para a metáfora da antropofagia pode ter vindo da revista de inspiração dadaísta de Francis Picabia, a *Canibale*, na qual a metáfora da devoração não se liga ao ritual indígena, mas que tem ampla força no ato de devorar o outro, mastigando-o, deglutindo-o e ressignificando-o. Não há, no entanto, nenhuma menção direta ao dadaísmo na *Revista de Antropofagia*.

99 O rodapé do *Diário da Noite*, de São Paulo, publica, em 1926, em adaptação de Monteiro Lobato, *As Aventuras de Hans Staden*.

100 Hans Staden, *Duas Viagens ao Brasil: Primeiros Registros Sobre o Brasil*, Porto Alegre, L&PM, 2010.

101 Quando utilizarmos, neste livro o termo “antropófagos”, trata-se de uma referência aos colaboradores da *Revista de Antropofagia*.

Paulo e aos anos que vive com eles, escapando por sorte de ser devorado. Staden traça, em sua história, um retrato bastante apreciado sobre as paisagens, as riquezas inexploradas e os costumes das tribos antropófagas que habitam a antiga colônia portuguesa. O ritual antropofágico é descrito por Staden detalhadamente, no que diz respeito à captura do prisioneiro, à festa do cauim, às danças e cantos, à morte e à divisão das partes do corpo entre os indígenas. A publicação dessa obra em português e o contato com outros relatos sobre a vida dos povos originários no período colonial – como os de Jean de Léry¹⁰² e de Montaigne, também citados na *Revista de Antropofagia* – contribuem para que os idealizadores da publicação remetam ao modo de vida dos indígenas do Brasil e, especialmente, ao seu ritual de devoração da carne humana.

A *Revista de Antropofagia* não apresenta subtítulo, mas em alguns momentos, na sua segunda fase, expõe uma espécie de subtítulo sarcástico; “órgão da antropofagia brasileira de letras”, paródia à Academia Brasileira de Letras, dando mostras da sua irreverência, inesperada para os padrões da época. Em um momento, a revista cria para si mesma um suplemento, chamado *A Horda*, um órgão “católico-mensal”, ridicularizando os intelectuais católicos ligados à revista da *A Ordem*, do Rio de Janeiro, que tem à frente Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima).

3. Manifestos: chamados à ação

É difícil precisar quando e onde nasce o gênero de escrita manifesto. Janet Lyon, em *Manifestoes: Provocations of the Modern*¹⁰³ liga o nascimento do gênero à gênese da modernidade, a qual muitas vezes critica. A autora afirma que esse tipo de texto surge, inicialmente, ligado ao terreno político, e cita textos anônimos, desde o século XVII inglês, que podem ser considerados manifestos. Beatriz Azevedo, por seu turno, encontra referências ao gênero manifesto na Itália no século XVI, aludindo a toda folha manuscrita ou impressa, afixada em lugares públicos, com intenção publicitária ou propagandística, destinada a divulgar fatos de interesse da comunidade¹⁰⁴.

102 Monteiro Lobato anuncia, em setembro de 1926, o lançamento do livro de Jean de Léry.

103 Janet Lyon, *Manifestoes: Provocations of the Modern*, New York, Cornell University Press, 1999.

104 Beatriz Azevedo, *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*, São Paulo, Cosac Naify, 2016.

A estrutura típica do manifesto é a do texto curto, intitulado, de natureza dissertativa e persuasiva, escrito para atingir diretamente o público, especialmente as classes às quais é dirigido. Remetendo ao século XIX, podemos lembrar o *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, que convoca os “proletários de todo o mundo” a se unir pelo voto universal e contra as longas jornadas de trabalho e a exploração perpetrada pela classe burguesa. Pode-se fazer também menção ao texto de Emile Zola, *J'Accuse*, publicado no jornal *L'Aurore*, em 13 de janeiro de 1898, endereçado ao presidente da França e no qual acusa generais e oficiais responsáveis pelos erros judiciais que levam à condenação do oficial Alfred Dreyfus, por traição. O texto de Zola ocasiona um movimento de opinião pública envolvendo vários intelectuais franceses e é considerado um manifesto contra a monarquia francesa.

Apesar da ligação inicial ao terreno político, o gênero manifesto se adequa com bastante propriedade à área literária, sendo amplamente utilizado pelos inovadores europeus e americanos do início do século XX. A maioria dos movimentos de vanguarda conta com textos programáticos, geralmente curtos, com a função de demonstrar aos leitores ou apreciadores das artes o seu programa de ação. Podemos fazer menção ao “Manifesto do Futurismo”, inicialmente escrito como prefácio de um livro de Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal parisiense *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909. Trata-se de um dos primeiros textos de base dos movimentos de vanguarda europeus, sendo seguido por diversos manifestos futuristas, dadaístas e surrealistas, dentre outros.

No Brasil, há o texto intitulado “Significação”, publicado no primeiro número de *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, que procura situar os leitores quanto aos objetivos da estética moderna que ela pretende promover. O “Prefácio Interessantíssimo”, do livro *Pauliceia Desvairada*, pode também ser considerado um manifesto, por explicitar, em verso livre, os pressupostos poéticos de Mário de Andrade¹⁰⁵. O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924, também segue o caráter direto e conciso, além de coloquial e agressivo, da tentativa de Oswald de Andrade em realizar uma revisão cultural do Brasil, através da valorização dos elementos primitivo e popular.

105 Mário Raul Moraes de Andrade (São Paulo, 1893 – São Paulo, 1945). Escritor, musicologista, crítico literário e artístico, folclorista, ensaísta. Participa da Semana de Arte Moderna, em 1922. Publica *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, em 1917, sob o pseudônimo de Mário Sobral. Publica *Pauliceia Desvairada*, em 1922 e *A Escrava que Não É Isaura*, em 1925.

No caso argentino, há o texto de Jorge Luis Borges¹⁰⁶, “Anatomia do Meu Ultra”, publicado na revista madrilenha *Ultra*, em 20 de maio de 1921, em que defende a procura da “sensação em si”, através do ritmo e da metáfora. Também pode ser considerado um manifesto, o texto “Ultraísmo”, publicado em *Nosotros*, em dezembro de 1921, no qual novamente Borges defende uma novíssima estética, com redução da lírica à metáfora, supressão das frases de efeito e dos nexos e adjetivos inúteis, assim como do ornamentalismo, do confessionalismo e da nebulosidade rebuscada. O texto luta contra a estética simbolista-decadentista de Rubén Darío, Leopoldo Lugones e Evaristo Carriego. Além deles, há que se fazer referência aos dois manifestos da revista mural *Prisma*, também de autoria de Borges, agora juntamente com Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza e Guillermo Juan¹⁰⁷.

As revistas aqui estudadas também lançam seus manifestos, suporte ou síntese dos programas dos grupos, de caráter fundacional e apresentando seus programas de intenções. Os manifestos “Antropófago” e “de Martín Fierro” são publicados em suas revistas base, sendo escolhas autoconscientes e autopromocionais. Em ambos os casos, quem redige o manifesto não é o diretor da publicação – Evar Méndez ou Antônio de Alcântara Machado – e sim o idealizador do projeto ou o homem que melhor sintetiza o projeto literário. A autoria do “Manifesto Antropófago” é do idealizador do projeto antropofágico, Oswald de Andrade, indício do caráter pessoal do documento. Sua publicação e leitura personificam o momento de fundação da Antropofagia. A autoria do “Manifesto de ‘Martín Fierro’”, publicado no quarto número da revista, é de Oliverio Gironde¹⁰⁸, colaborador e eventual diretor da mesma.

Córdova Iturburu explica que os jovens que se reúnem para criar *Martín Fierro* têm uma cultura “bastante limitada”. Leem “los poetas y escritores españoles, los argentinos también”, mas não têm muito contato com revistas, livros e periódicos do

106 Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (Buenos Aires, 1899 – Genebra, 1986). Escritor, ensaísta, tradutor, crítico literário, editor. Vive na Suíça e na Espanha na infância e adolescência. Em Madrid e Sevilha, toma contato com o movimento literário ultraísta. Colabora das revistas espanholas *Ultra*, *Grecia*, *Cervantes*, *Hélices* e *Cosmópolis*. Colabora e ajuda a fundar, em Buenos Aires, as revistas *Prismas* e *Proa*.

107 Todos os manifestos brasileiros e argentinos aqui citados podem ser consultados na obra de Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*.

108 Octavio José Oliverio Gironde (Buenos Aires – 1891, Buenos Aires – 1967). Poeta, escritor, ilustrador. Estudou, na infância, na Inglaterra e na França. Publica, em 1922, *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía* e, em 1925, *Calcomanías*.

exterior, que não chegam “a nuestro país, y a Buenos Aires”: “Muy pocos entre nosotros, en ese momento, leíamos en francés, y creo que ninguno en inglés.” Sintetiza: “En realidad no sabíamos mucho, o sabíamos muy poco o casi nada, de lo que en el orden de las actividades artísticas y literarias ocurría en el resto del mundo”¹⁰⁹.

A afirmação é um tanto imprecisa, uma vez que os escritores e artistas que se reúnem em torno do empreendimento têm uma vivência bastante rica no que diz respeito ao conhecimento das inovações vanguardistas europeias. Jorge Luis Borges e sua irmã, Norah Borges, por exemplo, vivem durante muitos anos na Europa, contribuindo em publicações espanholas e francesas, e convivendo com intelectuais espanhóis e franceses de destaque no período. Artistas como Emílio Pettoruti e Xul Solar passam parte de sua formação artística na Itália, tomando contato direto com as inovações futuristas.

No entanto, segundo Córdoba Iturburu, alguns dos jovens, como Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Eduardo Bullrich e Alberto Prebisch, que “por razones de fortuna o de otras circunstancias favorables habían vivido en Europa y habían estado en contacto directo con los grandes movimientos renovadores que se desarrollaban en el viejo continente”¹¹⁰, têm mais capacidade que outros em entender o significado renovador necessário. Daí a ação de Girondo, “algo mayor que nosotros, con una mayor cultura”¹¹¹, em escrever o manifesto, uma vez que “comprendió que era necesario darle un rumbo al movimiento”¹¹². Horacio Salas acrescenta que Girondo “era el autor del volumen poético más transgresor aparecido hasta entonces”, referindo-se a *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*. A obra, publicada em 1922, “había permitido incluir en sus versos palabras impensables en cualquier conversación que no fuera exclusiva para hombres”¹¹³.

O primeiro número da *Martín Fierro* não exhibe nenhum manifesto, apenas o texto do editorial. O “Manifiesto de ‘Martín Fierro’” sai apenas no quarto número, de 15 de maio de 1924, e seu lançamento é necessário, segundo Jose Luis Trenti

109 Cayetano Córdoba Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967, p. 7.

110 *Idem*, p. 8.

111 Cayetano Córdoba Iturburu, *La Revolución Martinfierrista...*, p. 14.

112 Cayetano Córdoba Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista...*, p. 13.

113 Horácio Salas, “Martín Fierro y Proa”, em Saúl Sosnowski, *La Cultura de un Siglo: América Latina en Sus Revistas...*, p. 24.

Rocamora, “dado que muy poco es lo que aportó el editorial de presentación”¹¹⁴. Córdova Iturburu lembra a confecção do documento em suas memórias:

Dentro de la más pura tradición de las revistas y movimientos de vanguardia surge la idea de publicar un manifiesto. Gironde es quien la propone y quien se encarga de su redacción. Aprobado por los principales –y escasísimos– colaboradores, impreso en volantes con que se acomete a los transeúntes y publicado en la primera plana del cuarto número, el manifiesto alcanza plenamente su finalidad: sacudir el sopor artístico y literario, encauzar la orientación indecisa de algunos de sus componentes y atraer –aunque se separen los que disienten con él– buen número de valiosos elementos dispersos que, desde entonces, han de formar parte del periódico¹¹⁵.

Na edição fac-símile da revista há uma folha solta, com o conteúdo do manifesto e algumas modificações em relação ao texto publicado no quarto número, como o preço da publicação, a forma de assinatura, o endereço da redação e uma nota curta de esclarecimento: “periódico redactado por la más brillante juventud intelectual argentina”¹¹⁶. Provavelmente se trata da folha “en volantes” distribuída aos transeuntes da qual falam Gironde e Córdova Iturburu, que relembra, exageradamente, que o manifesto “se pegó en carteles, además, en todas las calles de Buenos Aires”¹¹⁷.

O manifesto é escrito, portanto, para “esclarecer la conciencia de nuestra propia inquietud y definir el sentido de nuestro propio destino como artistas”, fixando “con claridad las posiciones a que nos empujaba, dando tumbos, la compleja y confusa urdidumbre de nuestras aversiones, de nuestros entusiasmos, de nuestras apetencias estéticas y humanas”¹¹⁸. Conclama os intelectuais a perceberem a existência de uma “nueva sensibilidad y una nueva comprensión”, a mirarem as coisas “con unas pupilas actuales” e a se expressarem “con un acento contemporáneo”. Diz crer “en la importancia del aporte intelectual de América,

114 Jose Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*, p. 23.

115 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores...*, p. 16.

116 *Revista Martín Fierro (1924-1927)*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

117 Cayetano Córdova Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista...*, p. 12.

118 Cayetano Córdova Iturburu, *La Revolución Martinfierrista...*, p. 14.

previo tijeretazo a todo condón umbilical” e objetiva acentuar e generalizar às demais manifestações intelectuais “el movimiento de independencia iniciado en el idioma por Rubén Darío”, não renunciando nem fingindo desconhecer que “todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés”¹¹⁹, ou seja, estimulando o nacionalismo sem perder o caráter cosmopolita.

O manifesto recebe críticas da imprensa, segundo Córdova Iturburu, tendo uma “desmesurada repercusión de escándalo” e as reservas quanto a *Martín Fierro* se transformam em “una actitud de franca hostilidad”, com o “sarcasmo y la burla” ocupando o lugar “de la indiferencia y el desdén”¹²⁰. Há, inclusive, algumas deserções no próprio grupo da revista, como a do escritor Conrado Nalé Roxlo, que abandona o empreendimento ainda nos seus primeiros números, atitude criticada por outros colaboradores.

O “Manifesto Antropófago” sai, diferentemente do portenho, já no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928. De certa forma, o documento radicaliza e também dá continuidade ao “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, lançado por Oswald de Andrade em 1924, no *Diário Carioca*. Estabelece um vínculo com o anterior, dentre outras razões, porque, segundo Vera Lúcia Oliveira, procura ir às “raízes” da nacionalidade, invertendo “o processo que via este país apenas como objeto passivo na confluência de outros centros econômicos e culturais mais avançados”¹²¹. O radicaliza por adotar uma reação violenta e ativa contra a cultura “importada”, acrítica ou de gabinete, ao devorar metaforicamente os elementos estrangeiros e transformá-los em matéria-prima para a criação de uma cultura brasileira. Segundo Jorge Schwartz, ao contrário das preocupações estéticas do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald privilegia agora “as dimensões revolucionárias e utópicas”. Nesse sentido, o “objeto estético se desloca para o sujeito social e coletivo”¹²².

O “Manifesto Antropófago” é datado do “ano 374 da deglutição do bispo Sardinha”, aludindo à data em que um representante da companhia jesuíta, D. Pero Fernandes Sardinha, é literalmente devorado por caetés no litoral da Alagoas. O

119 “Manisfiesto de ‘Martín Fierro’”, *Martín Fierro*, n. 4, ano I, p. 1, 15 maio 1924.

120 Cayetano Córdova Iturburu, *La Revolución Martinfierrista...*, p. 17.

121 Vera Lúcia Oliveira, *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro...*, p. 101.

122 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 172.

MARTIN FIERRO

Periódico quincenal de arte y crítica libre 10 Cts. 10 Cts.

Segunda época, Año P. Núm. 4

Buenos Aires, Mayo 15 de 1904

Dirección y Adm., Bustamante 27

MONTEVIDEO SEGUN VARGAS VILA



Se aquí una muestra de otros los visto sus pecheros tiempos que son vueltos. Unicamente, a muestra vezada del otro lado del Plata: Frente al Parlamento del Uruguay, los grupos del más brillante agrio italiano-argentino: Federico Bortol y Grottoles y Agostino Bortol, que representan la política; la filosofía: Platon Bortol; los dos sobreros: Socrates Bortol y Aristoteles Bortol; la literatura: Desdemona Trupoli; la historia: Socrates de San Martín; la poesía: Bortol de Bortoleros. ¿Y el caso de la puta? Para el parte sobre de ALICIA, muestra en la vecina calle Vial.

Manifiesto de "Martín Fierro"

Frente a la imperiosidad hipotética del "Inocencia pública".

Frente a la fúnebre solemnidad del historiador y del estadístico, que manifiesta exaltación.

Frente al vociferio que inspira los chabrones de nuestros más "bellas" aspiraciones y a la afición al ANACRONISMO y al MOMENTISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundar nuestro nacionalismo intelectual, mezclando valores falsos que al primer pitcheo se desfilan como obstáculos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin sentir las molestias de las bellotas. Y sobre todo, frente al pavoreo tener de equivocarse que paraliza el mismo impulso de la juventud, más angustiosa que cualquier literatura justificada:

"MARTIN FIERRO" siente la necesidad imprescindible de definir y de llamar a cuentas sus apuros de pensar que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una

NUEVA concepción, que, al poseerlos de acuerdo con nosotros mismos, nos describe pasiones inapreciables y nuevas modas y formas de expresión.

"MARTIN FIERRO" acepta las consecuencias y las responsabilidades de involucrarse, porque sabe que de ella depende su salud. Intruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta al barómetro, al calendario, antes de salir a la calle a viviría con su nervio y con su mentalidad de hoy.

"MARTIN FIERRO" sabe que "todo es suero bajo el sol" si todo se mira con unas pupilas sanas y se expresa con un acierto contemporáneo.

"MARTIN FIERRO", se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Batá es una OBRA DE ARTE más perfecta que una silla de mano de la época de Luis XV.

"MARTIN FIERRO" ve una posibilidad arquitectónica en un bell "Inocencia", una loca

idea de situarlo en un "macrograma", una organización mental en una "relativa", sea que solo le inspire, pensar — como las mejores familias — un libro de retratos, que lejos, de vez en cuando, para demostrarle al través de un antepuesto... o ruído de su cuna y de su corbata.

"MARTIN FIERRO" vive en la importancia del aporte intelectual de América, previa tijeretas a todo serón unificado. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia latido, en el símil, por Bortol Duró, no significa, supiera, que latidos de romanticismo, al menos, fijasemos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífico suero, de unas tablas de Francia y de un jabón inglés.

"MARTIN FIERRO", tiene fe en nuestra fealdad, en nuestra vida, en nuestra capacidad de guerra y de saturnalidad.

"MARTIN FIERRO" afirma, se refugia los ojos a cada instante para remarcar los tal-

documento se utiliza, por meio de frases curtas e sintéticas, de uma linguagem moderna, metafórica e poética, no intuito de proclamar sua doutrina como “única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz”. O caráter universal da proposta é, portanto, proclamado, ainda que esteja aplicado, originalmente, à realidade brasileira. A antropofagia, inicialmente praticada por algumas etnias indígenas que habitam o território do país antes da chegada dos portugueses, é transformada em metáfora da deglutição da cultura europeia importada para o Brasil, realizando uma inversão da tradicional relação colonizador/colonizado. O bom selvagem roussseauniano – cuja imagem é, desde o romantismo, aplicada à realidade brasileira como significado de passividade – é substituído pelo mau selvagem antropófago, forte e vingativo, que devora o europeu, seu polo antagônico, com vistas a criar uma cultura mais forte e livre de recalques.

Reescrevendo a história do Brasil supostamente pela ótica do autóctone, o texto se insurge contra uma série de atitudes, reais ou metafóricas, presentes no Brasil. Posiciona-se contra “todos os importadores de consciência enlatada”, “o Padre Vieira”, “as elites vegetais”, “as religiões de meridiano”, “o mundo reversível e as ideias cadaverizadas”, “o *stop* do pensamento que é dinâmico”, “o indivíduo vítima do sistema”, “todas as catequeses”, “as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra”, “as sublimações antagônicas”, “a verdade dos povos missionários”, “as escleroses urbanas”, “os Conservatórios e o tédio especulativo”, “o índio de tocheiro”, “o índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”, “a Memória fonte do costume”, “Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI”, a “Peste dos chamados povos cultos e cristianizados”, “Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema” e “a realidade social, vestida e opressora”. Diagnostica: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior”. Como antídoto contra o mal trazido pela colonização europeia, propõe a criação de “uma consciência participante, uma rítmica religiosa”. Acredita na “idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as *girls*”. Pede: “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba”. Aposta na “experiência pessoal renovada”. Faz apologia da “realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”¹²³. Por fim, privilegia dimensões re-

123 Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 3-7, maio 1928.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-rá.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria siquer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechisados. Vive-mos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamic. O individuo victima do systema. Fonte das injusticas classicas. Das injusticas romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

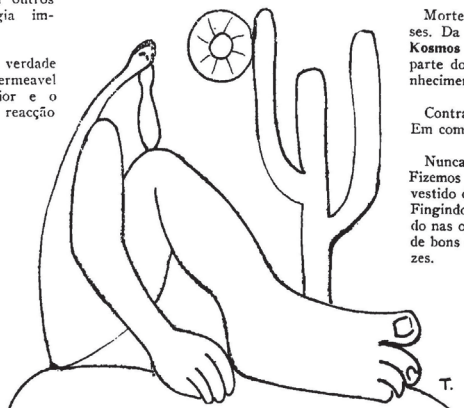
O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos catechisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o communismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú



Desenho de Tarsila 1928 - De um quadre que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Fig. 2. Manifesto Antropófago, na terceira página do primeiro número da Revista de Antropofagia.

volucionárias e utópicas na afirmação da nacionalidade e resume, traçando uma paródia da célebre dúvida hamletiana, o impasse sobre a interpretação da nacionalidade via povos originários: “Tupi, or not tupi that is the question”¹²⁴.

Assim como o “Manifesto de ‘Martín Fierro’”, o “Manifesto Antropófago” recebe tanto elogios quanto críticas. Mário de Andrade, em carta a Tristão de Athayde, diz não entender certas partes do texto.

Quanto ao manifesto do Oswald... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. Isso, como já falei pra ele mesmo, posso falar em carta sem que fique cheirando intriga nem manejo. Os pedaços que entendo em geral não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele ainda estava aqui¹²⁵.

A crítica mais contundente vem do próprio Tristão de Athayde, que publica um longo artigo n’*O Jornal*, do Rio de Janeiro, afirmando que o manifesto lhe mostra um “sintoma agudíssimo do Brasil moderno”, ao mesmo tempo “grato e alarmante”.

Grato, sim, porque afinal, como já tenho dito tantas vezes, há em todo esse movimento primitivo uma imensa dose de benefícios à nossa literatura. Há uma aproximação da terra. Há uma supressão de academismos ridículos. Há um piparote em todos os artifícios importados ou elaborados aqui. Há um desejo imenso de pureza. Há um rejuvenescimento das fontes de inspiração. Há a renovação da língua, o seu contato com as nossas condições da terra e da gente. Há, enfim, o mais sadio dos realismos¹²⁶.

O crítico lamenta, contudo, a face “alarmante” do texto de Oswald de Andrade, por seu caráter demolidor e dessacralizante.

Há um certo ridículo em tomar a sério quem todo o mundo julga que está troçando. Há um certo ridículo em falar de coração aberto a quem fala em símbolos de espírito, como o delicioso “tupi or not tupi that is the question” do “manifesto” do Sr. Oswald de Andrade.

124 Beatriz Azevedo faz uma análise minuciosa do “Manifesto Antropófago”, em *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*.

125 Lygia Fernandes, *71 Cartas de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, p. 29.

126 Tristão de Athayde, “Neo Indianismo. Vida Literária”, *O Jornal*, ano X, n. 2912, p. 4, 27 maio 1928.

Mas não posso fazer de outro jeito. Não me sinto à vontade empregando ironias com o que eu julgo consideravelmente sério¹²⁷.

Tristão de Athayde, diferentemente de outros que veem o manifesto apenas como um chiste, concede-lhe muita importância e o lê com angústia por ver sua influência na nova geração brasileira.

Nesses manifestos o que eu vejo é a ação irremediável de um homem de espírito e de inteligência agudíssima sobre toda uma mocidade. É toda uma nova geração que eu vejo plasmada nessas colunas demolidoras. É todo um estado de espírito novo que eu sinto instilarem nas almas plásticas e assimiláveis que vão surgindo por aí. E daí a minha alegria em ver que a parte sadia dessas ideias possa realmente concorrer para aproximar esses meninos da nossa realidade nacional e da sua própria realidade individual. Mas daí também a minha angústia em sentir que a parte destruidora, a parte negadora, a parte satânica dessas ideias é que vai realmente pegar fogo¹²⁸.

O crítico literário – que ajuda a fundar, em 1921, a revista *A Ordem*, e integra, no ano seguinte, o Centro Dom Vital, associação civil para estudo, discussão e apostolado, subordinado à Igreja Católica – entende que as críticas de Andrade à religião católica são extremamente prejudiciais à verdadeira identidade brasileira.

Enquanto o Sr. Oswald de Andrade era católico, ainda havia para corrigir todo o negativismo que pudesse haver no seu sarcasmo, a fidelidade fundamental à estrutura do nosso povo, à sua religião quer verdade e vida, que plasmara ou pelo menos começara a plasmar o pouco que havia de realmente nosso, de ingênuo, de puro, de essencial, em nossa alma¹²⁹.

Athayde reconhece que “agora a coisa é consideravelmente outra”. O manifesto, na sua busca pela origem do Brasil, extrapola a área literária. Oswald repele “de um gesto só, todo o nosso passado da Cruz, para se lançar furiosamente no precolombianismo”.

127 *Idem, ibidem.*

128 *Idem, ibidem.*

129 *Idem, ibidem.*

E se o fizesse ingenuamente, como os indianistas de outrora, ou como um filho da natureza, eu ainda o compreenderia, eu ainda veria sem temor algum, e antes com alegria, essa sua volta às fontes. Mas não. Ele prega esse evangelho naturista, apoiado em textos de etnógrafos, em opiniões de filósofos, em exemplos europeus. Prega a adoração do totem racial porque acha que Freud é a última palavra em filosofia da religião. Prega a antropofagia contra a Europa, baseado no culto aos yogis do filósofo de Darmstadt. Prega o neoindianismo invocando o profeta da decadência ocidental¹³⁰.

A volta de Oswald às origens não se faz de forma ingênuo, mas apoiada em autores modernos como Spengler, Freud, Keyserling e Soffici, “descristianizadores do mundo moderno”. O crítico vê, portanto, com temor, a propagação do que chama de teorias mecanicistas.

Há em tudo isso uma conversão ao cientismo contemporâneo, ao mais efêmero cientismo que está levando o mundo moderno, não à volta à natureza, mas ao mais inflexível mecanicismo. O modernismo cientista europeu e norte-americano só vê no mundo de hoje, ou um progresso mecânico salvador com Marinetti, John dos Passos, os nerrealistas alemães pós-expressionistas, ou os russos e norte-americanos em sua maioria [...] ou então a volta ao instinto animal, com Freud, a volta à Ásia primitiva, com Spengler, a volta ao magismo, ao yoguismo, ao budismo, com Keyserling [...]”¹³¹.

Nesse período, Tristão de Athayde está fazendo uma passagem de uma disposição estético-artística a outra ético-política, decidindo-se pelo catolicismo ultramontano radical, o que pode explicar sua crítica ao manifesto¹³². Daí, provavelmente, suas críticas tão contundentes.

O que há, portanto, de angustioso nas entrelinhas do Sr. Oswald de Andrade é justamente essa traição (por que não dizer a palavra?) ao que temos justamente de mais puro, de mais ingênuo, de mais instintivo, de mais primitivo em nós. É trair a nossa infância ver-

130 *Idem, ibidem.*

131 *Idem, ibidem.*

132 Sobre a atuação de Tristão de Athayde no período, ver: Thiago Lenine Tito Tolentino, *Do Ceticismo aos Extremos: Cultura Intelectual Brasileira nos Escritos de Tristão de Athayde (1916-1928)*, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016 (Tese de Doutorado).

dadeira, por amor de um academismo às avessas, de um academismo das selvas tão falso quanto o academismo dos salões¹³³.

A crítica de Athayde é lida por Oswald de Andrade, que se encontra em Paris, na época e, em carta, o agradece, dizendo que precisa vê-lo em agosto, quando retorna ao Brasil¹³⁴. No quinto número da *Revista de Antropofagia*, em setembro de 1928, sai a resposta de Oswald, intitulada “Esquema ao Tristão de Athayde”, em que defende a necessidade de se fazer uma revisão da religião, posicionando a antropofagia em um patamar superior: “É a comunhão adotada por todas as religiões. O índio comungava a carne viva, real. O catolicismo instituiu a mesma coisa, porém acovardou-se, mascarando o nosso símbolo”¹³⁵.

O “Manifesto Antropófago” e o “Manifesto de ‘Martín Fierro’” são chamados à ação. São documentos passionais, que exortam o público leitor das revistas em que são publicados e declaram uma posição. Estabelecem uma diferença entre o “nós” e os “demais”, definindo e representando a identidade dos antropófagos e dos martinfierristas. Recusam o diálogo ou a discussão, fomentam o antagonismo, confessam univocidade e unilateralidade e declaram a urgência de embate contra as convenções. Estão diretamente relacionados à emergência da esfera pública e da modernidade, e anunciam sua participação nas mesmas.

4. Caráter coletivo: heterogeneidade, camaradagem e conflito

Os dois empreendimentos editoriais aqui examinados são mantidos com a colaboração de inúmeros intelectuais. Seu caráter coletivo se manifesta, inicialmente, na heterogeneidade dos textos expostos, espécie de *bricolage* autorizada do que os colaboradores entendem por antropofagia e por martinfierrismo. As revistas são espaços de circulação, articulação e interseção de discursos, o que se faz por meio de tensões e ajustes. Além disso, suas margens¹³⁶ são mais fluidas se comparadas

133 Tristão de Athayde, “Neo Indianismo. Vida Literária”.

134 Ver carta de Oswald de Andrade a Tristão de Athayde em 10 de julho de 1928 no acervo documental do segundo. Disponível em: alceuamorosolima.com.br

135 Oswald de Andrade, “Esquema ao Tristão de Athayde”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 3, set. 1928.

136 A dificuldade na definição de um livro ou uma obra (literária, por exemplo) foi debatida por Michel Foucault em *A Arqueologia do Saber*. O autor questiona a delimitação de um livro,

aos livros, por exemplo, por encerrarem em si não apenas uma série de remissões a outras obras e autores, mas também excertos de obras. Encontram-se na *Revista de Antropofagia* trechos livros, tal como parte do primeiro capítulo de *Macunaíma*, o *Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade, e partes do livro *Os Três Sargentos*, de Yan de Almeida Prado. A *Martín Fierro* também publica excertos de *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*, de Oliverio Girondo, de *El Árbol, el Pájaro y la Fuente*, de Córdoba Iturburu, de *El Libro del Tiempo*, de Carlos M. Grunberg, de *La Calle de la Tarde*, de Norah Lange, entre muitos outros.

Além do caráter plural manifesto nos inúmeros textos e imagens, a coletividade se mostra também na rede de intelectuais que se reúne ao redor dos periódicos. O diretor da *Martín Fierro*, Evar Méndez, que trabalha como chefe de publicações da Casa de Gobierno e é diretor de sua biblioteca, é o principal responsável pela manutenção da rede. Atua no campo editorial/literário de Buenos Aires desde a década anterior, tendo dirigido a *Martín Fierro* primeira época. Publica, em 1910, *Palacios de Ensueño* e, em 1923, *El Jardín Secreto*, pela editora Babel, obras que se encontram mais próximas do modernismo de Rubén Darío do que da estética defendida pela *Martín Fierro* de 1924. Pelos contatos e pela experiência no campo editorial, Méndez exerce bem a função de aglutinador, indispensável à manutenção do empreendimento: “*Manager*, tramoyista-autor, en vincular entre sí a los jóvenes escritores y artistas, en facilitarles la forma de darse a conocer eficaz y rápidamente y allanarles el camino del éxito, a condición de que demostrasen vocación y talento”¹³⁷.

Inicialmente, Méndez exerce exclusivamente a direção da revista. Depois, entre os números 18 e 34, juntam-se a ele Oliverio Girondo, Eduardo Bullrich, Sergio Piñero e Alberto Prebisch. O editorial do número 18, intitulado *Un Año Más*, avisa:

exemplificando a aplicação do conceito, por exemplo, a uma “coletânea de fragmentos póstumos”, concluindo que a “unidade material do volume” pode ser considerada “uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio”. Também as margens de um livro jamais “são nítidas nem rigorosamente determinadas”, estando ele preso “em um sistema de remissões a outros livros, outros textos e outras frases”. No caso da determinação de uma obra, o ato “supõe um certo número de escolhas difíceis de serem justificadas ou mesmo formuladas”, o que dificulta ainda mais a determinação do conceito (Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007, p. 26).

¹³⁷ Apud Sergio Baur, “El Periódico *Martín Fierro*, La Revolución de las Imágenes y las Palabras”, *El Periódico *Martín Fierro* en las Artes y en las Letras 1924-1927...*, p. 16.

“La Dirección y redacción de este periódico se han organizado definitivamente”¹³⁸. Segundo as memórias dos diretores, a direção compartilhada ocorre por uma necessidade de se fazer um “despiadado examen de conciencia” quanto ao sentido de responsabilidade da revista, já que, apesar de ter “el mérito de haber inquietado el ambiente al evidenciar la existencia de una nueva generación, le es imposible desconocer que los resultados son muchísimo menos reales que aparentes”¹³⁹.

Os demais diretores também iniciam suas carreiras intelectuais antes do lançamento da revista. Oliverio Gironde, formado em Direito, publica *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*, em Paris, em 1922, e *Calcomanías*, em 1925, por uma editora espanhola. Sergio Piñero, advogado, poeta e crítico, publica *El Puñal de Orion. Apuntes de Viagem*, pela editora Proa, em 1925. Alberto Prebisch é arquiteto formado pela Universidad de Buenos Aires.

Méndez volta a assumir a direção sozinho a partir do número 35. Noticia-se, então, a saída dos outros diretores: “a partir del presente número dejan de pertenecer a la Dirección del periódico los señores Oliverio Gironde, Sergio Piñero y Alberto Prebisch”¹⁴⁰. Os diretores da revista explicam, posteriormente, que o motivo da dissolução do diretório não são conflitos entre os colaboradores.

Eduardo Bullrich¹⁴¹, quien, cada día más absorbido por sus ocupaciones profesionales, se separa de la dirección al iniciarse la campaña contra el Museo, por existir motivos privados que le impiden –si no en su forma– plenamente justificada. Unos meses después Gironde se siente acometido por uno de sus frecuentes ataques deambulatorios y decide cortar amarras. Ante tal mal ejemplo, Sergio Piñero precipita el viaje a Europa que incubaba desde tiempo atrás, y, en vista de este desbande general, Alberto Prebisch abandona la dirección, aunque seguirá colaborando en el periódico hasta su último número¹⁴².

Entre os colaboradores mais frequentes está Jorge Luis Borges, que participa das revistas *Nosotros*, *Proa* e *Prismas*, publica artigos e manifestos em revistas

138 “Un Año Más”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 1, 26 jun. 1925.

139 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores...*, p. 28.

140 “Martín Fierro”, *Martín Fierro*, año III, n. 35, p. 5, 5 nov. 1926.

141 O escritor e advogado Eduardo Juan Bullrich não é, curiosamente, citado na *Martín Fierro* como diretor, mas participa escrevendo as memórias da revista, juntamente com os demais diretores.

142 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de sus Antiguos Directores...*, p. 38.

espanholas, além das obras *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, *Luna de Enfrente* e *Inquisiciones*, de 1925, e *El Tamaño de Mi Esperanza*, de 1926. Também se destaca a participação de sua irmã, Norah Borges¹⁴³, ilustradora e poetisa, que se envolve em empreendimentos vanguardistas tanto na Espanha como na Argentina. Muitos outros colaboradores, no entanto, fazem parte da rede martinfierrista, não sendo possível tratar de todos. Nélide Salvador traça considerações sobre a rede de intelectuais que é tecida em torno da revista:

A partir de 1925, se unen al conjunto de redactores ya citados, figuras del prestigio de Ricardo Güiraldes, Norah Lange, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Macedonio Fernández, Horacio Rega Molina, Francisco Piñero y algunos americanos como Pablo Neruda, José Maria Eguren, Salvador Reyes. Se acentua también la difusión de versiones de poetas europeos, tales las de Paul Morand, Valéry Larbaud, Aldo Palazzeschi, Guillaume Apollinaire, Jules Supervielle, etc.¹⁴⁴.

Karina Vasquez disserta sobre a dificuldade em se manter rede de intelectuais em torno da *Martín Fierro*, tarefa que não se faz sem conflitos, já que

[...] no interior da revista, a vocação cosmopolita tem um limite concreto, fixado pelos contatos logrados por seus diferentes colaboradores; e a tensão em direção a um novo nacionalismo cultural não se mantém sem conflitos. Diante desses problemas, o tópico americanista – já consolidado em 1925 pelos contatos iniciados na Reforma Universitária de 1918 – permitia legitimamente afirmar a particularidade, sustentar uma série de redes que favoreciam a difusão da revista e, ao mesmo tempo, evitar o adiamento da discussão em torno de um “passado comum”, que nem todos os participantes da revista se mostravam dispostos a resgatar¹⁴⁵.

143 Leonor Fanny Borges Acevedo (Buenos Aires, 1901 – Buenos Aires, 1998). Artista plástica e crítica de arte. Aprende artes plásticas na Suíça e na Espanha, onde participa do grupo ultraísta, publicando nas revistas *Ultra*, *Grecia*, *Tableros* e *Reflector*. Na Espanha, conhece o escritor espanhol Guillermo de Torre, com quem se casa em 1928.

144 *Idem*, p. 69.

145 Karina Vasquez, “Redes Intelectuais Hispano-Americanas na Argentina de 1920”, *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, vol. 17, n. 1, p. 55-80, p. 58, jun. 2005.

Apesar dos conflitos, Jorge argumenta que o “espírito de grupo” martinferista só é comparável ao que uniu vários intelectuais brasileiros durante a Semana de Arte Moderna: “Embora liderada por Evar Méndez e Oliverio Girondo, o caráter coletivo e interdisciplinar é o que prevalece durante os quatro aguerridos anos da antológica publicação”¹⁴⁶.

O caráter coletivo também é bastante marcante na publicação brasileira, além de mais conturbado. Raul Bopp, em suas memórias, lembra que a ideia de criar a Antropofagia ocorre durante um jantar, em 1928, quando um grupo de amigos ligados ao modernismo se reúne em um restaurante de São Paulo, pede rãs para comer e passa a discutir sobre a evolução da espécie humana, o que abre caminho para a criação da metáfora antropofágica. Outros encontros, leituras públicas, reuniões e recitais fazem parte da dinâmica em torno da criação e da manutenção da revista.

Na primeira “dentição”, a heterogeneidade de discursos sobre o significado da antropofagia não permite um aprofundamento do conceito. Algumas interpretações estão, inclusive, em contradição com a linha mestra do programa, explícita no “Manifesto Antropófago”. Os colaboradores e suas ideias são os mais variados. A revista, nessa fase, segundo Augusto de Campos, é “marcada por uma consciência ingênua”. Oswald se encontra quase sozinho e “nos dez primeiros números, o único texto que se identificava plenamente com as ideias revolucionárias do manifesto (Antropófago) era A ‘Descida’ Antropofágica, artigo assinado por Oswaldo Costa”¹⁴⁷. Campos reconhece a importância de outros textos, como o fragmento de *Macunaíma*; o radical “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade; “Sucessão de São Pedro”, de Ascenso Ferreira; “Noturno da rua da Lapa”, de Manuel Bandeira; “República”, de Murilo Mendes, entre outros. Esses textos se intercalam, contudo, com outros de Plínio Salgado, Peryllo D’Oliveira, Augusto Frederico Schmidt e Yan de Almeida Prado, “sem aparente indigestão”. Alcântara Machado elogia a obra de Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, em entrevista dada para *O Jornal*¹⁴⁸, enaltece Plínio Salgado e Tristão de Athayde, aparentes rivais do grupo.

Oswald de Andrade está, nesse momento, na Europa, junto a sua companheira, Tarsila do Amaral, nas exposições que ela realiza, principalmente em Paris e, ao

146 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 25.

147 Augusto de Campos, “Revistas Re-vistas: Os Antropófagos”, *Revista de Antropofagia*, Edição fac-símile, São Paulo, Abril/Metal Leve S.A., 1975.

148 Oswald de Andrade, “Nova Escola Literária. Os ‘Antropófagos’ Paulistas”, Rio de Janeiro, *O Jornal*, 18 maio 1928, p. 9.

que parece, participa pouco da primeira fase. Quando volta para o Brasil, passa a assumir mais de perto a confecção da revista, traçando mudanças bruscas, em termos formais, de conteúdo e, principalmente, de radicalização de sua proposta. Sua mudança para a página do *Diário de S. Paulo* afasta Alcântara Machado da direção, substituído por Raul Bopp e Geraldo Ferraz. Esclarece Maria Eugênia Boaventura:

Quando Oswald decidiu levar à frente a segunda fase da revista não contava com a colaboração dos paulistas identificados com o Partido Democrático, principalmente Antônio Alcântara Machado e Mário de Andrade. Oswald refez a revista no *Diário de S. Paulo* (apesar de este ser um jornal de oposição), cujo diretor, Rubens do Amaral, inicialmente não via como a literatura antropofágica pudesse atrapalhar a política geral¹⁴⁹.

Antônio de Alcântara Machado colabora no *Jornal do Comércio* desde o início da década de 1920 e publica, em 1926, *Pathé Baby*, ilustrado por Paim e com prefácio de Oswald de Andrade, o que demonstra os laços que o unem a esse escritor, que o convida a dirigir a *Revista de Antropofagia*. É o diretor antropófago que, além de manter o empreendimento às vezes com seus recursos financeiros, faz contato com colaboradores, enviando exemplares e pedindo colaborações a Prudente de Moraes, neto (“E por falar em artigo não se esqueça da Antropófaga¹⁵⁰. Pelo amor da literatura. Mande coisas. A miséria é grande. Preciso de você para persistir. Do contrário mando a revista às favas”)¹⁵¹, Tristão de Athayde e outros, além de estrangeiros, como o argentino Xul Solar.

Em agosto de 1928, Oswald de Andrade volta da Europa e, em fevereiro do ano seguinte, Alcântara Machado deixa de administrar a revista. Em carta a Tristão de Athayde, o ex-diretor fala, de forma bastante amargurada, sobre o acontecimento.

Chegando da Europa o Oswald colaborou na revista. Escreveu um Recado ao Tristão se não me engano. Mas andava meio desconfiado comigo. E com razão, porque certas

149 Maria Eugênia Boaventura, *O Salão e a Selva...*, p. 135.

150 Muitos colaboradores chamam a *Revista de Antropofagia* de “Antropófaga” em suas correspondências. Usaremos também o termo para nomear a publicação.

151 Cecília de Lara, *Pressão Afetiva & Aquecimento Intelectual: Cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, Neto (1925-1932)*, São Paulo, Giordano Lemos/Educ, 1997, p. 116.

coisas me convenceram de que ele tinha tudo menos caráter. E passei a evitá-lo não como diretor da revista. Mas como amigo.

Bem. Em fevereiro deste ano segui para aí deixando dois números prontos sendo que um deles já na tipografia: o número de fevereiro que saiu. O de março ficou a cargo (revisão) unicamente de um auxiliar do meu escritório que para tanto se entenderia com Bopp. Em março o Rubens do Amaral procurou o Bopp para ambos irem ao meu escritório pois o Rubens queria me propor a publicação da revista no *Diário de São Paulo*. Eu me encontrava no Rio. Que faz o Bopp? Entende-se com o Oswald e telefona para aí propondo que se acabasse com a Antropófaga. Na Agência Brasileira, na presença do Sérgio e do Facó, eu concordei. No dia seguinte o Bopp comunica ao Rubens que eu me desinteressava da revista mas que ele Oswald de Andrade e Oswald Costa se incumbiriam de sua publicação no jornal¹⁵².

Segundo o relato de Alcântara Machado, portanto, ele é afastado da revista, contra sua vontade e de forma um tanto obscura e desonesta.

Quando aí no Rio tive conhecimento da nova fase da Antropófaga fiquei surpreso mas pouco me incomodei. Percebi logo que seria uma safadeza e calei-me. O Rubens me conta a história que o Mário, o Couto de Barros e o Paulo Prado confirmaram. Aos três últimos o Oswald havia declarado que eu autorizei a publicação da revista no *Diário* e concordava com minha saída e a indicação de um novo diretor, o irresponsável mulato¹⁵³ Geraldo Ferraz¹⁵⁴.

Os ataques aos antigos colaboradores começam nesse momento, segundo o antigo diretor.

E começou a tristeza escondida atrás de pseudônimo: o Costa e o Andrade começaram a injuriar ao Mário, ao Paulo Prado, a você e a mim, sobretudo. Paulo Prado indignado

152 Francisco de Assis Barbosa, *Intelectuais na Encruzilhada. Correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933)*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 83.

153 É interessante notar que, ao descrever sua saída, Alcântara Machado se refere à cor da pele do novo diretor, mostrando que a valorização da cultura negra que a revista proclama (objeto do terceiro capítulo desta tese) não rompe as barreiras do preconceito na vida cotidiana.

154 *Idem, ibidem*.

rompe com o Oswald. Logo depois Mário faz o mesmo. Guilherme de Almeida e Yan de Almeida Prado iniciam um processo por injúrias.

Segundo Alcântara Machado, os motivos de Oswald de Andrade para romper com os antigos companheiros modernistas são de ordem pessoal.

Contra a Igreja você sabe: o fato de não ter conseguido do Vaticano a anulação do casamento da mulher.

Contra o Mário e outros que sempre o prestigiavam (por assim dizer os únicos que reconheciam nele talento, simplesmente despeito). O Oswald pretende ser o mentor. Não é. Ficou desesperado. Aliado agora a indivíduos da espécie de um Oswaldo Costa, rompe com os companheiros da véspera sem razão plausível alguma numa fuzilaria de ódio, inveja e perversidade. Enfim é chefe de um grupo. Ordinário, mas sem grupo. Encontrou seu elemento¹⁵⁵.

Diante dos acontecimentos, Alcântara Machado acredita que a melhor forma de lidar com os escândalos é fazer “uma conjuração do silêncio em torno da nova fase oswaldiana. Cabotino o que ele quer é ruído à sua volta, já está isolado. Não convém tirá-lo da solidão”¹⁵⁶.

Os ataques na segunda “dentição” não se limitam a Alcântara Machado, atingindo vários intelectuais, muitos dos quais haviam participado da revista na fase anterior¹⁵⁷. Oswaldo Costa, sob o pseudônimo de Tamandaré, tece uma ladainha de críticas a diversos escritores modernistas, tais como Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Augusto Frederico Schmidt, Alberto de Oliveira, Oswaldo Teixeira, Graça Aranha, Tristão de Athayde, Tasso da Silveira, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Cândido Mota Filho, Plínio Salgado e Ribeiro Couto.

Os casos de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade repercutem com maior seriedade. O primeiro é, depois de Alcântara Machado, quem mais colabora na primeira “dentição”, com seis textos. Mário também tem seus livros anunciados na revista, além de remeter exemplares para os redatores da revista

155 *Idem, ibidem.*

156 *Idem*, p. 85.

157 Gilberto Ferraz conta que Yan de Almeida Prado processou a revista por calúnia (Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica...*, p. 207).

Verde, de Cataguases, e para Tristão de Athayde, dentre outros. Em carta a este último, em 19 de maio de 1928, esclarece:

E vai também a Antropófaga, que não sei bem como é que o Alcântara não mandou pra você. Sobre ela tínhamos muito que falar... Antes de mais nada: não tenho nada com ela mas já estou querendo bem ela por causa de ser feita por amigos. Só colaboro¹⁵⁸.

Mário publica, em 1928, *Macunaíma*, o *Herói Sem Nenhum Caráter*, que imediatamente é cooptado pelo grupo antropófago através das falas de Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Oswald Costa. O primeiro considera que Mário publica “nossa Odisseia e criou numa tacapada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional”, ao escrever *Macunaíma*, “a maior obra nacional”¹⁵⁹. O segundo avalia o livro como bom e oportuno, já que chega para “por no seu devido lugar a famigerada brasilidade, através da qual correm muados e errados desde muitos anos os escritores deste Brasil tão imenso, mas tão arraial ainda”. Ele tem “tanta moleza, tanta semvergonhice, tanta bazófia bem nossas e talvez só nossas”, o que faz com que mereça o título de “Rapsódia nacional (como o bem rolado) de lendas, de anedotas, de cheiros, de tudo. A língua, então, é a mais poética possível. Parece uma música. O violão sempre acompanhando”¹⁶⁰. Mário, por seu turno, é considerado “brasileiro, ainda que não queira”. Oswald Costa concorda com todos os elogios anteriores e acrescenta outros do mesmo teor.

Mário, contudo, não parece satisfeito em ter sua obra associada à Antropofagia. Em carta a Tristão de Athayde lamenta as coincidências de sua obra tanto com a poética Pau-Brasil quanto com a Antropofagia.

Macunaíma vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque *Macunaíma* já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas deles

158 Lygia Fernandes, *71 Cartas de Mário de Andrade...*, p. 29.

159 Oswald de Andrade, “Esquema ao Tristão de Athayde...”, p. 3.

160 Antônio de Alcântara Machado, “Um Poeta e um Prosador”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 4, set. 1928.

são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias) que complicá-lo ainda com a tal da antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência¹⁶¹.

Apesar de todos os elogios à obra e ao autor, Mário de Andrade passa, contudo, a ser duramente criticado na revista. Ainda na primeira “dentição”, em setembro de 1928, Oswald de Andrade publica um certificado, endereçado a ele.

Saibam Quantos

Certifico a pedido verbal de pessoa interessada que o meu parente Mário de Andrade é o pior crítico do mundo mas o melhor poeta dos Estados Desunidos do Brasil. De que dou esperança, João Miramar¹⁶².

Mário de Andrade passa a ser considerado “o cérebro mais confuso da crítica contemporânea” e, na segunda “dentição”, acaba rebaixado, de autor de *Macunaíma* a mero inventor de sua capa, tendo apenas compilado uma série de lendas amazônicas. É criticado por exercer influência sobre os redatores de *Verde*, com quem, de fato, troca cartas, administrando conselhos sobre a revista e sobre obras a serem lançadas¹⁶³. Em carta a Manuel Bandeira, de abril de 1928, Mário de Andrade fala, ainda, de determinadas alusões à sua orientação sexual, que parecem também ter sido motivo de burla no meio modernista.

Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim e não desminto. Mas em que podia ajuntar em grandeza ou melhoria para nós ambos, pra você, ou pra mim, comentarmos e eu elucidar você sobre minha tão falada (pelos outros) homossexualidade? Em nada. Valia de alguma coisa eu mostrar um muito exagero que há nessas contínuas conversas sociais não adiantava nada pra você que não é indivíduo de intrigas sociais¹⁶⁴.

161 Lygia Fernandes, *71 Cartas de Mário de Andrade...*, p. 30.

162 João Miramar, “Saibam Quantos”, *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 7, p. 1, nov. 1928.

163 Sobre isso ver a tese de doutorado de Ana Lúcia de Menezes, *Amizade Cartedeira: O Diálogo Epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases*.

164 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 7 de abril de 1928. Disponível no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Carlos Drummond de Andrade sai em defesa de Mário de Andrade e também é surrado por Tamandaré, que pergunta se não há, em Minas Gerais, um “tiradentizinho” que possa se rebelar contra o comadrio de Mário. Drummond manifesta depois a opinião de que “um poema não vale uma boa amizade”, rompendo com os antropófagos. Os ataques a Mário e a Drummond fazem avançar o rompimento destes com o grupo. Maria Eugênia Boaventura resume a briga entre Mário e Oswald a uma disputa por liderança: “por trás das agressões mútuas aflorava de fato o desejo narcísico de definir o condutor do Modernismo”¹⁶⁵.

Também Paulo Prado, até então amigo de Oswald, rompe com esse, após as críticas ao seu livro *Retratos do Brasil*. O livro é criticado por Alcântara Machado na primeira “dentição”, de forma amena. A crítica de Tamandaré em um dos “Moquéns” é, contudo, ferina, afirmando que “a inteligência nacional” está reagindo contra a obra, que é de “uma ingenuidade pasmosa”. Alcântara Machado comenta, em carta a Tristão de Athayde, sobre o rompimento de Paulo Prado com Oswald de Andrade.

Depois os ataques são anônimos. Até agora o Oswald que é o autor deles não teve a coragem de assinar o nome. E já declarou ao Paulo Prado que nada tinha a ver com a revista. Cinismo. Mas inútil. Paulo Prado bateu-lhe o telefone na cara. É o que ele tem ganho com suas atitudes atuais¹⁶⁶.

Os escândalos, típicos da vanguarda, são sentidos com profundidade na segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*. Nesse momento, a contundência do projeto antropofágico destrói a chamada “festa modernista”, de colaboração heterogênea de autores. O caráter coletivo não se dá sem conflitos. Ao contrário, eles se agudizam e o radicalismo não deixa margem para meias ações, tratando-se de “ou tudo ou nada”. Um aspecto interessante da segunda “dentição” é o aparecimento de um grande número de pseudônimos (o que praticamente não existe na primeira), o que pode indicar desde um mascaramento na diminuição de autores, já que muitos abandonam o projeto, até a ideia de que textos não assinados (ou assinados com pseudônimos) representam a ideia do grupo e não a de um autor específico. Eles podem

165 Maria Eugênia Boaventura, *O Salão e a Selva...*, p. 140.

166 Cecília de Lara, *Pressão Afetiva & Aquecimento Intelectual...*, p. 129.

também, obviamente, servir para encobrir, proteger e dar liberdade aos colaboradores, dado o radicalismo de suas ideias e o gosto pela polêmica e a divergência.

5. Duração e circulação: o caráter “artesanal” das revistas vanguardistas

Difícilmente encontramos um grupo de vanguarda que não lança uma revista. Elas são os veículos mais adequados para a intelectualidade apresentar ideias inovadoras, discutí-las e colocá-las à prova perante a coletividade. Podemos citar a existência, na terceira década do século XX, de diversas revistas vanguardistas brasileiras: *Klaxon*, entre 1922 e 1923, em São Paulo, com nove números; *A Revista*, com três números, em 1925 e *Leite Criôlo*, com dezesseis números, em 1929, ambas em Belo Horizonte; *Verde*, em Cataguases (Minas Gerais), com seis números, entre 1927 e 1929; *Arco e Flexa*, em Salvador (Bahia), com três exemplares, entre 1928 e 1929; *Festa*, de 1927 a 1929, com doze números, e *Estética*, com três números, entre 1924 e 1925, ambas no Rio de Janeiro, dentre muitas outras. Na Argentina também há muitas publicações vanguardistas no mesmo período: a mural *Prisma*, de apenas três números, em 1921; *Proa*, primeira época, com três números, em 1922 e 1923; *Proa*, segunda época, com quinze números, entre 1924 e 1926; *Inicial*, que sai dez vezes, entre 1923 e 1926; *Revista de América*, que sai seis vezes entre 1924 e 1926; *Síntesis*, a mais longeva, com 41 números, a partir de 1927; entre as mais conhecidas. De forma um tanto quanto parecida com o Brasil, onde as publicações de vanguarda estão concentradas na região sudeste, na Argentina a maior parte das revistas circula na capital federal, Buenos Aires. Há, obviamente, revistas em outras partes do país, como em Córdoba, onde circula o periódico *Clarín*¹⁶⁷, com doze números entre 1926 e 1927; e em La Plata, onde se destaca *Valoraciones*, com doze exemplares, entre 1923 e 1928, considerada, no entanto, por alguns estudiosos, não especificamente vanguardista. Ainda assim, a concentração de revistas vanguardistas se dá em torno dos maiores centros populacionais dos dois países, admitindo que, no Brasil, há algumas experiências na região nordeste e em cidades interioranas, como Cataguases.

167 Ver a edição fac-similar do periódico: Diego García, *Clarín, Revista de Crítica y Cultura. Córdoba, 1926-1927*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

Como se vê nos casos citados, essas publicações têm, na maioria das vezes, vida curta. Regina Crespo esclarece que, diferentemente dos grandes jornais, que “se establecen sobre una estructura más compleja y financieramente más potente”,

[...] las revistas literarias y culturales en general se han caracterizado por una organización más precaria, que normalmente desemboca en problemas de distribución, dificultades financieras y muchas veces en una corta existencia¹⁶⁸.

A *Revista de Antropofagia* publica 36 números, tratando-se, portanto – se comparada à periodicidade de outras revistas modernistas –, de uma extensão relativamente grande, uma das maiores no período. As dificuldades em se manter um empreendimento literário num país com uma população majoritariamente analfabeta e com um campo editorial em desenvolvimento são muitas. Ainda assim, a revista logra a manutenção de seu propósito, provavelmente pelo investimento financeiro de seu próprio idealizador, Oswald de Andrade, homem de situação econômica favorável na década de 1920, além de outros mecenas paulistas e do próprio diretor Alcântara Machado que, em carta a Tristão de Athayde, esclarece ser o principal mantenedor do empreendimento na primeira “dentição”.

Em maio de 1928 o Oswald para propor a fundação da *Revista de Antropofagia* que só sairia se eu aceitasse sua direção. Interpus duas condições que ele não contrariou: a revista não seria órgão de grupo nenhum e ele Oswald contribuiria para sustentá-la durante um ano pelo menos. Bopp foi escolhido para gerente. Feito o orçamento verificou-se que para começar bem eram precisos quatro contos de réis. Nas vésperas de embarcar, quando o primeiro número estava sendo impresso, o Oswald de malas prontas para já zarpar para Europa, me entregou 200 mil réis sendo 100 dele e 100 de D. Olívia Guedes Penteadó. Estranhei naturalmente sobretudo a contribuição desta última. Porém era tarde para voltar. E a revista saiu com um artigo de apresentação em que eu acentuava bem a sua independência em uma nota em que o Bopp e eu declarávamos que o jornaleco era antropófago porque comia de tudo e dava aos colaboradores o direito ou a liberdade de se devorarem uns aos outros. O Oswald com o primeiro número debaixo do braço partiu. E a revista

168 Regina Crespo, “Las Revistas y Suplementos Culturales como Objetos de Investigación”, *Coloquio Internacional de Historia y Ciencias Sociales*, Colima, Universidad de Colima, 2010. Publicación en CD-ROM, pp. 1-15.

continuou saindo materialmente exclusivamente pelo Bopp e por mim. Mais por mim que pelo Bopp. Muito mais. E intelectualmente era o produto de meu esforço e só de meu esforço. A função do Bopp se limitava a enviar pelo correio 70% da tiragem¹⁶⁹.

A *Martín Fierro* é ainda mais exitosa que a vanguardista brasileira em termos de duração. Seus quarenta e cinco números, saídos em quatro anos de existência, dão mostras de que, apesar dos problemas financeiros, citados por muitos colaboradores, ela consegue ser a publicação vanguardista mais longeva da década de 1920 na Argentina.

É possível dizer, em termos gerais, que a manutenção dos dois projetos vanguardistas ocorre muito mais pelo investimento financeiro de seus idealizadores, diretores e simpatizantes do que pela possibilidade de comercialização. O caráter “artesanal” das revistas de vanguarda, em comparação com empreendimentos periodísticos de grande alcance comercial, requer que elas sejam mantidas, geralmente, com recursos próprios. Se o capital paulista permite que projetos culturais possam ocorrer nesse período, segundo Jorge Schwartz, “algo similar ocorre com a portenha *Martín Fierro*, que dificilmente sobreviveria sem os generosos recursos de Oliverio Gironde”¹⁷⁰. É o capital da elite intelectual que habita Buenos Aires e São Paulo que sustenta os projetos martinfierrista e antropofágico, sendo notável a força que o mecenato da classe burguesa incipiente tem sobre os dois grupos literários. Nesse sentido, lembramos mais uma vez as considerações de Sérgio Miceli sobre o ancoramento da audácia criativa de Oswald de Andrade, Oliverio Gironde e Ricardo Güiraldes em “condições privilegiadas de fortuna pessoal, a folga material como que espiaçando o arrojo de invenção”¹⁷¹. Eles são “herdeiros presuntivos de fortunas familiares, privilégio que modelava uma sociabilidade infensa na prática a compromissos profissionais propriamente ditos”¹⁷². Ou seja, tais escritores podem investir em projetos editoriais sem se preocuparem com sua lucratividade.

No que diz respeito ao formato, enquanto *Martín Fierro* mantém quase inalteradas suas características de base, como tamanho e diagramação, a *Revista de Antropofagia* sofre uma mudança radical em sua segunda “dentição”, quando passa a fa-

169 Francisco de Assis Barbosa, *Intelectuais na Encruzilhada...*, p. 83.

170 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 26.

171 Sérgio Miceli, *Vanguardas em Retrocesso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 23.

172 *Idem*, p. 27.

zer parte do jornal *Diário de São Paulo*, como uma espécie de suplemento literário. Na segunda “dentição”, a revista passa a sofrer, também, com maiores interferências políticas, econômicas e sociais por circular em um órgão da grande imprensa.

Em São Paulo, no período, a grande imprensa está dividida em aproximadamente uma dúzia de folhas, entre as quais: *Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo*, *A Gazeta*, *Folha da Noite*, *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde*, *Última Hora* e *Diário Popular*¹⁷³. Outros jornais surgem na década de 1920, como o *Diário da Noite*, a *Folha da Manhã*, em 1925, e a o *São Paulo Jornal*, no ano seguinte¹⁷⁴. Em 1926, com a fundação do Partido Democrático, organização oposicionista, inicialmente no âmbito estadual, seu noticiário é divulgado pelo *O Estado de S. Paulo*, pela *Folha da Manhã* e pelo *São Paulo Jornal*. Em 27 de setembro de 1927, o Partido Democrático torna-se nacional. Circulam, ainda, o *Diário da Noite* e *O Combate*, diários sem compromissos de apoio ao governo. Por fim, quase no final da década de 1920, aparece o *Diário de São Paulo*, no qual é publicada a *Revista de Antropofagia*.

Para defender essa mesma causa, Assis Chateaubriand, a 5 de janeiro de 1929, lançava o *Diário de São Paulo*, que conquistou o público com distribuição gratuita, por um mês, a assinantes potenciais, forma nova que, assegurada e prolongada com a força já adquirida pela “cadeia” encabeçada pelo *O Jornal*, proporcionou sucesso ao novo matutino paulista, dirigido por Rubens do Amaral. [...] O *Diário de S. Paulo* vinha juntar-se ao

173 O mais tradicional jornal do período é o *Correio Paulistano*, porta-voz do Partido Republicano Paulista, diário lançado em 1854 e que mais ênfase dá à Semana de Arte Moderna de 1922. *O Estado de S. Paulo* é outro grande órgão jornalístico na capital paulistana no início do século e tem como proprietário, em 1902, Júlio de Mesquita, que posteriormente passa a ser seu redator-chefe, quando a folha se transforma em sociedade anônima. Em 1906, seu secretário é Nestor Pestana e seu gerente José Filinto e apresenta, segundo Nelson Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil*, tiragens diárias de 35 mil exemplares de dezesseis a vinte páginas. Em 1910, Amadeu Amaral passa a ser seu redator, enquanto a folha volta à propriedade individual de Júlio de Mesquita. Ricardo Figueiredo é o gerente e Nestor Pestana o secretário. *A Gazeta* começa a circular em maio de 1906 passando, em 1918, a ser dirigida por Casper Líbero.

174 Segundo Nelson Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil*, em 7 de janeiro de 1925, começa a circular o *Diário da Noite*, com Léo Va na chefia da redação e Plínio Barreto como um dos fundadores. Os redatores-chefe são Pedro Ferraz (em 1926), Rubens do Amaral (a partir de maio de 1927), Amadeu Amaral (em 1928) e Aires Martins Torres (em 1920). O jornal pertence à rede que Assis Chateaubriand vai expandindo. O ano de 1925 assiste, também, ao aparecimento, a 1º de julho, da *Folha da Manhã*, fundada por Pedro Cunha e Olival Costa. Em 1926, aparece o *São Paulo Jornal*, dirigido por Oduvaldo Viana e Quadros Júnior, passando depois à propriedade de Sílvio de Campos e Marcondes Filho e, finalmente, dirigido por Alberto de Sousa.

Estado de São Paulo e ao *Diário Nacional*, na capital paulista. O órgão do Partido Democrático completaria, em dezembro de 1927, um total de 684.000 exemplares de tiragem, atingindo 1.224.000, nos primeiros meses de 1928, apesar do que sua situação financeira era difícil. Paulo Duarte assumiu, em 1929, a chefia de sua redação, e Amador Florence Sobrinho, a secretaria¹⁷⁵.

Assim, na disputa presidencial do Brasil e nos acontecimentos subsequentes, que levam à Revolução de 1930, os jornais de São Paulo dividem-se. Os que apoiam a Aliança Liberal são *O Estado de S. Paulo*, *Diário Nacional*, *Diário de São Paulo* e *A Praça de Santos*. O Governo conta, “em São Paulo, com o *Correio Paulistano*, dirigido por Abner Mourão, com *A Gazeta*, de Casper Líbero, o *Jornal do Comércio*, de Mário Guastani, e o *Diário Popular*, de José Maria Lisboa”¹⁷⁶.

Muitas dessas folhas abrem suas páginas à colaboração dos modernistas. No *Correio Paulistano*, escrevem Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Cândido Motta Filho, entre 1926 e 1927, formando o grupo Verdeamarelo. O *Diário Nacional* recebe a colaboração de Mário de Andrade, com a seção de arte e a posterior coluna “Turista Aprendiz”. No *Jornal do Comércio* escrevem Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, tendo provavelmente se conhecido ali. O *Diário de São Paulo* é dirigido por Rubens do Amaral, que parece achar necessária a presença de um escritor modernista em suas páginas, concordando com a publicação da *Revista de Antropofagia*, como uma espécie de suplemento literário. Obviamente tais escritores diversificam seus escritos, havendo contribuições de Oswald de Andrade, por exemplo, no *Correio Paulistano*. No entanto, há certa identidade entre determinada folha e um escritor ou grupo.

Como já citado, a *Revista de Antropofagia* apresenta, ainda, uma “terceira dentição”, mudando novamente seu formato para circular dentro de outra revista. Não sabemos, contudo, qual o tamanho da página ou tipo de papel utilizado. É possível, apenas, afirmar que ela modifica seu formato e forma de circulação de forma muito mais explícita que a *Martín Fierro*.

175 Nelson Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 424.

176 *Idem*, p. 427.

6. Periodicidade: revistas e intervenções conjunturais

Uma das características que ajudam que as revistas sejam, atualmente, retiradas de um papel secundário dentro do *corpus* da literatura, ocupando não mais uma posição de inferioridade perante os livros – formas consagradas da produção literária – é o tipo de intervenção que realizam. O diálogo com o público leitor se dá, diferentemente dos livros, pela repetição contínua, em intervalos mais ou menos regulares, das ideias do empreendimento. As revistas estão, segundo Regina Crespo, em um “lugar intermedio entre la trascendencia de los libros y la transitoriedad de los periódicos”¹⁷⁷. Enquanto os primeiros atuam na esfera do médio e do longo prazo e os jornais diários trabalham na imediatez dos acontecimentos, as revistas podem realizar um debate ao mesmo tempo dinâmico e profundo.

Los periódicos, los suplementos y, en menor escala, las revistas se asocian a lo inmediato y a lo transitorio, situación que, en contrapartida, les permite establecer un compromiso mucho más incisivo con su propia coyuntura y, en cierto sentido, les ofrece la posibilidad de actuar sobre ella¹⁷⁸.

Trata-se da possibilidade de agir de forma eficaz perante uma problemática específica. Os colaboradores de uma revista podem atuar dinamicamente, o que as torna instrumentos culturais mais democráticos se comparadas à cultura livresca. Novamente utilizamos as palavras de Regina Crespo, no intuito de explicar tal característica:

Menos sometido al inmediatismo de las noticias, los editores de las revistas reservan a los temas y hechos de que van a tratar un tiempo de elaboración más largo y un espacio material (número de columnas o páginas) eventualmente más amplio. Eso lleva a que pongan más énfasis en la reflexión e implica la creación de textos en principio más analíticos y de autor¹⁷⁹.

Nos quatro anos em que circula, *Martín Fierro* conta com uma edição irregular de seus exemplares, propondo-se ser quinzenal, mas geralmente, saindo de mês

177 Regina Crespo, “Las Revistas y Suplementos Culturales como Objetos de Investigación”, p. 2.

178 *Idem*, p. 1.

179 *Idem*, p. 2.

em mês, sendo que, em nove momentos, dois números são lançados juntos como compensação pela ausência de até quatro meses. Sua primeira edição vem datada do mês de fevereiro de 1924, sem apresentar o dia de lançamento. No mês seguinte, a revista sai no dia 20, já contrariando a pretensa quinzenalidade. Em abril e maio, as datas de lançamento são o décimo quinto dia dos meses. O próximo número é duplicado (5-6) e ostenta também uma data dupla: “15 mayo – 15 junio de 1924”. Em julho, sai o sétimo número, no dia 25. Nos meses seguintes, recorre-se novamente aos números duplos: 8 e 9 (datados de “agosto – septiembre 6 de 1924”); 10 e 11 (“septiembre – octubre 9 de 1924”); 12 e 13 (“octubre – noviembre 20 de 1924”); 14 e 15 (com uma única data, de 24 de janeiro de 1925). Portanto, mesmo lançando mão dos números duplos como compensação, ainda assim a periodicidade não se regula. 1925 é o ano em que a revista chega mais próximo de alcançar sua quinzenalidade, lançando dois números em maio (nos dias 5 e 17), em agosto (dias 5 e 28) e em setembro (10 e 25). Nos demais meses ou ela não sai, como em fevereiro, março e abril, ou ela lança apenas um número, como em junho, julho, outubro, novembro e dezembro. O início de 1926, mais uma vez, vê o periódico desaparecer. Apenas em maio ele reaparece, com outro número duplo (27-28), datado do dia 10. Também os números 29-30 são lançados juntos, em 8 de junho, assim como os números 30-31, de 8 de julho de 1926. Pode-se supor que o lançamento desses números duplos, em meados de 1926, ocorre para suprir a ausência da revista nos primeiros quatro meses do ano. A partir desse momento, entre os números 32 e 41, o caráter mensal se firma, ainda que as datas de lançamento variem de um mês para outro. Os dois exemplares seguintes exibem novamente datas duplas, apesar de não terem números duplos, enquanto que o último exemplar, lançado apenas em 31 de novembro de 1927, tem que suprir um período de quase quatro meses sem aparição.

Os lançamentos irregulares são indicativos, dentre outras, das dificuldades financeiras enfrentadas pelo principal diretor da publicação, Evar Méndez. No discurso que pronuncia em resposta às homenagens que recebe por conta de seu aniversário, em março de 1925, Méndez assume a responsabilidade pela irregularidade e diz que as manifestações elogiosas por conta de sua direção não são justificáveis, uma vez que não trabalha sozinho e tendo em vista, ainda, a anormalidade dos lançamentos.

Tampoco merecería esta demostración por el éxito de *Martín Fierro* que hace dos meses no sale a luz. Rotundo fracaso directorial y administrativo, lo cual es una vergüenza, y hecho que ya me inclinó a resistirme a este homenaje originado por una cosa inexistente. [...] Porque *Martín Fierro* no es sólo una hoja que sale cuando puede, aunque ostente con escandaloso descaro el membrete de publicación quincenal hasta hoy sólo una incumplida aspiración, irregularidad de edición muy censurable y que debe corregirse¹⁸⁰.

A tabela na página seguinte mostra, de forma mais didática, a saída de 37 peças gráficas, em quatro anos de duração. Os dígitos entre parênteses são os dias do mês anunciados em cada número.

Apesar de todos os atrasos, *Martín Fierro* continua anunciando sua quinzenalidade – “*Martín Fierro* sale el primero y el quince de cada mes”¹⁸¹ – e tenta justificar sua inconstância explicando, no quarto número, que “este número sale con atraso debido a la huelga de los gráficos”¹⁸² ou procurando mostrar aos leitores que a liberdade dos seus colaboradores, traduzida em textos profundos e de personalidade, compensa os momentos de desaparecimento.

La índole misma del periódico, impide una regularidad exigible a empresas comerciales. La libertad de acción de sus redactores, cuya personalidad no es violentada jamás por ningún motivo subalterno, ni siquiera por la urgencia de la aparición regular, impone, a despecho de la dirección y aun con perjuicio del periódico mismo, esta mala pero explicable práctica, que, para el lector inteligente, para nuestro público, tiene ventajas que compensan el defecto: virtud insípida de las revistas de aparición matemática, que lo mismo daría si no salieran nunca¹⁸³.

Em seu último número, a revista justifica o atraso de quatro meses e faz planos para sanar esse contratempo que, ao final, não são cumpridos.

El sensible atraso en la publicación de *Martín Fierro*, originado por la preparación de los números extraordinarios que anunciamos, será compensado para nuestros suscriptores, con las entregas dobles que recibirán: la presente, n. 44/45; la que le seguirá n. 46/47,

180 Evar Méndez, “Notas de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año II, n. 16, p. 7, 5 maio 1925.

181 “Al Publico”, *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 9, 18 jul. 1925.

182 “Este Número...”, *Martín Fierro*, año I, n. 4, p. 2, 15 maio 1924.

183 “*Martín Fierro* en Adelante”, *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 2, 4 ago. 1926.

Tabela 1. Periodicidade da revista *Martín Fierro*.

	1924	1925	1926	1927
Janeiro	-	14 y 15 (24)	-	37 (20)
Fevereiro	1	-	-	38 (26)
Março	2 (20)	-	-	39 (28)
Abril	3 (15)	-	-	40 (28)
Maio	4 (15)	16 (5) 17 (17)	27-28 (10)	41 (28)
Junho	5-6 (15 mayo - 15 junio)	18 (26)	29-30 (8)	-
Julho	7 (25)	19 (18)	30-31 (8)	42 (junio 10 - julio 10)
Agosto	-	20 (5) 21 (28)	32 (4)	43 (julio 15 - agosto 15)
Setembro	8 y 9 (agosto - septiembre)	22 (10) 23 (25)	33 (3)	44/45 (agosto 31)
Outubro	10 y 11 (septiembre - octubre)	24 (14)	34 (5)	- noviembre 15)
Novembro	12 y 13 (octubre - noviembre)	25 (14)	35 (5)	
Dezembro	-	26 (29)	36 (12)	-

de Homenaje a Güiraldes, y a la 48/49, número de aniversario; así en marzo, con el n. 50 quedará regularizada la aparición del periódico¹⁸⁴.

Por seu turno, a *Revista de Antropofagia* apresenta duas periodicidades. Inicialmente é mensal, sem exibir a data exata do mês. Assim são lançados dez números, entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. Henrique de Resende, em carta a Mário de Andrade, em 19 de agosto de 1928, pergunta-lhe se a revista sai ou não, mostrando que há atrasos no empreendimento: “O último número da Antropofagia está demorando. Teria ela morrido?”¹⁸⁵

Em 17 de março de 1929, tem início a segunda “dentição”, que se estende até 1 de agosto de 1929. O periódico sai, então, semanalmente e com certa regularidade, tratando-se de uma espécie de suplemento literário. Novamente, a revista

184 “A Nuestros Subscriptores”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 2, 31 ago.-15 nov. 1927.

185 Ana Lúcia de Meneze, *Amizade Cartedeira: O Diálogo Epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases...*, p. 184.

logra estender seu projeto, lançando dezesseis números, apesar de toda a radicalidade de seu formato e conteúdo.

O “suplemento” do *Diário* sai, inicialmente, aos domingos, entre 17 de março e 14 de abril. Há um atraso de três dias em abril, quando passa a sair às quartas-feiras, mantendo essa regularidade até 15 de maio. Depois, entre 15 de maio e 12 de junho há uma

Tabela 2. Periodicidade semanal da *Revista de Antropofagia*, segunda dentição, 1929.

MARÇO							ABRIL						
D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S
					1	2		1	2	3	4	5	6
3	4	5	6	7	8	9	7	8	9	10	11	12	13
10	11	12	13	14	15	16	14	15	16	17	18	19	20
17	18	19	20	21	22	23	21	22	23	24	25	26	27
24	25	26	27	28	29	30	28	29	30				
31													
MAIO							JUNHO						
D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S
			1	2	3	4							1
5	6	7	8	9	10	11	2	3	4	5	6	7	8
12	13	14	15	16	17	18	9	10	11	12	13	14	15
19	20	21	22	23	24	25	16	17	18	19	20	21	22
26	27	28	29	30	31		23	24	25	26	27	28	29
							30						
JULHO							AGOSTO						
D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S
	1	2	3	4	5	6				1	2	3	4
7	8	9	10	11	12	13	4	5	6	7	8	9	10
14	15	16	17	18	19	20	11	12	13	14	15	16	17
21	22	23	24	25	26	27	18	19	20	21	22	23	24
28	29	30	31				25	26	27	28	29	30	31

pausa, ficando três semanas sem ser lançado. A revista volta a circular às quartas-feiras e, em julho, é lançada às quintas-feiras (nos dias 4 e 11) e, depois, em uma sexta-feira,

19 de julho. O último número, de primeiro de agosto de 1929, sai em uma quinta-feira, depois de uma semana fora de circulação, como se pode ver na tabela a seguir.

Pode-se supor uma perda de leitores quando a revista deixa de sair aos domingos, já que o *Diário de S. Paulo* traz uma completude em seu formato nesses dias, com uma espécie de resumo das principais notícias da semana. Ainda, por ser um dia normalmente de folga laboral, o domingo permite um período mais calmo para a leitura, atraindo mais leitores. A periodicidade da revista OQC também é semanal, contudo a *Revista de Antropofagia* exhibe apenas dez números entre 29 de agosto e 5 de dezembro, o que demonstra que provavelmente não houve, também nesse formato, regularidade em sua saída.

As duas revistas estudadas se utilizam de três periodicidades distintas em suas campanhas (semanal, quinzenal e mensal), cada uma proporcionando um ritmo ao debate que propõem realizar e favorecendo, ainda, o tipo de intervenção no presente, marcos e vantagens das publicações periódicas. *Martín Fierro*, apesar da pretensão quinzenal, é a que mais tem dificuldades com suas edições, com prováveis descontentamentos de leitores, além de falta de credibilidade enquanto empreendimento editorial.

A periodicidade mensal da *Revista de Antropofagia* permite a leitura e um tempo suficiente para a elaboração de respostas, mas estimula menos os debates, já que é necessário esperar um mês para réplicas ou trélicas. O debate entre os participantes, durante a primeira “dentição”, não é muito intenso e não há, por exemplo, a publicação de nenhuma carta de leitor questionando artigos lançados. Quando passa a ser lançada semanalmente, o debate se torna mais acalorado e a atualização sobre o que está ocorrendo segue em andamento ligeiro. É preciso agir imediatamente já que, na semana seguinte, o assunto pode perder o sentido. Na segunda “dentição”, contribuições de autores da fase anterior são recusadas, por se reconhecer um descompasso nas interpretações sobre o teor da proposta. Por estar voltada a um público capaz de acompanhar as tendências vanguardistas em suas constantes e rápidas mudanças, seus colaboradores e leitores são obrigados a uma atualização contínua, no intuito de estar sempre na posição de vanguarda, à frente do movimento modernista, e daí a recusa de certas contribuições.

O caráter periódico das duas publicações, ainda que irregular, permite que a intervenção na esfera pública ocorra a partir do discurso intelectual, o que mostra o vínculo entre a vanguarda política e a artística. Diz Roxana Patiño:

Uma revista, mesmo a mais elitista, se define pelo seu caráter e vontade de intervenção pública, qualidade que remete ao nascimento do jornalismo e da própria opinião pública. [...] Se seu espaço é a esfera pública, seu tempo, por excelência, é o presente. A revista intervém para deixar sua marca no presente, não está interessada no futuro como o livro¹⁸⁶.

O relativo imediatismo dos periódicos proporciona a manutenção de um estado constante de negociação, com tensões e recolocações. A imediatez relativa gera textos e afirmações que talvez não se mantenham no futuro, o que, no presente das negociações, não pode ser previsto, diferenciando as revistas dos livros, nos quais, aparentemente, os conflitos já foram resolvidos.

É interessante notar o caráter burlesco dos periódicos. Tanto *Martín Fierro* quanto *Revista de Antropofagia* utilizam da comicidade para atacar seus adversários e criticar situações sérias. Na *Martín Fierro* há a constante utilização de epítafios, baladas, odeletas¹⁸⁷ e paródias, além de inúmeras caricaturas com fundo político e social. A *Antropófaga*, por seu turno, é provavelmente a revista vanguardista brasileira mais debochada do período.

7. Formato: unidade entre conteúdo e suporte

Patricia Artundo, no artigo “Reflexiones en Torno a un Nuevo Objeto de Estudio: Las Revistas”, trata da importância do formato desses produtos editoriais no que diz respeito à sua intenção de se dirigir aos leitores.

Si el formato es algo que salta a primera vista y constituye una constatación bastante elemental ¿cuál es la importancia que tiene el distinguir entre los distintos tipos por los que puede optar una revista a la hora de lanzarse públicamente? El formato elegido puede informar no solo sobre el lector presupuesto sino también sobre los distintos tiempos de lectura previstos¹⁸⁸.

186 Roxana Patiño, “América Latina: Literatura e Crítica em Revista(s)”, em Eneida Maria de Souza e Reinaldo Marques (orgs.), *Modernidades Alternativas na América Latina...*, p. 461.

187 As baladas e odeletas são composições geralmente em versos que aparecem em determinadas ocasiões na *Martín Fierro*.

188 Patricia Artundo, “Reflexiones en Torno a un Nuevo Objeto de Estudio: Las Revistas”, IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, *El Hispanismo Ante el Bicentenario*, p. 9.

Diversas características, que vão desde o tamanho do papel até a divisão dos conteúdos e a tipografia, determinam, segundo a autora, o tipo de atração ao leitor e a forma como se lê um empreendimento periodista.

El formato periódico, por su papel –en general papel obra– admite ser plegado o doblado, llevado debajo del brazo y no necesariamente obliga a pensar en un lugar adecuado para realizar la lectura, además de presuponer otro tipo de contenidos. La revista libro, por su parte, presenta otras características que presuponen su permanencia en el tiempo y tienen previsto otro trato del lector con el objeto. Esta le propone el empleo de otros sentidos, además del de la vista, el del tacto que hace referencia al carácter material de una revista que elige un papel especial y de cierto gramaje¹⁸⁹.

A própria qualidade do papel pode influir no preço da publicação, em sua tiragem, na qualidade de suas imagens, se existentes, e na preservação dos exemplares.

Por ejemplo, la simple elección del papel para su interior y tapas, en muchos casos nos habla de otro tipo de decisiones. Tanto *Martín Fierro* como *Sur*¹⁹⁰ optaron en algún momento por hacer tiradas especiales. Además de la tirada en papel obra *Martín Fierro* lanzó algunos números en papel ilustración. [...] Y uno puede preguntarse acerca de los intereses que tenían en cada caso los editores de ambas publicaciones o, por lo menos, los de algunos actores muy ligados a ellas. [...] Oliverio Gironde y Eduardo Juan Bullrich eran bibliófilos¹⁹¹.

Martín Fierro e Revista de Antropofagia, em sua primeira fase, têm características muito parecidas. A começar pelo formato tabloide, “la mitad de un diario normal”¹⁹², que, dadas as dimensões, dificulta o manuseio, mas permite mais espaço para que colunas sejam divididas e imagens e outros detalhes tipográficos sejam explorados. Esse formato não é normalmente adotado para uma publicação de muitas páginas, diferentemente das revistas-livro, e normalmente também não se destina ao colecionismo, por não conter uma capa, no sentido de invólucro, para

189 *Idem, ibidem.*

190 A autora se refere à revista *Sur*, que circulou entre 1931 e 1992, a partir de Buenos Aires.

191 Patricia Artundo, “Reflexiones en Torno a un Nuevo Objeto de Estudio: Las Revistas”, p. 9.

192 Cayetano Córdova Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista...*, p. 7.

proteção. Ele também determina uma postura ao leitor, que talvez precise dobrar o papel ou apoiá-lo em alguma superfície para visualizar melhor o texto.

O papel utilizado pela *Martín Fierro* é, segundo José Luis Trenti Rocamora, “papel diário satinado de segunda –el más económico en ese tiempo”, enquanto “se imprimia una corta cantidad de ejemplares en papel obra primera satinado”¹⁹³, provavelmente para serem colecionados. Como esclarece o autor, há números especiais, que recebem tratamento especial com relação ao papel e à sua cor, por exemplo. Não houve acesso aos exemplares originais da *Revista de Antropofagia*, inexistindo informações precisas sobre o tipo de papel utilizado pelas três fases. Sabe-se que, na segunda fase, é utilizado papel comum aos empreendimentos jornalísticos, também de baixa qualidade.

Na primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*, em forma de revista propriamente dita, os exemplares contêm oito páginas, divididas normalmente entre uma a seis seções e com formato relativamente padronizado. *Martín Fierro* tem um formato muito parecido com o da primeira “dentição” da vanguardista brasileira, o que será mantido em toda a sua duração. Suas páginas são divididas em três ou quatro colunas, sendo raros os casos em que a divisão das páginas é menor. É possível dizer que ela se propõe a ter oito páginas, mas seus constantes atrasos fazem com que a direção acrescente duas, quatro e até dobre o número de páginas, no sentido de suprir a deficiência¹⁹⁴. A própria direção publica uma nota esclarecendo que “dado el éxito del periódico y el interés que por él experimenta el público en general”, decidiu manter, “no sin sacrificio, el actual número de páginas, que ordinariamente veníamos entregando para compensar nuestro invariable atraso”¹⁹⁵.

193 José Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*, pp. 10-11.

194 Inicia sua publicação com oito páginas, mas no número 5/6 passa a exibir doze, quando o número exibe datas duplas (maio/junho). O número seguinte vem com 10 páginas, única vez em que isso ocorre, por trazer um suplemento, de folha única. Os próximos números são todos duplos (8/9, 10/11, 12/13 e 14/15) e têm doze páginas. Inicia-se, então, um período, entre os números 16 e 26, quando a revista volta ao seu número inicial de páginas. Trata-se do ano de 1925, quando se alterna a periodicidade quinzenal com a mensal. A única exceção no período é o número 19, de 18 de julho de 1925, que sai com doze páginas. Nos dois anos seguintes, o número de páginas é definitivamente aumentado para doze, e apenas o último exemplar, publicado três meses depois do número de agosto, exibe dezesseis páginas.

195 “Martín Fierro en adelante”, *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 2, 4 ago. 1926.

As primeiras páginas da *Martín Fierro* e da *Revista de Antropofagia* na primeira “dentição” não são feitas de papel mais grosso, para proteger o restante da publicação. O que diferencia a primeira página das demais é a existência de um cabeçalho, em destaque, no alto da mesma, onde aparecem as informações básicas sobre o periódico: título, ano, número, data, preço e endereço. A diferença entre os cabeçalhos é que a brasileira exibe o nome do diretor e do gerente e a argentina contém um subtítulo. Ainda que diferenciada das outras páginas, a primeira página também possui conteúdo. Os demais elementos da primeira página da *Revista de Antropofagia* são textos, divididos em duas colunas: o editorial do mês, assinado pelo diretor Alcântara Machado, e um texto em prosa ou um poema, também assinado. Com exceção do décimo número, em todas há textos pequenos ao pé de página.

Martín Fierro apresenta mais variações em sua primeira página. Normalmente exibe dois ou três elementos, sendo eles textos e imagens. A imagem pode ser uma caricatura (números 1, 2, 4, 7, 14-15) ou uma reprodução de uma obra artística (demais exemplares). Apenas o terceiro número não exibe nenhuma imagem e há outros em que se exibem mais imagens, com tamanho menor para que caibam na página. Os demais conteúdos são um ou dois textos que, dependendo do tamanho, necessitam de continuação em outra página. Há críticas literárias, cartas à redação, textos que servem como espécies de editoriais, poemas ou baladas. Não há um editorial, como na brasileira, assinado pelo diretor e, quando o texto se aproxima desse aspecto, é assinado não por Evar Méndez, mas por “La dirección” ou “La redacción”¹⁹⁶.

As demais páginas das revistas variam, uma mais que a outra, seus conteúdos e suas seções. A *Revista de Antropofagia* é a mais padronizada, dividindo suas páginas da seguinte maneira: a segunda contém poema ou prosa e propaganda de livros; a terceira apresenta textos em prosa, com exceção do primeiro número, em que se

196 O exemplar que mais apresenta elementos na primeira página é o décimo oitavo, que, além de três textos, ainda tem duas imagens e uma vinheta. O mais confuso é o número 17, que além de ter um texto e duas imagens, contém um sumário, uma espécie de propaganda sobre uma ação futura dos martinfierristas em uma rádio de Buenos Aires e um aviso de Evar Méndez, dizendo que “la dirección no acepta responsabilidad alguna por las opiniones o conceptos de los colaboradores o redactores del periódico. La responsabilidad es exclusiva de cada firma”. Outros elementos ainda aparecem ocasionalmente nas primeiras páginas, como sumários (dez vezes), propagandas (de cinema) e espécies de anúncios sobre conteúdos de dentro da revista ou de seu próximo exemplar.

publica o “Manifesto Antropófago”; a quarta contém críticas literárias feitas por Alcântara Machado, além de poema e propaganda; a quinta apresenta poema, ensaio ou texto em prosa e propaganda de livros; a sexta contém poema, prosa e propaganda; a sétima publica, em forma de folhetim, o livro *Os Três Sargentos*, de Yan de Almeida Prado (com exceção do primeiro número, contendo um texto em prosa e um ensaio); a última apresenta seções padronizadas (*Brasiliiana* e *Balcão*), além do anúncio sobre a assinatura da revista (com exceção do número um, que contém três textos em prosa). A seção *Brasiliiana* é um espaço satírico na primeira “dentição” que traz uma “seleção de anúncios publicados originariamente em jornais, trechos de discursos, correspondências da época que, pelo mero processo de ser transferido de um meio para outro, transforma seu código, tornando-se no novo contexto, discursos autoburlescos”. Ela se compõe “de enxertos do pensamento burguês aceito, que resulta agudamente criticado por ser mera reprodução”¹⁹⁷.

Na *Martín Fierro* não há páginas específicas para cada tipo de conteúdo. Tanto os textos de criação, sejam em prosa ou em verso, como as críticas literárias, artísticas, cinematográficas e arquitetônicas, além das cartas e notas, estão presentes em qualquer lugar na publicação. A revista apresenta seções pontuais, como: “Bibliografía”, que apresenta críticas literárias; “Música”, acompanhada do desenho de uma vitrola; “Porte Pago”, uma espécie de resposta rápida aos leitores; e “Selección de Lecturas”, que exhibe trechos de obras de autores vanguardistas¹⁹⁸. Oliverio Gironde tem uma espécie de coluna, denominada “Membretes”, que aparece sete vezes durante a extensão do projeto. Héctor Castillo (pseudônimo de Ernesto Palacio) tem outra, intitulada “Café, Redacciones y ‘Ateliers’”, com quatro aparições. Ainda, há uma seção de notas, com título variado, que noticia assuntos relacionados à sociabilidade intelectual, à atividade dos órgãos de imprensa, dentro e fora da Argentina, e à própria atuação dos colaboradores da *Martín Fierro*. Também são publicadas cartas diversas de leitores, sem que elas apareçam em uma seção fixa. Por fim, há espécies de textos que se quer reunidos com títulos semelhantes. Quando se pretende apresentar um poeta novo, por exemplo, o artigo pode aparecer com títulos parecidos: “Los Nuevos Poetas”, “Los Poetas Inéditos”, “Una Nue-

197 Jorge Schwartz, *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 20...*, p. 83.

198 Apresenta *Veinte Poemas para Serem Leídos en el Tranvía*, de Oliverio Gironde; *El Arból, el Pájaro y la Fuente*, de Córdova Iturburu; *El Libro del Tiempo*, de Carlos M. Grünberg; *Prismas*, de Eduardo González Lanuza; *La Calle de la Tarde*, de Norah Lange; *Contraluz*, de Pedro V. Blake e livros diversos de Horacio A. Rega Molina.

Revista de Antropofagia

Direcção de ANTONIO DE ALCANTARA MACHADO Gerencia de RAUL BOPP
ENDEREGO: 13, RUA BENJAMIN CONSTANT - 3ª PAV. SALA 7 - CAIXA POSTAL N.º 1.769 - SÃO PAULO

ABRE-ALAS MANHÃ

Nós eramos xifpápagos. Quáisi chegamos a ser derdómicos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos à perfeição.

Cada qual com o seu tronco mas ligados pelo figado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direcção. Depois houve uma revolta. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois o estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais.

Até descobrimos que nunca havíamos sido outra coisa. A geração actual coot-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, principio de tudo.

Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita substância. Como qualquer outra coisa. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só é fica lambendo os dedos. Pronto para engulir os irmãos.

Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada convida o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cortejar mistificação.

Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo.

No fim sobrará um Hans Staden. Esse Hans Staden contará aquilo de que escapou e com os dados d'êste se fará a arte próxima futura.

E' pois aconselhando as maiores precauções que eu apresento ao gentio da terra e de todas as terras a libérrima REVISTA DE ANTROPOFAGIA.

E arregaço a dentuça.
Gente: põe o ríondo o cauíam a ferver.

Antonio de Alcantara Machado.

O Jardim estava em rosa, ao pé do Sol
E o ventinho de mata que viera do Jaraguá
Deixando por tudo uma presença de água
Banzava gozoso na manhã preciosa.

Tudo limpo que nem toada de flauta.
A gente si quizesse beijava o chão sem formiga,
A boca roçava mesmo na paisagem de cristal.

Um silêncio notívota, muito claro!
As sombras se agarrando no folhido das árvores
Talqualmente preguiças pesadas.
O Sol sentava nos bancos, tomando banho-de-luz.

Tinha um sossego tão antigo no Jardim,
Uma fresca tã de mão lavada com limão
Era tão murruparia e descansante
Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...

Si eu tivesse a meu lado ali passeando
Supponhamos, Lenin, Carlos Prestes, Gandhi, um desses...

Na doçura da manhã quasi acabada
Eu lhes falava cordialmente:--Se abanquem um bocadinho
E havia de contar pra êles os nomes dos nossos peixes
On descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitória, Marajó,
Coisas assim que puzesse um difarcar de festa
No pensamento dessas tempestades de homens.

MARIO DE ANDRADE

"Eli vem a nossa comida pulando"

(V. Hans Staden - Cap. 28)

Fig. 3. Primeira página do primeiro número da Revista de Antropofagia.

MARTIN FIERRO

PERIODICO QUINCENAL DE ARTE Y CRITICA LIBRE

Segunda Epoca Buenos Aires, Febrero de 1924 Ano P. Num. 1

La vuelta de "Martín Fierro" Balada del Intendente de Buenos Aires

Los cantos del "Martín Fierro" de Martín Fierro... (text continues)

Ciudad de las torres de esmeralda
Que surge del río puro cristalino
Con el idóntico de su alboroto.
De sus poblaciones trueno disparar:
Tienen qués le gane al quién le empuja.
Y es de los fuertes el mejor fuerte
El obolatorio que está en la Intendencia.

En marít dellos en villagería,
Dico, antes que el Diques: "Pasá al botarica"
Como quien amenaza ya en apogio,
Mostrando, mostrando, tal manducaria,
Doctor en herbario, similar magaria,
Por pregué doctores se nombra "Examinaria"
Mientras que en su casa está y hauroa late
El obolatorio que está en la Intendencia.

Para desahuciarlos con su fatidico
Proceso de trueno trueno en juramento,
Otra militeria esmeralda, via
Ochavero, macho hombre. El orato
Quiere que el trueno suene su alboroto.
Y los manducos son una indumentaria
Para su malitimo alidido no abata
El obolatorio que está en la Intendencia.

ENVÍO:

KEY de mormachas y júbilo: (late)
Tú que en las interrogaciones como lo adiferencia:
Puede que harrasas con suavida poetística
Y que Buenos Aires, desdicha, señate
Al obolatorio que está en la Intendencia.

JORGE ROSA.



Fig. 4. Primeira página do primeiro número da Martín Fierro.

va Poetisa Argentina”, “Nuevos Poetas Argentinos”, “Autores Españoles Nuevos”, “Un Nuevo Poeta Argentino”, “Un Poeta de Buenos Aires”, “Un Poeta Peruano”, “3 Poetas Jóvenes de España”, “6 Poetas Nuevos de Méjico”, “Poetas de Chile”, “Un Poeta Brasileño” e “Poemas Montevideanos”. As críticas literárias também aparecem sob cabeçalhos análogos: “Libros de Poesía”, “Noticias Literarias” e “Libros Nuevos”. Dentre as seções, a mais famosa é o “Parnaso Satírico”, localizada normalmente na última página. No primeiro número, há uma seção com o nome de “Cementerio de Martín Fierro” que, no quarto número, divide a página com outra, denominada “Páginas Olvidadas de Nuestro Parnaso Satírico”. A “Cementerio” acaba e prevalece o “Parnaso”. Em forma de pequenos poemas, nela são

satirizados intelectuais, órgãos de imprensa, personalidades políticas do período e até mesmo os martinfierristas, algo parecido com o que ocorre na Antropófaga.

A *Martín Fierro* lança, ainda, alguns números especiais, como o suplemento em homenagem a Ramon Gómez de la Serna. Há um número especial em homenagem ao italiano Filippo Tommaso Marinetti, outro dedicado ao cinema e um em tributo ao terceiro centenário da morte do dramaturgo e poeta espanhol Luis de Góngora.

Ainda que não haja mudanças bruscas no formato, como ocorre com a *Revista de Antropofagia*, a *Martín Fierro* também exhibe modificações em sua diagramação, muito relacionadas com as mudanças em sua direção, entre os números 18 e 34. Uma delas é o título, que tem o tipo de letra alterado, aumentado em tamanho e peso, característica que se mantém até o último exemplar. Os cabeçalhos, a partir do número 18, também se tornam maiores. Começam a aparecer textos curtos ao pé de página – o que a publicação paulistana exhibe desde seus primeiros números – e vinhetas em estilo indoamericano, que mostram lhamas, felinos, mamíferos com chifres, um sol, plantas, e outras figuras zoomórficas e antropomórficas. Essas últimas mudanças desaparecem quando Evar Méndez volta a ser o único diretor e são documentadas pelos diretores da revista:

La aparición quincenal del periódico preocupa al nuevo directorio tanto como la necesidad de despojarlo de su indumentaria provinciana y remodelar su endeble anatomía tipográfica: Girondo dibuja el nuevo título y varias viñetas; Lysandro Z. D. Galtier, otras mientras Evar Méndez introduce algunas reformas y ejecuta con toda limpieza esa operación de cirugía estética¹⁹⁹.

Em relação ao conteúdo e organização das seções, há também modificações. Segundo os memorialistas, “a fin de aminorar la desproporción entre los anhelos y las realizaciones del periódico, Girondo proyecta sua reorganización”²⁰⁰.

El nuevo directorio se esfuerza en sistematizar las diversas secciones del periódico; único medio de cumplir el plan preestablecido y abarcar el mayor número de manifestaciones artísticas y literarias. Se entrecierran, por tal motivo, las compuertas a las colabo-

199 Oliverio Girondo, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores...*, p. 29.

200 *Idem*, p. 28.



Fig. 5. Revista de Antropofagia em sua segunda "dentição".



Fig. 6. Martín Fierro durante o período em que o diretório está atuando.

raciones poéticas –etapa de divulgação ya superada–, se combate la indisciplina que dificulta la obtención de críticas, notas bibliográficas y artículos de divulgación, y se resuelve publicar en cada número un artículo sobre pintura y otro sobre arquitectura, con el objeto de conceder a las Bellas Artes el lugar que les corresponde²⁰¹.

201 *Idem*, p. 29.

Considerando os demais elementos de organização do espaço textual, além dessas mudanças realizadas pela diretoria, *Martín Fierro* divide seus textos por traços simples ou duplos, apresenta títulos, cabeçalhos e legendas em negrito, itálico, sublinhados ou de tamanho maior do que o conteúdo. Utiliza também filetes e molduras para separar anúncios e propagandas e apresenta notas de rodapé para explicar certos aspectos do texto ou citar fontes.

A *Revista de Antropofagia* também apresenta vinhetas e investe no formato de letras, títulos, subtítulos ou em outros aspectos relativos à sua apresentação. As páginas são divididas em duas ou, no máximo, três colunas havendo, inclusive, poemas que, por sua extensão, ocupam o espaço total entre uma e outra lateral. Normalmente as divisões entre colunas são apenas uma linha contínua, às vezes dupla, havendo ainda tracejados, linhas triplas e outros desenhos para sua divisão. Há também molduras em textos ou legendas. O “Manifesto Antropófago” tem suas pequenas frases, às vezes sem verbo, divididas por traços. A “limpeza” das páginas e o farto espaço em branco amenizam a leitura, proporcionando a atração estética ao leitor. Os textos normalmente vêm com a assinatura de seu autor no final. E alguns poemas lançam a autoria logo após o título.

A partir da correspondência trocada entre Alcântara Machado e colaboradores da revista *Verde*, de Cataguases, é possível perceber que se trata de uma escolha feita pelo diretor, que aconselha os colaboradores da revista mineira que ela seja simples, sem muitos detalhes tipográficos ou traços para fazer divisões²⁰². A linguagem tipográfica é conservadora se comparada, por exemplo, à modernista *Klaxon*. Não há cores, lembrando “mais um pequeno jornal a partir de seu próprio frontispício, que acompanhava a mesma fatura tipográfica (papel, apresentação e diagramação)”²⁰³.

A *Revista de Antropofagia* passa por uma mudança radical na segunda “dentição”, o que leva Oswald de Andrade a sugerir, mais tarde, que o empreendimento se tratou de duas revistas distintas. Além das mudanças em relação à periodicidade e circulação, o agora hebdomadário muda completamente seu formato, provavelmente para se adequar à página do jornal do qual passa a

202 Yone Soares Lima, *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo, Década de Vinte*, São Paulo, IEB/USP, 1985, p. 75.

203 *Idem, ibidem*.

fazer parte e ainda para acompanhar a radicalização em termos de crítica e conteúdo.

Ao se mudar para o *Diário de São Paulo*, assume o formato daquele jornal, ocupando uma de suas páginas e demandando uma determinada postura dos leitores durante a leitura. Suas páginas já não são padronizadas e mesmo o título pode estar na horizontal ou vertical, de algum lado ou no fim da página. O número de colunas aumenta de duas para sete, com o intuito de comprimir o conteúdo, que antes podia ser espalhado com mais facilidade, em apenas uma página. As seções não são nitidamente divididas e os conteúdos se mesclam, dificultando a leitura, sendo apresentados sob diversas formas: manifesto, poema, citação, crítica, prosa, propaganda, carta, ensaio e *haikai*. Esclarece Maria Eugênia Boaventura:

A mudança para o jornal provocou modificações na revista, incrementadas pela substituição da direção e liderança do grupo. Nessa nova fase, alguns artigos (a série “De Antropofagia” e os “Moquém”) parecem perseguir uma orientação didática, apesar de radical, no sentido de esclarecer o leitor sobre a programática da Antropofagia, esboçada antes²⁰⁴.

Novas seções são criadas, algumas com apenas uma aparição. Algumas remetem à participação dos leitores, tais como “Telegramas para a Antropofagia”, “A Pedidos”, “Cartas na Mesa”, “Carta” e “Serviço Telegráfico”. Outras mostram a expansão das ideias antropofágicas: “A Antropofagia em Marcha” e “Expansão Antropofágica”. Há, ainda, algumas que fazem menção à produção do grupo, como “Os Clássicos da Antropofagia” e “De Antropofagia”. A maior parte das seções remete ao assunto ao qual se referem: “A Civilização Perigando”, “O Começo do Fim”, “Espírito de Sacrilégio”, “Materialismo”, “Porque me Ufano do meu Brasil”, “A Ordem Social e a Indumentária”, “A Revolta”, “A Monogamia”, “Revistofagia”, “Deus Segundo um Católico”, “Ramalhetes de Flores Espirituais”, “Santo Ofício Antropofágico”, “Serviço Eclesiástico”, “Raça”, “Ofício”, “Explicação”, “O Humor”, “Identificação”, “Moquém”, “Amigos do Alheio”. Boaventura faz considerações sobre a postura de escárnio do periódico:

204 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica...*, p. 55.

A publicação antropofágica traz à tona, breve e ludicamente, o debate, onde o tom de troça e humorístico da linguagem concorrem para desmistificar e ridicularizar assuntos considerados sérios. Elimina a carranquice do editorial jornalístico e aborda temas incomuns a uma revista literária, pelo menos na época (afora a crítica à sociedade, propostas de legalização do aborto, do divórcio e de substituição do sistema de propriedade privada), numa linguagem nova²⁰⁵.

A redução do número de páginas (de oito para uma) não depauperou a revista, segundo Augusto de Campos.

Transferindo-se para página de jornal, a *Revista de Antropofagia* só aparentemente empobreceu. Ganhou dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontínua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo. Slogans, anúncios, notas curtas e a-pedidos, citações e poemas rodeiam um ou outro artigo doutrinário, de ponta a ponta, uma caixa de surpresas onde espoucam granadas verbais de todos os cantos. Um contrajornal dentro do jornal²⁰⁶.

O “contrajornal dentro do jornal” se materializa, portanto, de várias maneiras: no conteúdo dos textos, agora muito mais radicais, nos antianúncios e anti-comunicados e nas próprias características gráficas, sugerindo a ideia de descontinuidade e de aparente caos.

8. Imagens: a vanguarda estética

Além dos elementos gráficos, que dão às revistas publicidade e incrementam o seu discurso para o público, há determinadas ilustrações que extrapolam a publicidade ou os simples aspectos de diagramação, tendo íntima relação com o que Patricia Artundo chama de “identidade” das publicações. As revistas vanguardistas aqui analisadas investem em imagens que ultrapassam o aspecto da apresentação pública, relacionando-se ao projeto estético vanguardista e remetendo para o movimento de renovação cultural pretendido pelas publicações.

205 *Idem*, p. 56

206 Augusto de Campos, “Revistas Re-vistas: os Antropófagos”.

Artundo expõe considerações preciosas no sentido de desconstruir interpretações ingênuas sobre o formato com que os periódicos se apresentam ao público leitor.

Otro de los elementos clave para el estudio de las revistas que hemos mencionado es el de su visualidad, esto es, la imagen pública que una revista propone para sí y, para ello, a qué elementos visuales, de diseño y de ornamentación de página recurre. De su estudio, es decir del estudio de las elecciones hechas en cada caso, se puede desprender el reconocimiento de afirmaciones y de proyectos que claramente están en directa relación con el discurso textual que propone una revista. Tener conciencia de esto implica la necesidad de superar miradas “ingenuas” sobre ellas. Es cierto que no necesariamente la dimensión visual del objeto es determinante y que en muchos casos una revista no necesariamente se plantea su imagen pública en términos visuales. O, por lo menos, la imagen entendida en un sentido más amplio como identidad, está dada por otros factores²⁰⁷.

Além das vinhetas de inspiração indoamericana e outros aspectos gráficos já mencionados, a *Martín Fierro* apresenta mais de seiscentas imagens em suas páginas, sendo caricaturas, desenhos, fotografias e reproduções de pinturas, esculturas, cenários e cenas de teatro e de cinema, desenhos arquitetônicos e, nos últimos números, reproduções artísticas coloridas. Segundo Trenti Rocamora, “Los grabados fueron realizados por ‘Clisés Pelletti Hnos.’ y ‘Clichés Galliani’, como según ellos se anunciaron en los avisos que de sus negocios aparecieron en la revista”²⁰⁸.

Tuvo Martín Fierro una muy amplia inclusión de ilustraciones, lo que –para la época– fue de un costo muy elevado en clisés. El clisé de mayor tamaño es el dibujo lineal de Girondo a toda página para el homenaje a Gómez de la Serna. Consignamos que durante toda la vida de la revista, sólo dos grabados se reutilizaron: un retrato de Valéry Larbaud, y una divertida viñeta de dos cabezas. Los que si se reinteraron fueron los pequeños dibujos indoamericanos²⁰⁹.

Inicia-se investindo bastante em charges, especialmente as de sentido político-social ou as relacionadas à área intelectual. Desde o primeiro até o décimo

207 Patricia Artundo, “Reflexiones en Torno a un Nuevo Objeto de Estudio: Las Revistas”..., p. 10.

208 Jose Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*, p. 12.

209 *Idem, ibidem*.

quinto número, elas aparecem com certa frequência. O intendente de Buenos Aires, Carlos Noel, aparece na primeira página do exemplar de inauguração, de fraque e segurando uma embalagem em que se lê “bonbon”, referência à sua atividade como gerente de uma fábrica de chocolates na Argentina. Essa imagem, não assinada, está intimamente relacionada ao texto ao seu lado, a “Balada del Intendente de Buenos Aires”, em que se critica a administração do “chocolatero que está en la Intendencia”, que, dentre outras ações, teria nomeado a si mesmo “Excelencia”²¹⁰. Um desenho no segundo número, relativo ao contexto político mundial, exhibe o Capitão Geral da Catalunha, Miguel Primo de Rivera, e o rei espanhol Alfonso XIII assustados, em frente a uma nuvem contendo um rosto, provavelmente o do escritor espanhol Miguel de Unamuno, destituído da sua cátedra na Universidade de Salamanca naquele ano em razão de perseguições políticas. Ao lado, novamente uma balada, desta vez de “confortación, a Don Miguel de Unamuno”, escrita por Evar Méndez²¹¹.

Charges que remetem ao contexto intelectual latino-americano também são publicadas. O escritor colombiano José María Vargas Vila tem sua cabeça depositada em um tinteiro e, à sua frente, há uma pena, dentro de um vidro de veneno. Tudo isso sobre o tomo 53 de suas *Obras Completas*, que também exibem uma tarja de veneno na lombada. Também essa imagem – assinada por Fapa, pseudônimo de Francisco A. Palomar – está intimamente ligada a uma “Odeleta” que a acompanha, de T. Adoro de Va-en-Ville (provável pseudônimo de Evar Méndez), que prefere chamar o escritor de “Largas Bilis”²¹². Na capa do segundo número, há uma caricatura, seguida de um poema intitulado “Los Humoristas”, assinado por Cyrano de Ver-será²¹³ (provável pseudônimo de Evar Méndez), retratando intelectuais argentinos. O número seguinte apresenta uma caricatura sobre a revista *EL Hogar*, dirigida por Ortiga Anckermann, em que a acusação de hipocrisia reside na sua condenação da pornografia, esquecendo que o mesmo diretor é responsável pela confecção, anteriormente, da revista *Mimi*, especiali-

210 “Balada del Intendente de Buenos Aires”, *Martín Fierro*, año 1, n. 1, p. 1, feb. 1924.

211 Evar Méndez, “Balada de Confortación, a Don Miguel de Unamuno”, *Martín Fierro*, año 1, n. 2, p. 3, 20 mar. 1924.

212 “T. Adoro de Va-en-Ville. Odeleta al Ilustre Huésped Vargas Vila”, *Martín Fierro*, año 1, n. 1, p. 3, feb. 1924.

213 Provavelmente faz referência ao escritor francês Hector Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655) ou à peça de teatro, escrita em 1897 por Edmond Rostand, que fala de sua vida.

zada nesse tipo de conteúdo²¹⁴. O número quatro também expõe, em sua página inicial, uma caricatura, desta vez da cena literária uruguaia, assinada por Fapa. Estão representados, com vestimentas gregas antigas, os intelectuais uruguaio, Battle y Ordóñez, Aspasia Brun, Rodó, Martínez Cuitiño, Favaro, Emilio Frugoni, San Martín e Juana de Ibarbourou, identificados como expoentes da eloquência, poesia, filosofia, política e história, sendo “los griegos del más brillante siglo helénico-uruguayo”²¹⁵. Também há uma satirização do periodismo argentino no número seis, em que se critica a revista *Dinamo*. Os escritores Leónidas Barletta e Lorenzo Stanchina, ligados ao grupo de Boedo, são representados como dois burros, que se elogiam mutuamente e estão a puxar uma carroça, onde um homem afia uma faca em cuja lâmina está escrito “tinieblas” (trevas), uma referência à obra de mesmo nome, de Castelnuovo. Uma charge relativa ao linguista alemão Rodolfo Lenz apresenta o intelectual naturalizado chileno a puxar a orelha de um aluno, enquanto aponta para um cartaz onde está escrito o alfabeto. Na cena aparece ainda um quadro negro com as palavras “chancho, baquiano, yapa, bagual” e uma mesa, sobre a qual está o livro *Diccionario Etimológico de las Voces Chilenas Derivadas de Lenguas Indígenas Americanas*, cujo conteúdo foi motivo de questionamento por outro linguista do período, Amando Alonso.

Esses desenhos, que procuram criticar ou satirizar determinada conjuntura, acontecimento político-social ou figura da cena intelectual ou política, tendem a desaparecer ao longo da publicação, indício da orientação vanguardista que a revista adquire com o passar do tempo, excluindo talvez o que considera um gênero menor, destituído da “aura” das grandes obras de artes plásticas. Uma exceção é um desenho no número 23, que se propõe a fazer uma “Síntesis del cinematógrafo norteamericano”, com referências ao faroeste, a Charles Chaplin e a grandes metrópoles. Restam apenas as caricaturas ou desenhos de intelectuais, normalmente de seus rostos, que se mantêm até o último número. Estas também podem ser divididas em dois tipos: as que querem atacar ou fazer crítica a intelectuais que a revista satiriza²¹⁶; e a representação de intelectuais ligados ao próprio grupo vanguardista ou por ele enaltecido. No caso dos escritores ligados ao grupo da

214 “El Diablo Metido a Fraille”, *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 6, 15 abr. 1924.

215 “Montevideo Segundo Vargas Vila”, *Martín Fierro*, año I, n. 4, p. 1, 15 mai. 1924.

216 Entre os primeiros aparecem Ricardo Levene, Conrado Nalé Roxlo e Leopoldo Lugones, que é retratado por Fapa em duas primeiras páginas, de 25 de julho de 1924 e de 24 de janeiro de 1925.

revista ou simpáticos às suas ideias, suas caricaturas ou desenhos acompanham a produção ou a crítica de suas obras, não havendo uma tendência ao escárnio, como adotado nas charges políticas ou sociais²¹⁷.

Outros tipos de desenhos aparecem, também, na *Martín Fierro*. São inúmeras, por exemplo, as ilustrações que acompanham obras literárias²¹⁸. Não necessariamente relacionado a uma obra específica, mas à atuação de um autor, há um desenho feito por Oliverio Gironde representando o cérebro de Ramón Gómez de la Serna, a maior ilustração da *Martín Fierro*, ocupando uma página inteira. Ele vem em um número dedicado ao poeta espanhol²¹⁹.

217 Oliverio Gironde é o que mais aparece, sendo caricaturado por Centurión, Santoyo e pelo colega Ricardo Güiraldes. Francisco Palomar (Fapa) cria desenhos de Luis L. Franco, Córdoba Iturburu e do escritor francês Anatole France, acompanhados de trechos de suas obras ou críticas sobre as mesmas. Héctor Castillo aparece sentado em uma mesa de bar, bebendo uma cerveja, enquanto de um copo, em um desenho ao lado, sai uma mulher tocando um violino. Horácio A. Rega Molina é acompanhado de alguns dos seus poemas. Samuel Glusberg é desenhado por Lino Palacio, acompanhado da crítica de seu livro *La Levita Gris*. F. Boxaca publica um desenho de Anatole France e outro de Ramón Gómez de la Serna. Pondal Ríos tem um desenho assinado, mas ilegível, acompanhado de uma pequena crítica de Córdoba Iturburu. D. Salguero de La Hanty recebe uma caricatura de Passano, que tem o mérito de ter ganhado o primeiro prêmio do Salón de la Mutualidad. Enrico Pea é caricaturado por Sandro Volta, junto com uma crítica do próprio desenhista. Chaplin ganha um desenho de Fernand Leger. A cantora Berta Singerman é caricaturada por García (Caleral?). Max Jacob também é retratado por um desenho e o próprio Francisco Palomar se autorretrata, no número 36. Carlos M. Grünberg recebe um desenho de Cristiani. Há também caricaturas de Cansino Assens, Francisco Luis Bernardez, Satie, Marcelle Auclair, Antonio Vallejo, Pirandello, Federico García Lorca e Kiping. Quando a obra *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, de P. J. Vignale e César Tempo recebe uma resenha na revista, no número 39, publicam-se desenhos dos rostos de Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, Ricardo E. Molinari, Eduardo Keller Sarmiento e Guillermo Juan, acompanhados de suas biografias.

218 O poema “La Letanía del Domingo”, de Horacio A. Rega Molina, vem acompanhado de três esboços, de Federico Boxaca. Sergio Piñero tem outro três desenhos de Lino Palacio acompanhando três de seus poemas. Norah Borges tem vários de seus desenhos reproduzidos na revista: para as óperas *Le Coc d’Or* e *Petrouchka*; para a obra de Daisy Ashford, *The Young Visitors* e outro para o livro de poemas de Ricardo E. Molinari, *El Imaginero*. São reproduzidos desenhos que retratam a dança do tango, de Alberto Güiraldes. Um desenho acompanha a divulgação do “Manifiesto del Futurismo”. Ramón Gómez de la Serna exhibe desenhos do seu livro *Variaciones*, de própria autoria. Um desenho de Eduardo González Lanuza ilustra sua própria obra *Sombras*. O número 42 exhibe dois desenhos de Silvina Ocampo para o livro *Luna de Enfrente*, de Jorge Luis Borges, além de três croquis da mesma artista.

219 Além dele, há outros, como o do compositor Honegger, e um desenho de três personagens *gauchos*, de Martinee, datado de 1925. Piero Illari apresenta quatro figuras que se propõem a ser a *Representación Gráfica y Cromatizada de los Estados de Ánimo*, no sétimo número.

Além das caricaturas e desenhos de intelectuais e ilustrações de obras literárias, *Martín Fierro* exibe um grande número de fotografias. Muitas delas apresentam a mesma função dos desenhos dos rostos dos colaboradores e simpatizantes da revista, servindo para apresentar a nova geração estética latino-americana ou europeia e introduzir o leitor no universo dos criadores através do conhecimento de suas faces. A revista divulga fotografias, seja de seus rostos, seja da presença dos mesmos em banquetes ou almoços oferecidos aos colaboradores²²⁰. Apresentar a foto de um martinfierrista pode remeter a mais um passo do processo de legitimação da figura do intelectual, que é dado a conhecer aos leitores²²¹. Interessante notar que, apesar do grande número de fotografias, elas não são consideradas pelo seu valor artístico. Não visam explorar o potencial estético da fotografia, senão valorizar o que é exibido, sejam rostos de participantes, sua presença em banquetes ou elementos arquitetônicos e decorativos, além de mobiliário.

A reprodução de obras artísticas ocorre desde o segundo exemplar da revista, inicialmente de modo esporádico. A partir do final de 1924, passam a ser reproduzidas, em maior quantidade, obras de arte argentinas e estrangeiras, o que está intimamente relacionado à intenção da publicação em investigar mais a fundo a questão das artes plásticas. Lembram os diretores que “la indolente atención dispensada hasta entonces a las artes plásticas se transforma en una asidua y fervorosa dedicación”. Assim, aparecem “algunos artículos sobre artistas argentinos y extranjeros”, “junto con otros, de índole general, dedicados a la ‘Pintura Moderna’ y a ‘La Exposición Impresionista en los Amigos del Arte’”²²².

220 As fotos de banquetes, almoços e outros eventos sociais se iniciam no final de 1924. Há banquetes “en honor de” Jules Supervielle, Evar Méndez, Oliverio Gironde, H. A. Rega Molina, Jorge Luis Borges, Sergio Piñero, Filippo Marinetti, Ansermet, Ricardo Güiraldes e Alfonso Reyes. A inauguração da sede da revista, em 10 de julho de 1926, merece também ser documentada, o que se dá no número 32.

221 Aparecem fotografias de Eugenio Cambaceres, Andrés L. Caro, Nora Lange, Maria Héliida Alvarez Blanco, Ramón Gómez de la Serna, Alberto Hidalgo, Guillermo de Torre, Juan B. Tapia, Emilio Pettoruti, Pablo Curatella Manes, o maestro Ansermet, Paul Valery, Jean Prévost, Marcelle Auclair, Ricardo Güiraldes, M. G. Jean Aubry, Lyzandro Z. D. Galtier, Eduardo A. Mallea, George Gershwin, Alfonso Reyes, Waldemar George, Walt Whitman e Herwart Walden. O único brasileiro com uma foto na *Martín Fierro* é Menotti del Picchia, acompanhado de uma crítica de Nicolás Olivari. A única foto autografada e dedicada à *Martín Fierro* é a do escultor francês Émile Bourdelle, único também a aparecer de corpo inteiro.

222 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores...*, p. 30.

Eduardo González Lanuza destaca a atitude ambígua do periódico quanto às artes plásticas no início de sua circulação, já que o primeiro artigo sobre elogia a obra de Fernando Fáder, “máxima figura consagrada de aquella época” que, apesar de ser “uno de los fundamentales en la historia de nuestra pintura”, em 1924, “ya estava repitiendo sus fórmulas, y éstas han sido históricamente superadas”²²³. A publicação de charges e caricaturas, segundo González Lanuza, é também incompatível com a índole que o periódico vai desenvolver: “En los primeros números, aun esas reproducciones se entreveran con caricaturas o ilustraciones firmadas por Fapa y por Lino Palacio que, para una publicación de vanguardia, resultan imposibles”²²⁴.

Passado esse primeiro momento, contudo, “desde el mismo instante en que abandona sus inevitables indecisiones”, *Martín Fierro* adquire uma “nítida firmeza de su orientación en Artes Plásticas”²²⁵. Um dos méritos da publicação, segundo seus diretores, é sua clara orientação vanguardista no que diz respeito às artes plásticas, novidade no meio intelectual argentino, que desconhece a arte moderna.

Sofocada por un sentimentalismo que compartía sus delicuescencias entre la anécdota y el folklore, como también por una técnica inspirada en las más rezagadas escuelas europeas, nuestra pintura, tanto como nuestra escultura, desconocían –salvo escasísimas excepciones– hasta la posibilidad de renovarse. No mencionaremos artistas cuya influencia comenzaba a irradiar hacia todas partes. A los grandes maestros como Cézanne –¿que diríamos de Van Gogh o de Gauguin?– no se les conocía ni de nombre. Con la falta de cultura plástica peculiar de los intelectuales de la época, hubo quien pretendiera concederle jerarquía de genio a Zonza Briano²²⁶.

Essas reproduções de gravuras, óleos, baixo-relevos, aquarelas, esculturas e desenhos passam a ser, portanto, o maior investimento da *Martín Fierro* em termos de imagem, ainda que muito deficientemente, segundo González Lanuza: “Desgraciadamente, tales reproducciones suelen ser muy deficientes por el pro-

223 Eduardo González Lanuza, *Los Martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 89.

224 *Idem*, p. 90.

225 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores...*, p. 47.

226 *Idem*, p. 49.

MARTIN FIERRO

ALFREDO GUTTERO




ALFREDO GUTTERO

artista de París, es el más representativo de la escuela de los "Amigos del Arte".

La influencia de la gran tradición, la impresión y el estudio del arte son evidencias de hecho que lo perfilan, así como el refinamiento que representa las artes de su época. Así como el arte de la imprenta, que le da el carácter que le ha hecho a su obra.

En sus obras se ve la gran influencia de la gran tradición, la impresión y el estudio del arte son evidencias de hecho que lo perfilan, así como el refinamiento que representa las artes de su época. Así como el arte de la imprenta, que le da el carácter que le ha hecho a su obra.

En sus obras se ve la gran influencia de la gran tradición, la impresión y el estudio del arte son evidencias de hecho que lo perfilan, así como el refinamiento que representa las artes de su época. Así como el arte de la imprenta, que le da el carácter que le ha hecho a su obra.

Pedro RUIZ

El hombre, fuerza motriz capaz de decidir cualquier proeza en algunos hombres; origen de vilezas y traiciones en individuos sin carácter.

MARTIN FIERRO

Marinetti en los "Amigos del Arte"





Juan BAGO - El marido

Juan BAGO - El día rojo

Juan BAGO - Nueva la Prisión

El arte de Juan Bago, en el que se ve la influencia de la gran tradición, la impresión y el estudio del arte son evidencias de hecho que lo perfilan, así como el refinamiento que representa las artes de su época. Así como el arte de la imprenta, que le da el carácter que le ha hecho a su obra.

El arte de Juan Bago, en el que se ve la influencia de la gran tradición, la impresión y el estudio del arte son evidencias de hecho que lo perfilan, así como el refinamiento que representa las artes de su época. Así como el arte de la imprenta, que le da el carácter que le ha hecho a su obra.

Pedro RUIZ

Manuel Gálvez intenta en "El Hogar" una inútil defensa de la "Antología" de Noé contra nuestro juicio, pero confirma y deja subsistentes todas las apreciaciones de "Martin Fierro."

Figs. 7 e 8. As artes plásticas na Martin Fierro.

cedimiento gráfico empleado, salvo en los pocos números tirados en papel ilustración, y ello dificultaba su poder convincente para el público”²²⁷. Pode-se ver na revista uma grande quantidade de reproduções artísticas, que abarcam desde os artistas argentinos até os latino-americanos e os europeus, acompanhados, geralmente, de artigos sobre arte.

Dentre os argentinos, Norah Borges é a artista que tem a maior quantidade de obras reproduzidas, totalizando dezesseis. É também a única artista cuja obra é reproduzida a cores na revista. Trenti Rocamora comenta a diferença de tratamento quanto à obra de Norah.

En dos ocasiones Martín Fierro insertó ilustraciones impresas en color. En el n. 36 y en el último, n. 44-45. Ambos para reproducciones de obras de Norah Borges. La segunda, dado el papel empleado, calidad diario, es un alarde de técnica gráfica, y en la reedición facsimilar está logrado óptimamente²²⁸.

Além dela, há reproduções de obras dos argentinos Emilio Pettoruti, Pablo Curatella Manes, Juan B. Tapia, Adolfo Bellocq, Adolfo Travascio, Alfredo Gut-tero, Horacio A. Butler, Victor Pissarro, Juan del Prete (nascido na Itália mas naturalizado argentino), Héctor Basaldua, Jose Fioravanti, Xul Solar, Bermúdez Franco, Alfredo Bigatti, Aquiles Badi, Mariano Montesinos, Raúl Monsegur, Raquel Forner, Valentin Thibon de Libian, Antonio Berni, Francisco Vecchioli e Alfredo Guido. Esses artistas são contemplados também com artigos a respeito de sua produção.

Segundo Gironde, o espaço dado pela *Martín Fierro* aos novos artistas argentinos faz com que ela reúna em torno de si os jovens inovadores do país, que regressam da Europa sob a influência principalmente dos franceses, italianos e espanhóis.

Nada tiene de extraño, por lo tanto, que en torno al periódico se agrupen cuantos artistas regresaban de Europa, después de haberse formado junto a las corrientes más tonificantes y saludables. Lejos de los Anglada, Sorollas y Zuloagas, tanto como de los Benlliure y los Querol, que habían logrado corromper a casi toda la generación ante-

227 Eduardo González Lanuza, *Los Martinfierristas*, p. 90.

228 Jose Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*, p. 12.

rior, este grupo de jóvenes artistas demuestra su ímpetu renovador y no trepida en preferir –según la afortunada frase de un crítico notorio– la buena pintura –aparentemente– mal ejecutada, a la mala pintura, que pretende haber alcanzado la perfección²²⁹.

Depois dos argentinos, que são o foco da atenção da revista, podemos ver a reprodução de obras de pintores outros países latino-americanos, sendo contemplados apenas o México²³⁰, o Uruguai²³¹ e a Bolívia. Há também colaborações de artistas latino-americanos, como o artigo de Pedro Figari sobre o ensino artístico infantil nas escolas mexicanas, com a reprodução de um quadro sem autoria²³².

No que diz respeito ao contexto de produção americano, há, ainda, algumas reproduções de obras fora do círculo vanguardista que merecem a atenção por sua originalidade e por remeterem à riqueza da produção artística americana pré-colonização. Assim, há uma foto de uma cerâmica peruana, da “región de Chimú, cuya intensidad expresiva está lograda con una simplicidad de medios y un sentido escultórico de tal pureza que nada tiene que envidiar a las grandes obras de la escultura egípcia”²³³. Há também a reprodução de “un proyecto de traje para uno de los personajes del baile indio ‘Ollantay’, del señor Alfredo González Garaño”²³⁴.

Além do mérito em abordar a produção artística argentina e latino-americana, *Martín Fierro* também investe na reprodução de obras de vanguardistas euro-

229 *Idem*, p. 49.

230 Há obras dos mexicanos Miguel Covarrubias, Maximo Pacheco, Augustín Lazo, Clemente Orozco, Abraham Angel, Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Carlos Bracho, Angel Zarraga e Diego Rivera.

231 Os uruguaios que aparecem na publicação são Pedro Figari, Pedro Blanes Viale, Lola Lecour Heide, Domingo Bazurro, Jose Cuneo, Ariosto Bielli, Guillermo Laborde e Cesar Pesce Castro. O único boliviano com uma reprodução na revista é Alfredo Guido, com uma “aguafuerte”.

232 Pedro Figari, “Arte Infantil Mejicano”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 3, 26 jun. 1925.

233 “Ceramica”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 2, 26 jun. 1925.

234 “Arte Americano”, *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, p. 5, 15 jun. 1924.

peus, dando ênfase à produção espanhola²³⁵, francesa²³⁶ e italiana²³⁷, sem esquecer também de artistas da Alemanha²³⁸, Suíça²³⁹, Suécia²⁴⁰, Holanda²⁴¹ e Rússia²⁴², além de outros, não identificados²⁴³. Explica Gironde: “A la par de este empeño analítico se desarrolla otro, no menos eficaz: el de reproducir obras de cuanto artista extranjero y nacional retiene, por diversos motivos, la atención del periódico”. Esse é, aliás, um grande mérito da revista, segundo Gironde: “*Martín Fierro* reproduce, por primera vez en el país, las obras de los artistas más modernos –entre los cuales ya figuran Max Ernst y Salvador Dalí–, mientras publica artículos de críticos europeos sobre las últimas tendencias y orientaciones”²⁴⁴.

Por fim, em relação às obras de arte, há outras imagens que a revista exhibe com outros fins, não ligados à divulgação de obras vanguardistas. Gironde e outros explicam: “Además de algunas obras antiguas que denotan el interés de Martín Fierro por lo clásico cuando posee alguna virtud asimilable” ou esculturas das quais a revista se vale “para denunciar el decorativismo de una mala escultura de nuestro gran Irurtia”²⁴⁵. Há, portanto, artistas que merecem a atenção de *Martín Fierro* não por suas qualidades artísticas e sim pelo anacronismo de suas obras ou por falta de personalidade. Um deles é o escultor argentino Rogélio Irurtia, cuja escultura, em exposição nos “salones de Witcomb”, oscila indistintamente entre a influência de Michelangelo, Donatello, os neoclássicos e Rodin, “sin mostrarnos jamás una

235 Dos espanhóis, aparecem obras de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada, Daniel Vázquez Díaz, Francisco Bores, Marie Gutierrez Blanchard, Gabriel García Maroto, Mateo Hernández e Ramón Gómez de la Serna.

236 Há obras de Marie Laurencin, Maurice de Vlaminck, Émile Antoine Bourdelle, Paul Gauguin, Henri Rousseau, Irene Lagut, George Seurat, Georges Braque, Suzanne Roger, André Lothe, Jean Hippolyte Flandrini e Pierrel Sichel. Há ainda, um busto de Maurice Raynal, sem indicação do autor.

237 Os artistas italianos são Fortunato Depero, Carlo Carrá, Aquiles Lega, Armando Spadini, Umberto Boccioni, Ardengo Soffici, Antonio Sant’Elisa, Benedetta Cappa e Felice Casorati.

238 Max Ernst.

239 Carl Wilhelmson.

240 Leader Enstrom.

241 Kees Van Dongen.

242 Maria Goncharova, Marc Chagall e Boris Grigoriev.

243 Há ainda, outros três artistas que não foi possível localizar seu país de origem: Francisco Santa Cruz (*Alameda e Glorieta con Niños*), Mlle. Radda e Barbo (*Desnudo*).

244 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores (1924-1949)*..., p. 49.

245 *Idem*, p. 33.

orientación clara de su personalidad”, tendo sua obra (“mala”) comparada com a escultura de um “anónimo azteca (bueno)”²⁴⁶. O mesmo ocorre com Losé Llimona, considerado péssimo e comparado a outro “anónimo azteca: magnífico”²⁴⁷.

A reprodução de obras não ligadas ao vanguardismo americano ou europeu ocorre, por sua vez, com o propósito de esclarecer sobre o valor de uma obra que se mantém ligada ao seu tempo de criação. Trata-se de obras ditas clássicas. São pinturas do Renascimento, Maneirismo e do período anterior às inovações vanguardistas, como a obra *Eva*, de Lucas Cranach, datada do século XV²⁴⁸.

Além das obras de arte, sejam pinturas, esculturas, desenhos e gravuras, *Martín Fierro* apresenta ainda reproduções de cenários e figurinos de teatro²⁴⁹ e de cenas de cinema²⁵⁰. Os artigos sobre arquitetura, normalmente de autoria dos arquitetos Ernesto Vautier e Alberto Prebisch, vêm acompanhados de desenhos arquitetônicos e de fotografias de exemplares arquitetônicos, objetos e mobiliário²⁵¹. Os arquitetos, segundo González Lanuza, exercem

246 “Irrurtia”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 1, 26 jun. 1925.

247 “Dos Conceptos de la Escultura”, *Martín Fierro*, año II, n. 24, p. 2, 17 oct. 1925.

248 Um artigo no número 39 da revista aborda *Un Cuadro Sinóptico de la Pintura*, em termos de cor, forma, valores e temas. Ao seu redor exemplifica-se o esquema com diversos desenhos, da contemporaneidade e antigos, dentre eles uma *Minatura India*, um fragmento de uma pintura de Fr. F. Lippi, intitulada *Salomé Bailando*, um afresco do século XIV intitulado *La Tour de la Garde Robe*, uma pintura de Orcagna chamada *El Paraíso* e um fragmento de uma obra de Masolino.

249 Dentre os cenários e figurinos de teatro são apresentados: *Electra*, de Sófocles; *El “Grosse Weltheater”*, de Max Reinhardt; cenários de Adolphe Appia; *La Luz*, de Duhamel; *Escenografía de La Antustira de las Máquinas* de Pannaggi; *El Hombre en la Luna*, de Aníbal Sanchez; *Señorita Julia*, de Strindberg e a decoração feita pelo cenógrafo Adolfo Travascio para *Santa Juana*, de Bernard Shaw. Quando da presença do bailarino e coreógrafo russo Adolfo Bolm no Teatro Colón, a revista noticia o fato e publica duas fotos suas, como “el muñero de *Petrouchka*”, obra de Stravinsky, e vestido como “el Rey Dodon de ‘Le Coq d’Or’”, de Rimsky-Korsafoff. Além disso, apresentam-se desenhos de Norah Borges para o “Coq D’Or” e outro dos trajes de *Petrouchka*, de Stravinsky. Também se reproduzem uma maquete teatral de Prampolini para o *Teatro Magnetico* e outra para *Vulcan*, de Filippo Marinetti, além de dois desenhos cenográficos ao lado do texto de Emile Malespine, diretor da revista *Manometre*, de Lyon.

250 Há cenas de filmes norte-americanos e europeus e um número especial da revista dedicado à sétima arte, com várias fotografias de produções cinematográficas e da atuação de atores.

251 Há projetos exaltados, como a “Puente de Saint Pierre du Vauvray”, de Freyssinet, na França, “las Columnas del Foro de Pompeya” e uma “‘Villa’ em Vaucresson, de Le Corbusier e Jeanneret”. São reproduzidos alguns trabalhos dos próprios Vautier e Prebisch, como bons exemplos de arquitetura: uma “ciudad azucarera en la Prov. De Tucumán”, com sua “Plaza

[...] un constante magisterio en procura de la desnudez de todo postizo en materia arquitectónica, siguiendo de muy cerca las enseñanzas de Le Corbusier, y aplicándolas además a los objetos, a las maquinarias, a los muebles, con un aire de predicadores evangélicos en la abominación de la falsedad de todo ornamento, y un perpetuo llamado a la pureza, recurren a un texto escueto, didáctico que finca toda su eficacia en los ejemplos aducidos casi siempre en contraste [...] ²⁵².

A exibição de tantos exemplares arquitetônicos e mobiliários está relacionada, segundo Jorge Schwartz, com a aguerrida tentativa de Alberto Prebisch em promover a nova estética nesses campos.

Leitor de *L'Esprit Nouveau* (dirigida por Le Corbusier e Amédée Ozanfant), Prebisch trava uma verdadeira batalha contra os cânones decorativos, em favor de uma arquitetura geométrica e funcional. Galpões, hangares, silos, banheiras e mictórios são ressemantizados em objetos de arte (em um projeto que difere do *ready-made* de Marcel Duchamp). São os mesmos silos tubulares, monumentais em sua geometria volumétrica, que aparecem na pintura dos anos 1920 de Alfredo Guttero [...] ²⁵³.

Por fim, em termos de imagens, há algumas reproduções de capas e páginas interiores de livros, principalmente quando se trata de livros raros, como a capa de um livro de Luis de Góngora ²⁵⁴ e uma página de um “fascículo de medicina”, de Ketham, datado de 1522 ²⁵⁵, que denunciam a existência de um público leitor interessado na materialidade dos livros, o que é considerado indicativo do grau de “civilidade” da sociedade ar-

Central” e o “Plano del Conjunto”, além de um “grupo de casas de renta en Belgrano” (duas imagens). Outros são exemplos do que não deve ser feito: o passeio nos jardins do bairro de Belgrano; o Edifício “Pasaje Barolo”, em Buenos Aires; a “Pasaje Guemes”, em Paris e; a “decoración del ‘Grand Palais’ para la Exposición de Artes Decorativas de París”, que já era por demais ornamentada e foi ainda piorada pelo embelezamento feito por Süe e Mare. Móveis e outros objetos também são fotografados, segundo a mesma lógica do que deve ser feito (um automóvel “modelo Packard”, escritaninhas, privadas, torneiras, aquecedores, fogões, bolsas, maletas, interruptores de luz, uma “turbina de 218.000 caballos vapor de la United Electric de New York”) e do que não deve ser feito (“Consola Luis XV”).

252 Eduardo González Lanuza, *Los Martinfierristas...*, p. 93.

253 Jorge Schwartz, *Fervor das Vanguardas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 195.

254 Luis de Góngora, “Sonetos”, *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 3, 28 mai. 1927.

255 Lamberti Sorrentino, “1ª Exposición del Libro Italiano”, *Martín Fierro*, año III, n. 43, p. 7, 15 ago. 1927.

gentina. Trata-se, assim, de um refinamento para certos setores intelectuais, sensíveis às febres de colecionismo que se iniciam na década de 1880. O campo editorial já está relativamente desenvolvido, a ponto de se comercializarem edições de luxo do romance *Martín Fierro*, de Hernández, e de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Há, por fim, no número 34, a reprodução de várias obras da Editorial Proa e da *Martín Fierro*²⁵⁶.

Se a quantidade e a diversidade de ilustrações da revista *Martín Fierro* impressionam os leitores, não se percebe o mesmo tipo de investimento em imagens na *Revista de Antropofagia*. A revista não apresenta, por exemplo, qualquer caricatura, apesar de seu caráter burlesco. Suas únicas ilustrações são reproduções de artes plásticas, havendo apenas quinze obras em todas as suas páginas. A maior parte das imagens são desenhos e pinturas da artista plástica Tarsila do Amaral, perfazendo sete obras suas. Depois dela, encontramos três desenhos de Pagu, nome artístico da jornalista Patrícia Galvão, futura companheira de Oswald de Andrade. Outras imagens contemplam as obras dos artistas plásticos Cícero Dias, Rosário Fusco, Di Cavalcanti e Antonio Gomide, todos brasileiros e parte da vanguarda artística do Brasil. Tais imagens não estão acompanhadas de críticas artísticas e tampouco há qualquer referência à obra ou ao artista além do título e autor.

A única artista não brasileira a ser contemplada é a argentina María Clemencia López-Pombo, que tem um desenho exibido no segundo número, ilustrando *Entrada de Macunaíma*, do livro *Macunaíma, O Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade. María Clemencia é, provavelmente, apresentada aos antropófagos via Alcântara Machado que, por sua vez, conhece-a, possivelmente, por seu contato com os escritores da revista mineira *Verde*, especialmente Rosário Fusco²⁵⁷.

Apesar do escasso número de imagens reproduzidas, em comparação a *Martín Fierro*, essas adquirem um significado profundo na *Revista de Antropofagia*. Enquanto na *Martín Fierro* prevalece o propósito de dar publicidade a autores, artistas e criações estéticas vanguardistas, na *Revista de Antropofagia* o que se

256 Com as capas de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, *Alcándara*, de Francisco Luíz Bernárdez, *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*, de Oliverio Girondo, *La Guitarra de los Negros*, de Ildelfonso Pereda Valdés, *La Musa de la Mala Pata*, de Nicolás Olivari, *El Puñal de Orion*, de Sergio Piñero Hijo e de três livros de Jorge Luis Borges: *Luna de Enfrente*, *Inquisiciones* e *El Tamaño de Mi Esperanza*.

257 Sobre o contato dos brasileiros e argentinos nessa época ver: Patrícia Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: Um País e a Sua Produção Cultural como Espaço de Reflexão*, São Paulo, Edusp, 2004.

vê é, além disso, o imbricamento entre imagem e palavra, no que diz respeito à proposta de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral. Se, como aponta Luis Pérez-Oramas citado por Jorge Schwartz, “toda palavra tem por iminência uma imagem, à qual lhe serve como fundação” e “toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve como ressonância”²⁵⁸, na *Revista de Antropofagia* há uma relação íntima entre poesia, projeto utópico e pintura: “Na poesia de Oswald, percebemos a marca visual de Tarsila, assim como, na pintura de Tarsila, notamos a inconfundível presença poética oswaldiana. Uma espécie de revolução a quatro mãos, de uma rara intensidade”²⁵⁹.

Tarsila ilustra o livro *Pau-Brasil*, de Oswald, publicado em 1925, fazendo sua capa (uma bandeira do Brasil invertida, com o título da obra, ao invés da frase “Ordem e Progresso”), além das ilustrações para cada uma das dez seções do livro, as quais

[...] têm o traço simples, sintético, infantil e carregado de humor. Nelas se faz presente a ideia do croqui inerente ao esboço do turista. A modernidade dessas imagens, que já tinham feito sua estreia em *Feuilles de Route* (1924), de Blaise Cendrars, anula qualquer sentido de grandiloquência que se pudesse atribuir à história do Brasil. Há um humor inerente nas pequenas ilustrações que contém uma crítica “ingênua”, esboçada no traço rápido da ilustração, de extraordinária eficácia. Na sequência dos desenhos, encontramos uma versão antiépica da história nacional, na contramão da narrativa da historiografia oficial e oficiosa, para dar lugar a um discurso fundacional do Brasil em que prevalecem o fragmentário, o provisório, o inacabado e o humor. Assim como Oswald parodia as crônicas do descobrimento, os desenhos de Tarsila podem ser vistos como uma crítica à pintura do Brasil oficial, exemplificada pelas telas grandiloquentes de um Pedro Américo ou de um Victor Meirelles²⁶⁰.

Mais tarde, quando a *Antropofagia* está sendo desenvolvida por Oswald de Andrade, é “Tarsila quem vai representar melhor seu equivalente gráfico”²⁶¹. A quantidade de obras da artista reproduzidas na revista não é, portanto, fortuita.

258 Jorge Schwartz, *Fervor das Vanguardas*, p. 12.

259 *Idem*, p. 16.

260 *Idem*, p. 30.

261 Jorge Schwartz, *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 1920...*, p. 174.

Algum tempo depois do jantar em que a ideia sobre a antropofagia surge, segundo Raul Bopp, Tarsila pinta um quadro em que aparece uma grande figura, de pés e mãos enormes e cabeça diminuta, com um cacto e uma flor ao fundo. O quadro é um presente para Oswald de Andrade por ocasião de seu aniversário de janeiro de 1928. Oswald e Bopp examinam a tela e acham-na tão impressionante que recorrem ao dicionário de tupi-guarani de Montoya e batizam-na de *Abaporu* (aba: homem; poru: que come), apesar de a figura não ter sequer boca e não haver grande referência à deglutição na tela.

Oswald admite várias vezes a influência da pintura de Tarsila no projeto antropofágico. Em entrevista para o *Estado de Minas*, em 13 de maio de 1928, reconhece: “Foi talvez na pintura bárbara de Tarsila que eu achei essa expressão. Sob um tom de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe dar à própria Europa a solução do caminho ansioso em que ela se debate”²⁶². Desde o início da década de 1920, Tarsila passa a relacionar a aprendizagem sobre arte moderna que absorve na Europa com o universo brasileiro. São exemplos de pinturas que realizam essa fusão de técnica e tema brasileiro *A Negra* (1923), *Carnaval em Madureira* (1924), *O Pescador* (1925), *A Lua* (1928), *Floresta e Sol Poente* (1929).

Um desenho do *Abaporu* é reproduzido no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, entremeado pelo “Manifesto Antropófago”, o que demonstra, mais uma vez, a íntima relação entre proposta estética e literária. Depois, no primeiro número da segunda “dentição”, exibe-se um desenho da artista semelhante ao *Abaporu*, mas do lado direito da tela. No número 16, de 24 de abril de 1929, vemos um desenho de Tarsila unindo as duas imagens (*Abaporu* e *A Negra*). Por fim, depois de publicar outros desenhos de Tarsila, a revista reproduz, em preto e branco, o quadro *Antropofagia*, acompanhado da legenda “quadro número 1 do catálogo da exposição de Tarsila”, ocorrida em Paris, em 1929.

Duas figuras: a de frente, cujo seio exposto no meio do quadro remete diretamente à tela *A Negra*, e, justaposta, a figura de perfil do *Abaporu*, só que invertida. Juntas, indicam a síntese Pau-Brasil/Antropofagia presente nas obras anteriores. O signo brasileiro é acentuado pela paisagem do fundo, na qual uma fatia de laranja solar, suspensa no ar, ilumina

262 Oswald de Andrade, “Contra os ‘Emboabas’”, *Estado de Minas*, 13 maio 1928; Maria Eugênia Boaventura, *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*, São Paulo, Globo, 1990, p. 41.

carta do poeta de "Catimbo"

Beiré, 2 de julho de 1929.
Seu querido Cavaleiro Costa.
Recebi sua carta antiga e estou em resposta:
O programa antropofágico...

telegramma de congratulações a antropofagia em marcha!

RIO, 18 (Serviço especial da Revista de Antropofagia) — Tarsila chegou hoje e abrirá, depois de amanhã, sua primeira exposição no Brasil.

Quem quiser ver os quadros dela até o dia 30 vai no Palace Hotel.

Tarsila chegou
RIO, 18 (S. P.). — Chegou hoje a Rio Tarsila do Amaral, Uvaíral de França, filha de...

PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE ANTROPOFAGIA
Alguns fatos antropofágicos

tocando na mesma inubia
Vozes de "Antropofagia", são...

a repercussão no rio grande do sul
"O chibô antropofágico de São Paulo, a revolução brasileira...

resposta a Ascenso Ferreira

Meu caro Ascenso, não há nada de novo em dizer que sou antropofago...

na estrada
O outubro é o período de ouro...

incômodo
Meu querido amigo e irmão...

A PEDIDOS
AINDA OS JESUITAS

canibales
O plus timental do país é o...

revista de antropofagia, numero 15

banho de cheiro
O banho de cheiro é uma das coisas mais importantes...

ALPHONSE DE DEBORS DA "BIBICIDA"
O grito é a alma do poeta...

ANTONIO GARDUCCI
O homem é um animal político...

ANTONIO GARDUCCI
O homem é um animal político...

ANTONIO GARDUCCI
O homem é um animal político...

maleita

(para a revista de Antropofagia)
La vem marom, la vem carapaz...



Fig. 9. Criações de Tarsila do Amaral reproduzidas na Revista de Antropofagia.

Pag. 10

DIÁRIO DE S. PAULO — Quinta-feira, 24-4-1929

MOQUEM

III — Entradas

Não, não seja irritado a respeito de um momento moderno...
O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

por alguns camaradas, e...
O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

revista de antropofagia

(Desenho de Tarsila)



O INDO CIARA

Para Mário de Andrade (em verso)
Voy encachado nas pernas...
Penaço e não com o olhar...

os incompreendidos

O Sr. Manoel dos Reis...
O Sr. Manoel dos Reis...
O Sr. Manoel dos Reis...

manipulações etnológicas

A questão etnológica nacional...
O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

REVISTOPAGIA A PEDIDOS

Assim como Pedro...
O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

Fig. 19. Criações de Tarsila do Amaral reproduzidas na Revista de Antropofagia.

a floresta tropical, ou o Matriarcado de Pindorama, ressaltada pela folha de bananeira que se ergue por trás da figura em primeiro plano

É possível dizer que Tarsila transpõe para a tela a discussão a respeito da fusão étnica presente na sociedade brasileira. Conforme a apreciação de Aracy Amaral, o quadro Antropofagia remete para uma "fusão harmoniosa das duas fi-

263 Jorge Schwartz, Fervor das Vanguardas, p.32.

bérro

De um momento qualquer...
O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

Subserpente — O candidato sr. Moita Filho

Depois de tudo...
O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

PORQUE COMO

O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

revista de antropofagia

O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

O PERDA DE CANDIDO DE FIGUEIREDO

O Sr. Marjão de Andrade...
O Sr. Marjão de Andrade...

guras” já que, em seu fundo, a “referência ao *Abaporu* é bem evidente, no cacto e sol”, enquanto que, no “primeiro plano Tarsila interpõe a folha de bananeira presente em *A negra*, desta vez mais naturalista, sem a preocupação da estilização geometrizante”²⁶⁴. Tal mistura de dois quadros em um, aponta não apenas para o reconhecimento, pela pintora, do negro no processo de devoração antropofágica, como também para a mistura de elementos étnicos, característica do movimento pretendido. A influência do primitivismo europeu concorre para que as etnias africanas e americanas sejam associadas a um estado mais próximo da natureza, dentro da dicotomia colonizador/nativo.

Pode-se dizer que não se trata de coincidência que Oswald de Andrade tenha entendido a íntima ligação entre texto e contexto na segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*. A radicalização proposta pelo autor, assim como na pintura de Tarsila, não se limita apenas ao conteúdo publicado. Como no formato da revista, a fase antropofágica de Tarsila realiza uma fusão de elementos que também se traduz no campo do conteúdo e de sua apresentação. Daí o caos na diagramação do hebdomadário. Sendo uma revista vanguardista, não apenas os conteúdos estão em constante mudança e modernização, mas as imagens também devem se atualizar e antecipar tendências.

Por seu turno, note-se, na segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*, a presença cada vez maior dos desenhos de Patrícia Galvão. Pagu é apresentada ao casal Tarsiwald e passa a contribuir cada vez mais no periódico. Ela é um dos motivos do rompimento entre o casal e, mais tarde lança com Oswald de Andrade o semanário *O Homem do Povo*, de orientação marxista, que circula entre março e abril de 1931, em oito edições²⁶⁵.

9. Impressão, tiragem, propaganda e promoção

O caráter “alternativo” das revistas aqui analisadas não exclui a necessidade das mesmas serem distribuídas e comercializadas e tampouco seu empenho em realizar campanhas de promoção de produtos, especialmente os ligados à literatura.

264 Aracy Abreu Amaral, *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo...*, p. 281.

265 Sobre o jornal *O Homem do Povo*, ver: Valcedi da Silva Cunha, *Oswald de Andrade: Um Antropófago Comunista*, Curitiba, Editora Prismas, 2017.

A *Revista de Antropofagia* investe em propaganda de produtos e na sua própria promoção. Desde a primeira “dentição”, exhibe anúncios, especialmente propaganda de livros, mas sem grandes atrativos gráficos e de forma conservadora e disciplinada. O estímulo sobre compra e venda de livros se dá através de anúncios tradicionais e sucintos: “estão no prelo”, “a sair brevemente”, “este mês”, “brevemente”, “em todas livrarias”, “já saíram”, “está à venda”, “breve” e “vão sair”. Além disso, há apelos diretos aos leitores, através do imperativo “leiam”. Os atrativos geralmente usados são o nome do autor, o título do livro e sua forma ou gênero (versos, contos, poemas, história, romance, ensaio, crítica, folclore, estudo, coleção de modinhas). Outras informações são escassas, como referências sobre série, edição e preço. Exceções são *Laranja da China*, de Alcântara Machado, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, anunciados insistentemente nas edições de maio (“estão no prelo” e “a sair brevemente”), junho (“este mês”), até outubro, quando se divulga, finalmente, que os dois livros “já saíram”, constando o preço das obras²⁶⁶. Esses anúncios estão em páginas específicas, quase exclusivamente as pares, que podem ser pensadas como contracapas (apenas um exemplar não tem anúncios na segunda página) ou como páginas não tão visadas, dada a encadernação da revista. Apesar de não muito explorados graficamente, os anúncios, em sua maioria, ocupam espaço considerável nas páginas (às vezes a metade), apresentando uma margem grande ao seu redor, o que valoriza seu conteúdo.

As obras anunciadas são basicamente de autores modernistas²⁶⁷. Num primeiro momento, quando o radicalismo não é tão contundente, é possível encontrar

266 Talvez esse seja um apelativo a mais por se tratar, ao menos no caso de *Macunaíma*, de uma edição de autor. No entanto, o anúncio do preço de obras não é regra na revista, aspecto que pode estar relacionado, segundo Yone Soares de Lima, à consciência da vanguarda em fazer lançamentos literários omitindo, “propositadamente, referências diretas ao valor pecuniário da obra”, já que “uma referência assim abertamente ‘comercial’ à obra literária, correria o risco de dar uma visão diminuída aos seus valores culturais” (Yone Soares Lima, *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo, Década de Vinte...*, p. 70).

267 Dos livros que a revista faz propaganda estão, por ordem quantitativa: *Laranja da China*, de Antônio de Alcântara Machado, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ambos anunciados seis vezes. Depois deles, há *República dos E. U. do Brasil*, de Menotti del Picchia, citado cinco vezes, juntamente com *Giraluz*, de Augusto Meyer. E seguem outros livros mencionados quatro vezes: *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo; *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado e *Compêndio da História da Música*, de Mário de Andrade. Recebem três anúncios: *Antologia de Quatro Poetas Mineiros*, de João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade, Emilio Moura e Pedro Nava; *Meia-Pataca*, de F. T. Peixoto e Guillermino César; *Bagaceira*, de José Américo de Almeida;

anúncios de obras de escritores diversos, alguns dos quais, posteriormente, sofrerão duras críticas. Além disso, a revista anuncia que “publicará gratuitamente todo e qualquer anúncio de compra e venda de livros que lhe for oferecido”, divulgando títulos a serem vendidos ou adquiridos por autores, livrarias, instituições e pela redação, através da seção “balcão”, localizada, geralmente, na última página.

Por fim, as próprias críticas literárias, em sua maioria assinadas por Alcântara Machado, realizam também a promoção dos livros, dessa vez de uma forma mais sutil, num nível menos comercial e mais elevado e erudito. A crítica, como gênero de representação, pode contribuir para a difusão cultural dos livros e dos autores que colaboram na revista, como explica Yone de Lima:

A verdade é que a *Revista de Antropofagia* em sua primeira fase, menos afeita a valores visuais em anúncios do que suas congêneres, manteve a publicidade sobre a literatura quase sempre em padrões moderados e sem grandes destaques promocionais. Invariavelmente no rodapé, sem moldura ou filete tipográfico que os valorizasse visualmente, as referências aos livros eram muito mais relações de novos lançamentos do que propriamente reclames sobre os mesmos²⁶⁸.

Nessa fase, para além da divulgação propriamente literária, há poucos anúncios comerciais, como o da Empresa Gráfica Ltda., que provavelmente faz a impressão do periódico. Outro anúncio avisa sobre a publicação do edital de um concurso promovido pela Sociedade Capistrano de Abreu, cujo tema é “O Rio São Francisco na História do Brasil”. Por fim, há um anúncio sobre cinema (“UFA, os filmes que assombram o mundo”), relativo a um representante de São Paulo que faz a distribuição das películas da companhia alemã Universum Film AG.

Gado Chucro, de Vargas Netto; *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade; *Estudos*, de Tristão de Athayde; *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; *Lira Paulistana*, de Antônio de Alcântara Machado e *Uma Família Essencialmente Agrícola*, de Rubens de Moraes. Duas vezes são anunciados *O Bandeirante na Intimidade*, de Antônio de Alcântara Machado, e *Colônia Z e Outros Poemas*, de Rui Cirne Lima. Há muitos livros anunciados apenas uma vez, sendo eles: *Canto Brasileiro*, de Augusto Frederico Schimdt; *No Galpão*, de Darcy Azambuja; *Poemas Cronológicos*, de Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes; *Porace Tinguiresca*, de Odilon Negrão; *Festa de Negros*, de Octavio de Sá Barreto; *Rodeo de Estrelas*, de Manuelito Ornelas; *A Estrela do Absinto*, de Oswald de Andrade; *Substância*, de Manuel de Abreu; e *Fruta de Conde*, de Rosário Fusco.

268 Yone Soares Lima, *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo, Década de Vinte...*, p. 70.

A revista faz ainda sua autopromoção, anunciando preço, formas de aquisição (“pedidos acompanhados de vale postal”, assinatura anual, compra na própria redação), endereço para contato e o conteúdo dos seus próximos números, com nome de autores e de títulos de livros. Um exemplar de *Laranja da China* pode ser comprado através de pedidos para a “Caixa Postal n. 1269, São Paulo”, enquanto *Macunaíma* pode ser comprado diretamente no endereço de seu autor. Há que se enfatizar a diferença entre comprar ou fazer a assinatura anual da revista e receber um exemplar de presente. Ser presenteado com a revista significa fazer parte de um grupo ainda mais seletivo de leitores, estimulado em sua leitura e colaboração pelos editores. Presentear alguém com a revista significa contar com a adesão daquele indivíduo ao projeto antropofágico. Comprar ou assinar, por outro lado, remete ao desejo de participar das discussões, sem ser necessariamente bem-vindo.

Oswald de Andrade, antes mesmo do lançamento da revista, concede entrevistas em periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro com o intuito de preparar o público para o lançamento da publicação. Antes da circulação, é possível saber quando se dará o lançamento, quem fará parte da lista de colaboradores e quais ideias serão debatidas, mais um indício da preocupação em comercializar a revista.

Apesar de Maria Eugênia Boaventura argumentar que, provavelmente, a revista não é vendida nesse primeiro momento, circulando apenas entre conhecidos, os inúmeros exemplos de publicidade e promoção de obras, de autores e da própria revista revelam a preocupação em atrair leitores e dialogar com eles. Mesmo se tratando de um sistema de distribuição amador, isso não significa que a revista não circula tanto no Brasil como no exterior, ainda que de maneira restrita. Há, inclusive, um anúncio a no *Diário Nacional*, em maio de 1928, dizendo que a publicação está sendo vendida “na casa Garraux e custa 500 mil réis”²⁶⁹.

Um exemplo de envolvimento em promover e distribuir a revista vem de Mário de Andrade. O escritor parte em viagem para o Nordeste do Brasil em novembro de 1928, retornando a São Paulo em fevereiro do ano seguinte. Em bilhete postal a Prudente de Moraes, neto, em fevereiro de 1929, Mário avisa, referindo-se à *Revista de Antropofagia*: “Amanhã embarco para a Paraíba. Procurei o nº 9 da

269 “Vende-se...”, *Diário Nacional*, ano I, n. 255, p. 5, 8 maio 1928.

Revista e soube que nem o 8º chegou aqui. O sujeito da casa Moura (rua d'Imperador) queixou-se. Previna o Rodrigo”²⁷⁰.

Na segunda “dentição”, há propagandas comerciais não relacionadas à área literária ou artística, como anúncios de remédios e de creme dental²⁷¹. Mais uma vez se percebe que, assumindo a página de um órgão de grande circulação, a publicação deve se submeter ao seu caráter comercial, sendo preciso deixar espaço para propagandas, que propiciam lucro à empresa. Os anunciantes, nesse sentido, são vitais para o *Diário de São Paulo*, que possui também sua seção de classificados.

O grande destaque em termos de publicidade, na segunda “dentição”, são os chamados “antianúncios”, propagandas ao contrário, em que o sentido sério é demolido, não havendo nenhuma chance à publicidade séria da obra literária. Boaventura explica: “Essas formas específicas de publicidade (anúncios, slogans etc.), ao surgir no contexto literário, são carregadas de humor, além de funcionar como uma caricatura do meio publicitário”²⁷². Os exemplos são muitos. No quinto número, ao fazer propaganda de um suposto suplemento de si mesma, há um anúncio que serve para criticar o escritor Tristão de Athayde: “Suplemento da revista/ a horda²⁷³/ órgão católico-comensal/ dedicado à defesa dos interesses Anna/ tomistas/ diretor: Tristinho de Ataúde”. No número sete, de 15 de maio de 1929, sai outro: “Brevemente maldito clero (tango) Mário Pinto Serva”. No oitavo número, há um artigo que não se presta a promover ninguém: “Breve o livro de contos de autor desconhecido deslumbrará o país”. E, em seguida, outro: “Brevemente Tasso da Silveira alegria procriadora”, que, segundo Yone Soares de Lima, visa demolir o autor do livro *Alegria Criadora*. No décimo número, há o famoso antianúncio contra Mário de Andrade que, segundo as ironias dos antropófagos, não propriamente escreve o livro *Macunaíma*, o *Herói Sem Nenhum Caráter*, mas apenas compila lendas amazônicas e coloca seu nome na capa: “Brevemente 2ª. edição de *Macunaíma* lendas indígenas com capa de Mário de Andrade”.

A *Revista de Antropofagia* é uma espécie de vitrine de uma vertente do vanguardismo e do que os colaboradores consideram literatura moderna, ao indicar

270 Georgina Koifman (org.), *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*, 1985, p. 288.

271 A Cafiaspirina, por exemplo, serve para acalmar a dor e para curar afecções reumáticas. Cerodont é uma cera contra dor de dente e cárie que também alivia o hálito. E Vital Cur trata de doenças no fígado.

272 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica...*, p. 37.

273 Provável referência à revista *A Ordem*, de Tristão de Athayde.

a seus leitores o que deve ser lido e se fazer, portanto, de pedagoga do que é boa literatura. No entanto, mais do que instrumento de propaganda, ela é uma produção modernista em si, não inferior às obras literárias. Ela procura despertar no público o interesse pela sua leitura e, para isso, contribuem tanto o anúncio de obras e de nomes de autores quanto a crítica literária e a publicação de excertos de obras. Dizer-se atualizada também contribui para que seja procurada exatamente por leitores que acompanham a jornada vanguardista.

Martín Fierro também se preocupa com sua comercialização e a de diversos produtos em suas páginas. Ela é impressa nas gráficas Porter, propriedade dos tios do escritor César Tiempo. No número 35, há um pequeno texto que noticia sobre “la pequeña y querida imprenta de Entre Ríos 1585, esq. Garay, donde se imprime *Martín Fierro* desde su fundación, la *Revista de América*, las ediciones ‘Babel’ y la revista de este nombre”²⁷⁴. Diz que os “talleres Porter” acabam de “experimentar importantes progresos con la incorporación de linotipos del sistema más completo y perfeccionado”, o que propicia estarem “en condiciones de atender en la forma más satisfactoria a los editores de libros y periódicos, a los escritores que imprimen por su cuenta”²⁷⁵, aviso que mostra o caráter normalmente menos comercial das iniciativas vanguardistas.

Em março de 1924, *Martín Fierro* publica uma nota *Al público* esclarecendo que a tiragem de seu primeiro número é de quinze mil exemplares, estando “agotado puede decirse: solo quedan contados ejemplares, para coleccionistas, a precio doble”²⁷⁶. Trata-se de uma tiragem provavelmente falsa, se temos em conta que *Nosotros* alcança três mil exemplares e *Sur*, na década seguinte, quatro mil²⁷⁷. Trata-se, provavelmente, de um exagero dos diretores, numa auto-propaganda de êxito editorial. No segundo ano de circulação, afirma-se que a tiragem aumenta ainda mais, o que se relaciona com a mudança diretiva.

La complacencia con que se le acoge es reflejada en un anuncio del número siguiente, donde, con una veracidad publicitaria, se denuncia un tiraje de 20.000 ejemplares. Hasta

274 “Progresos de Porter Hermanos”, *Martín Fierro*, año III, n. 35, p. 10, 5 oct. 1926.

275 *Idem, ibidem*.

276 “Al Público”, *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 4, 20 mar. 1924.

277 María Eugenia Mudrovic, “Criterio y la Ofensiva Católica de la Nueva Argentina”, Aimer Granados, *Las Revistas en la Historia Intelectual de América Latina: Redes, Política, Sociedad y Cultura*, México, Unam, 2012, p. 234.

Evar Méndez, tan mesurado en lo que atañe a los caudales del periódico, se permite mandar imprimir algunos ejemplares de lujo de cada número, sobre “papel gracé”, y, aquejado por un momentáneo delirio de grandeza. El directorio decide abonar veinte pesos por artículo, y diez por nota, con el ilusorio designio de poder sugerir a sus redactores algunos temas de interés inmediato, y asegurar su puntual aparición”²⁷⁸.

A própria revista publica uma nota agradecendo “la simpatía con que el público acogió su último número”, o que vem a confirmar “lo que supuso desde su aparición: la existencia de veinte mil lectores capaces de interesarse en una publicación, verdaderamente, intelectual”²⁷⁹.

A publicação dialoga com seu público diversas vezes, prometendo, por exemplo, que “no defraudará la expectativa pública. Sin gafas profesorales, sin anquilosamientos eruditos, lleno de una jovial acometividad y de una ironía comprensiva”²⁸⁰. Pede também fidelidade, em contrapartida: “Martín Fierro necessita su protección. ¡Lealo! ¡Impongalo! ¡Pidalo en todas partes!”²⁸¹; “¡Ayude a Martín Fierro! Suscripción (única) por un año \$2,50. Avisos \$2 el centímetro”²⁸². O pedido de ajuda à revista é feito dezessete vezes em seus 45 números.

Além de solicitar a leitura, o periódico também publica notas provocando os leitores. O primeiro número, por exemplo, apresenta, em destaque, notas de esclarecimento, em duas de suas páginas.

Se cree Vd. que Firpo es una gloria nacional, no lea *MARTÍN FIERRO*. Si Vd. juzga que el colaborador en los grandes diarios supone talento, no lea *MARTÍN FIERRO*. Se Vd. cree que los senadores y diputados son personas útiles a la Nación, no lea *MARTÍN FIERRO*²⁸³.

Na última página, acrescenta-se outra frase: “Si Vd. juzga que a Lugones se le debe contestar con insultos, no lea *MARTÍN FIERRO*”²⁸⁴. Ou seja, há certos leitores

278 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores (1924-1949)*..., p. 30.

279 “Al Público”, *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 9, 18 jul. 1925.

280 *Idem, ibidem*.

281 *Idem, ibidem*.

282 *Idem*, p. 11.

283 “Si Cree Vd...”, *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 3, feb. 1924. Luis Angel Firpo é um famoso boxeador argentino.

284 “Si Vd. Cree...”, *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 8, feb. 1924.

queridos e outros “indesejados”, e o esclarecimento para todos é feito desde o número inicial, sinalizando sobre o que esperar da publicação.

Há diversos esclarecimentos para o leitor durante a publicação²⁸⁵. A seção *Notas de Martín Fierro* ou simplesmente *Notas*, que aparece várias vezes durante os quatro anos de circulação, presta-se a fazer muitos deles. Um dos quais, na última página do terceiro exemplar, por exemplo, elucida: “*Martín Fierro* solo publica lo inédito”. Evar Méndez também esclarece: “La dirección no acepta responsabilidad alguna por las opiniones o conceptos de los colaboradores o redactores del periódico. La responsabilidad es exclusiva de cada firma”²⁸⁶. E no número 18, novamente remete para o caráter pessoal das matérias publicadas: “*Martín Fierro* es una tribuna libre y por lo consiguiente, la dirección solo se responsabiliza de los artículos firmados por ella”²⁸⁷.

A revista noticia e também convida seus leitores a tomarem parte de acontecimentos como exposições e confraternizações²⁸⁸. Por quatro vezes, nos dois primeiros anos de circulação, retorna sucintamente certas contribuições de lei-

285 Alguns servem para anunciar autores, matérias e ações em torno da publicação. Há sumários nos exemplares 5/6, 10/11, 17, 25, 37, 38, 39, 40, 41 e 43, intitulados “En Este Número” ou com títulos com ligeiras variações. Há também diversos anúncios sobre ações futuras da revista, tais como no número 16, em que se diz: “Proximamente: Una ‘Proclama’, a la Juventud Intelectual Argentina, por Ramón Gómez de la Serna”. Antecipando ao leitor o grande debate que surge como repercussão a um artigo do espanhol Guillermo de Torre, entre outras matérias, o número 41 anuncia a polémica sobre o “meridiano cultural” de Madri. Esses anúncios são intitulados *En el Próximo Número* e *Lea en el Próximo Número*. As “encuestas” também são anunciadas, solicitando aos colaboradores enviar textos sobre “la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad argentina”, em maio de 1924, e sobre a personalidade e a obra literária de M. Paul Groussac, em janeiro do ano seguinte. Solicitação similar só volta a se dar, uma vez mais, em março de 1927, quando se pede “la opinión de nuestros escritores sobre el gran poeta español” Luis de Góngora, conclamando-se os “prosistas y poetas, calificados para opinar, sin distinción de tendencia y edad”.

286 “La Dirección...”, *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 1, 17 mai. 1925.

287 “La Dirección Martín Fierro”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 1, 26 jun. 1925.

288 Convida duas vezes “a todos los artistas rioplatenses modernos, aún los de tendencias más avanzadas y audaces, a concurrir al ‘Salón de arte moderno argentino uruguayo’ que este periódico promueve”, esclarecendo sobre lugar, data e objetivos da proposta. Também convida os leitores para a “comida de Martín Fierro en honor del maestro Ansermet”, a realizar-se em 14 de agosto de 1926 (depois adiada para 7 de setembro, no Popular Pinot), para a festa de *Martín Fierro, Inicial, Revista de América e Valoraciones*, “un almuerzo campestre en honor de Ricardo Güiraldes, el sábado 6 de noviembre, en el restaurant del lago de regadas de Palermo”, e para a “demostración [...] en honor a Norah Lange, que parte a Europa, y de Leopoldo Hurtado, y Ricardo E. Molinari, festejando la publicación de los libros de estos tres jóvenes autores”.

tores, através de uma pequena coluna chamada *Porte Pago*. Faz também alguns questionamentos aos leitores, através da seção *Preguntamos*. Anuncia livros que recebe e outros que sairão no ano corrente ou seguinte. Por fim, de modo a estabelecer um elo mais descontraído com o leitor, e remetendo a certas publicações da grande empresa, publica um *Rompe Cabezas Fatal*, feito em versos, no número 17, que premiará com “\$100 m/n a la primera solución exacta”²⁸⁹.

Com relação a preços, há diversas formas de se adquirir o periódico, variando as formas de pagamento²⁹⁰. Há também informações para anunciantes e interessados em se associar à empresa.

Martín Fierro, – periódico redactado por la más brillante juventud intelectual argentina, – se costea con el modesto peculio de sus redactores asociados, mediante la suscripción de acciones de \$10 m/n. Está disponible una serie. ¿Quiere Vd. Ser uno de los dueños de Martín Fierro?²⁹¹

Apesar de todas as tentativas de comercialização, Horácio Salas diz que Oliverio Gironde realiza “un decisivo aporte económico al mantenimiento de la revista”²⁹², sem o qual seria praticamente impossível sua manutenção por um período tão longo. O próprio Gironde lembra as constantes dificuldades financeiras do empreendimento.

A revista tenta de todas as formas se manter em circulação, dizendo tratar-se de um empreendimento rentável para os anunciantes, devido à extensão da sua rede de distribuição.

289 No número seguinte, divulga a resposta correta e anuncia que “hasta nuestro ordenanza de redacción se creyó llamado a descifrar” o passatempo, por ser “buen conocedor de las personas y personillas del ambiente literario y los modos y curiosidades que las singularizan”. Quem entrega a primeira resposta correta é “nuestro ordenanza”, ganhando em rapidez dos “señores Cancela, Glusberg, Danero, Jorge Mitre, Prins, Pagano, Pettoruti y otros caballeros que descifraron bien, pero llegaron tarde”.

290 O preço anunciado para o exemplar avulso é de dez centavos. O segundo número anuncia o preço para anunciantes: “doscientos pesos”. Em 17 de maio de 1925, a revista informa “a nuestros subscriptores”: “por el año de 1924-1925 se entiende completa con el número de esta fecha” e pede que paguem a quantia de \$2,50 os que não o fizeram e que reclamem números não recebidos. Avisa que “las suscripciones por el nuevo año comienzan con el próximo número a \$2,50 pago adelantado”. E o mesmo informe pede aos agentes “el giro urgente del importe de ejemplares vendidos de acuerdo con las liquidaciones que se les remite” avisando ainda que necesita de “agentes en todas las ciudades y pueblos”.

291 “Martín Fierro...”, *Martín Fierro*, año I, n. 5-6, p. 11, 15 mai.-15 jun. 1924.

292 Horácio Salas, “Martín Fierro y Proa”, em Saúl Sosnowski, *La Cultura de un Siglo: América Latina en Sus Revistas...*, p. 24.

Particularmente conviene la inserción de avisos sobre material artístico, obras de arte, libros (por sus autores), ediciones (por casas editoriales), librerías y papelerías, por la índole de nuestros lectores. Sin omitir, ciertamente, las materias de interés general, pues nuestros 15.000 ejemplares son leídos por una cantidad triple de personas²⁹³.

A irregularidade nos lançamentos traz, contudo, problemas de rentabilidade. Assim, com vistas a resolver inúmeros problemas financeiros, a nova diretoria propõe algumas mudanças para sanar as interferências na regularidade da revista.

Ante el irresoluble problema económico y administrativo, los nuevos directores se resignan a volcar sus escuálidas escarcelas – la de Evar Méndez jamás encontró ni encontrará reparos en quedar exhausta –, mientras condescienden a recibir donativos, o a emitir acciones de diez pesos, nominales y al portador. Se resuelve asimismo alquilar un escritorio en la esquina de Florida y Tucumán, donde el directorio se reunirá semanalmente para cambiar ideas, seleccionar colaboraciones y compaginar cada número y, con el propósito de aliviar la abrumadora carga de Evar Méndez, se encomienda la contabilidad, la expedición, la correspondencia y el cobro de suscripciones a un empleado inexistente, como también se recurre a un corredor que jamás consiguió un aviso por sus propios medios²⁹⁴.

A revista procura sanar uma possível perda financeira para os “subscritores” em razão do atraso de quatro meses no final de 1927. Prevê, então, a publicação de números duplos nos próximos meses, além de um índice, que permitirá que “los coleccionistas estarán en condiciones de encuadernar *Martín Fierro* formando con él un robusto volumen de más de 400 páginas”²⁹⁵. A única informação de um leitor sobre como se dá a venda da revista fora da Argentina vem de uma carta do escritor Macedonio Fernández, do Uruguai, que menciona sua alegria “cuando comprando la revista de su mando en uno de los kioskos donde las prestan”, viu um produto de seu “ingenio”²⁹⁶.

293 “A Los Avisadores”, *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 2, 15 abr. 1924.

294 *Idem*, p. 30.

295 “A Nuestros Subscritores”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 2, 31 ago.-15 nov. 1927.

296 Macedonio Fernández, “Carta Abierta Argentino-Uruguaya”, *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 1, 5 oct. 1926

Por outro lado, a revista considera que “para todo lo que concierne a la industria del arte: edición, arquitectura, cinematógrafo, etc. el gran tiraje es una ilusión”. Para atrair lucros reais, “lo que importa es *el rendimiento del lector*, su capacidad de compra o de empleo”. Por isso, proclamam-se as vantagens em anunciar na revista, que “circula y se dirige especialmente a un público elejido, capacitado por gusto y por medios, para adquirir”. Essa é a principal razão porque “su publicidad rinde”²⁹⁷. A publicação reconhece, portanto, ser direcionada a um público leitor capaz de consumir produtos de médio e alto custo.

De fato, há propagandas de artigos em geral no periódico, como as de produtos de limpeza, medicamentos e alimentos. Há comerciais de cigarros, “artículos para regalos” e “artículos de viaje”, além de “aparatos y utiles para laboratorios científicos”. Há também anúncios de lojas especializadas na comercialização de instrumentos musicais, especialmente de pianos. Anúncios sobre serviços também aparecem, como os de advocacia, arquitetura (dos arquitetos Vautier e Prebisch, colaboradores da revista), seguros, construção e contratos, financiamento para compra de imóveis e bancos. Há ainda, propagandas sobre cinema e teatro. O grande número de anúncios demonstra que a publicidade é uma fonte essencial de recursos para a manutenção do periódico e aponta para o perfil financeiro dos leitores.

As propagandas ligadas ao mercado de impressos são as que aparecem em maior número, abarcando desde locais de impressão, comercialização e ilustração de obras até os próprios livros²⁹⁸. Há várias casas editoriais, livrarias, papelarias e

297 “Publicidad Racional”, *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 12, 28 mai. 1927.

298 Há propagandas de: *Historia Estetica de la Musica*, de Mariano Antonio Barrenechea; *Meditaciones y Paisajes*, de Pablo Rojas Paz; *Contraluz*, de Pedro V. Blake; *Simplismo*, de Alberto Hidalgo; *Inquisiciones e Luna de Enfrente*, de Jorge Luis Borges; *Alcándara*, de F. Luis Bernárdez; *Silbidos de un Vago*, de Eugenio Cambaceres; *Veinte Poemas para ser Leídos en el Tranvía e Calcomanias*, de Oliverio Gironde; *El Puñal de Orion*, de Sergio Piñero (hijo); *Malevaje*, de Enrique González Tuñon; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *El Tamaño de Mi Esperanza*, de Jorge Luis Borges; *La Gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta; *Paja Brava*, de José A. Trelles; *Zogóibi*, de Enrique Larreta; *Dias como Flechas*, de Leopoldo Marechal; *El Molino Rojo*, de Jacob Fijman; a *Monografia de Victorio Macho*; *Las Aguas de Mara*, de Carlos F. Melo; *Páginas Muertas*, de Eduardo Wilde; uma reedição de *El Gaucho Martín Fierro*, de Hernández; e *Antiguos Cantos Populares Argentinos*, de Juan Alfonso Carrizo. Esses anúncios normalmente se intitulam “Acaba de Aparecer”, “Lea”, “Apareció” e “El Gran Éxito del Año” e se encontram destacados junto a outras propagandas e textos por uma moldura ou sob a forma de um texto, sem destaque e de mais difícil visualização. No último ano de circulação da *Martín Fierro*, aparecem: *Los*

distribuidoras anunciadas, além de outras empresas ligadas à área dos impressos: oficinas de clichés, gráficas, livrarias e uma fábrica de “taller de cuadros, grabados, agua fuertes, utiles para dibujos, materiales para artistas, marcos de estilo, objetos para regalos e cuadros originales”. Há um grande número de anúncios de obras literárias, científicas e técnicas na *Martín Fierro*, que vêm acompanhadas também do nome da editora, o que as confunde com as propagandas destas²⁹⁹. No entanto, se as editoras e livrarias utilizam nomes de livros em seus anúncios, há também propagandas exclusivas de uma ou duas obras, que trazem as informações básicas sobre a mesma, como nome do autor, título, editora e ano, além de, às vezes, informações complementares, como o conteúdo, a capa ou algum desenho do interior. Normalmente esses anúncios se diferenciam dos das editoras por focar em uma ou duas obras e convidar à leitura, enquanto os das editoras e livrarias anunciam a variedade, raridade ou o preço baixo de seu estoque.

Martín Fierro se une à revista literária *Proa* e, juntas, as duas lançam uma editora, que passa a imprimir tanto os dois periódicos quanto livros de seus colaboradores. Em 5 de outubro de 1926, um artigo intitulado *Editoriales Proa y Martín Fierro* esclarece a origem do empreendimento.

Un momento de historia, indispensable, para establecer el origen y la significación de una iniciativa de la agrupación Martín Fierro: la Sociedad Editorial Proa, fundada tres meses después de la aparición del periódico, en mayo de 1924, por Oliverio Gironde, Ricardo Güiraldes y Evar Méndez³⁰⁰.

“*Rubayat*”, de Omar Kayyam; *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, de Pedro Juan Vignale e César Tiempo; *La Esfinge Indiana*, de J. Imbelloni; *Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial*, de Angel Guido; *Don Segundo Sombra*, de Oliverio Gironde (na terceira edição); e *De la Elegancia Mientras se Duerme*, de Vizconde de Lascano Tegui.

299 Além dos anúncios de obras individuais ou com dois livros, há outros em que vários livros aparecem juntos. No primeiro número de 1925 há uma lista de “Libros que se anuncia para 1925”, divididos entre “crítica, ensayos, información, novela, cuentos, cronica e poesia”, com o título, nome do autor e editora, sendo a maioria da Editorial Proa, havendo também livros pela Cooperativa Editorial Buenos Aires, a Editorial Nosotros, a Editorial Claridad e outros de edição do autor. Dois números depois El Bibliófilo Jacob faz outra lista da mesma maneira, mas satírica. E Evar Méndez escreve três pequenos grupos de versos para sugerir obras, sob o título “Libros Recomendados”, em agosto de 1925.

300 “Editoriales Proa y Martín Fierro”, *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 5, 5 oct. 1926.

antropophagia

Orgão dos antropofagos de s. paul

direcção aqui, nos catões do rio - clovis de guimarães

porque o príncipe ainda não aderiu...

uma nova poesia e profunda interpretação sua leitura...
 momento oportuno de amara, não? do greguinho...
 (para quem o seu amigo e professor professor de...
 quer logo saber, que o ditto como a condicional em...
 (transcreve: esse facto está) do Mithras e do de...
 tido para as grandes...
 (para quem, sua amada...
 um novo mundo no mundo...
 com uma sua travessia...
 ao cinto da lamparina...
 e por hoje chega, sua cara — perdão! não herede...
 alergia...
 mas não faça isto! faça isto é o antropofago...
 não comovera o seu bígode — não a herede...
 clovis de guimã



os nossos artistas



cria-est-est-est (isto de não proff...
 ocupação de armado magalhães corra...
 —(1)—

o pantano
 dentro do meio verde
 dentro que abstratos
 refletido a luz fúida do crepusculo.
 e a sua alma é grande
 que dita seu nome humano perdida
 na escuridão fúida da terra.
 o silêncio sobre a terra frouca
 sentença de uma manhã cedo
 que também vindo da morte poderá dispersar
 o futuro para a sua escuridão...
 os seus olhos estranhos...
 o q a — Rio, 26-9-1923 — pag. 17

antropophagia

Orgão dos antropofagos de s. paul

direcção aqui, nos catões do rio - clovis de guimarães

galeria dos antropofagos tarsila do amaral

antropofagia e noturismo

o que é antropofagia




Muito condram que disse umas coisas suas, que a gente...
 não entende lá tanto bem a...
 la sua e a sua...
 lá por comover a ponteira...
 sua fúida e a sua...
 um homem se perdeu em fúida em fúida...
 é que os seus de ciência e o respeito por lá soude...
 le vent naturel descestral como um láo boirado...
 (sua...)

antropofagia e noturismo
 o profeta do noturno e para voltar noturno...
 do "noturno, noturno" e noturno e noturno...
 lá não tem mais nada de ser...
 noturno no noturno, noturno no noturno...
 um, mas de importância, da noturno, da noturno, da...
 noturno...
 noturno, porém, de uma noturno, uma noturno...
 noturno...
 noturno a comer os noturno, pelo noturno "por uma...
 noturno...
 noturno da noturno...
 o que é antropofagia
 noturno no noturno, noturno no noturno...
 noturno noturno no noturno, noturno no noturno...
 noturno noturno no noturno, noturno no noturno...
 a comer gente depois aparecerem os primeiros noturno...
 noturno...
 noturno...
 noturno com nome noturno, noturno...
 noturno a comer gente vieram mais tarde os noturno...
 noturno... etc...
 o q a — Rio, 29-8-1929 — pag. 17

Figs. 11 e 12. Páginas de terceira "dentição" da Revista de Antropofagia.

Segundo o artigo, a atividade promovida pela editora é fruto de um desdobramento das atividades intelectuais vanguardistas. É visível, portanto, a preocupação dos martinfierristas em intervir no mercado editorial argentino, promovendo a causa vanguardista.

Su creación se imponía como una lógica prolongación de la intensa actividad intelectual que hemos promovido. El periódico cumpliría su misión de impulsar el presente movimiento de juventud, constituir el ambiente artístico, la atmósfera de renovación, difundir y suscitar la aparición de valores nuevos, formar en fin el público capaz de apreciar la producción, que una entidad editorial, al margen, registraría en el libro. Es lo que se hizo³⁰¹.

Os intelectuais ligados às revistas *Proa* e *Martín Fierro* divulgam autores modernos, portanto, não apenas por meio da confecção de artigos que os tornam conhecidos, mas pela publicação de suas obras.

Crear la editorial de espíritu nuevo en cuanto a orientación estática, unilateral, partidaria, exclusiva, como no existiera en el país, he ahí el propósito primero de sus fundadores, cuya finalidad sería insistir, [...] en la evolución de las ideas y el gusto del público, para desarrollar así una acción paralela más sólida y permanente que la del periódico, puesto que afirmaríamejor, con el volumen personal, las cualidades de los jóvenes escritores argentinos de esencia y timbre moderno, junto a los cuales quedaba reservado lugar a obras de tendencia determinada de autores americanos y europeos³⁰².

A nova editora afirma se diferenciar das outras empresas do ramo por seu caráter de mecenato, promovendo a literatura vanguardista argentina sem pensar propriamente no lucro do empreendimento. Afirma que seus fundadores “no persiguen especulación alguna” e a editora “ni es para ellos fuente de recursos.” A inovação trazida é a de proporcionar vantagens aos autores até então desconhecidos ou pouco lidos na Argentina.

Atendido el fin primordial, se contempló todavía como un deber el beneficiar honradamente y en la mayor medida posible a los escritores, estableciendo el pago de derechos

301 *Idem, ibidem.*

302 *Idem, ibidem.*

de autor, cosa inusitada en el país con la única excepción de los autores dramáticos, y que en librería nadie practica sino en ocasión rarísima; el registro del libro como propiedad del autor, a la inversa de lo que hacen nuestros editores, que lo registran a su nombre cometiendo un latrocinio³⁰³.

A iniciativa se presta a afirmar o mercado editorial vanguardista, ainda com pouco desenvolvimento na Argentina.

A esto se agregó el designio de abaratar el libro nacional, revolucionado el mercado al lanzar a la plaza ediciones, al menor precio posible, de un tipo de libro especialmente estudiado, con carácter propio, de primera calidad como papeles, tipografía, impresión, estilo y en las mejores condiciones de presentación por medio de los prospectos críticos, fajas anunciadoras, carteles de propaganda, organización de exposiciones en vitrinas de librerías, garantizando de tal modo una excelente difusión beneficencias para autor, librero y editor³⁰⁴.

A Sociedad Editorial Proa apresenta um anúncio, de meia página, especificando tanto as obras editadas e em preparo como as condições de novas publicações, com número de páginas, tipo de papel e letra e preço. Explica ainda que “paga invariablemente derechos a todo autor y es la única que reembolsa – y paga derechos también, – a los autores que deseen costear su edición y ser administrados por ella”, apresentando o nome de seus fundadores e de seu comitê de leitura: Oliverio Gironde, Ricardo Güiraldes, Evar Méndez, René Zapata Quesada e Sandro Piantanida. Em várias ocasiões apresenta anúncios sobre “Libros de la Editorial Martín Fierro”, tanta “en prensa” como os a serem lançados “más adelante”. Os diretores, posteriormente, relembram as condições que propiciam a criação da editora.

Fundada por Evar Méndez, Ricardo Güiraldes, Oliverio Gironde y Sandro Piantanida –director de los talleres gráficos de la casa Ricordi – fué el primero quien se ocupó de ella exclusivamente, aparte del plan inicial y de la cuantiosa y provisoria contribución –que resultado definitiva – de cien pesos por barba. A su esfuerzo y dedicación se debe que la editorial no sólo haya publicado gran parte de los libros de los redactores de *Martín Fierro*, sino que

303 *Idem, ibidem.*

304 *Idem, ibidem.*

constituyeran un ejemplo de decoro y de pulcritud tipográficos, aunque su absoluto desinterés terminó – pese al éxito fulminante de *Don Segundo Sombra* – por originarle dificultades tan insalvables, que la “Editorial Martín Fierro”, que se proponía difundir ciertas obras con grandes tirajes, sólo alcanzó a publicar la edición tranviaria, facsimilar, de los *Veinte Poemas*. El nombre de la “Editorial Proa”, como el de muchos devotos de la tipografía, debe asociarte al de Don Francisco Colombo, cuya honestidad espiritual y amor por el oficio permiten considerarlo como un continuador de los maestros artesanos de la imprenta³⁰⁵.

Segundo Mateo García Haymes, a revista funciona, portanto, “como plataforma de promoción, no sólo a través de las críticas, sino también mediante innumerables avisos publicitarios de libros, librerías y editores”³⁰⁶. Utilizando-se do humor e da burla, os martinfierristas, “más que oponerse y operar por fuera”, intervêm no mercado literário, o que “acarreo como novedad más importante la división del público”³⁰⁷.

Los martinfierristas fueron conscientes de la existencia de un mercado literario; lo rechazaban, pero no querían quedar del todo fuera de él. Competieron en el mercado literario y a la vez intentaron transformar sus mecanismos de consagración menos que los principios estéticos que lo regían. De allí su preocupación programática por educar el gusto, más propio de las aristocracias que de las vanguardias europeas³⁰⁸.

Em 1928, um ano após o fim da *Martín Fierro*, quando se promove, no Teatro Ateneo, a primeira Exposición Nacional del Libro, várias editoras citadas na revista participam: Agencia General de Librerías, La Cultura Argentina, El Ateneo, Minerva, Samet, Babel (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literárias), Gleizer, Proa, Viau y Zona, Cooperativa Editorial Buenos Aires. E muitos colaboradores da *Martín Fierro* integram a “Junta Ejecutiva”, encarregada da organização do evento: Evar Méndez, Ricardo Rojas, Samuel Glusberg, Arturo Capdevilla, Ezequiel Martínez Estrada, Horacio Quiroga e Ricardo Levene³⁰⁹.

305 Oliverio Gironde, Evar Méndez, Eduardo Prebisch e Eduardo J. Bullrich, *El Periódico Martín Fierro: Memoria de Sus Antiguos Directores (1924-1949)...*, p. 34.

306 Mateo García Haymes, “Una Vanguardia Conservadora...”, p. 82.

307 *Idem*, p. 91.

308 *Idem*, p. 83.

309 Verónica Delgado e Fabio Espósito, “1920-1937. La Emergencia del Editor Moderno”, em José Luis Diego, *Editores y Políticas Editoriales...*, p. 60.

Tanto *Martín Fierro* quanto *Revista de Antropofagia* têm, portanto, interesse na comercialização de produtos em geral e especialmente dos ligados à área literária e artística, além da tentativa da promoção de obras dos colaboradores das revistas. Isso se dá de maneira mais firme na publicação argentina, mas não deixa de ocorrer na brasileira. Normalmente são produtos que podem atrair o interesse do público leitor específico das duas publicações, especialmente obras literárias.

10. Término das publicações: problemas financeiros, pessoais e políticos

O último número da *Martín Fierro* é lançado no final de 1927, depois de quatro meses de atraso, uma mostra da crise que o empreendimento sofre. Há muitos textos nele que mostram, contudo, o desejo e os planos da direção em dar continuidade à iniciativa. A nota na segunda página, já mencionada, endereçada “a nuestros subscriptores”, planeja lançamentos até o número 50, incluindo uma homenagem póstuma a Ricardo Güiraldes – falecido recentemente –, um número em comemoração ao quarto aniversário e um sumário, para colecionadores. Outra nota, na página seguinte, faz planos para a citada homenagem, anuncia sua “salida iminente” e o “aumento de páginas y gran cantidad de material literario y gráfico”, publicando nomes de intelectuais que irão colaborar.

No entanto, no mesmo número, uma nota deixa clara a querela que, segundo Oliverio Gironde, coloca fim à publicação: a disputa política em torno da candidatura de Hipólito Yrigoyen à presidência da Argentina.

Un nutrido y caracterizado grupo de redactores apoya la candidatura, a la segunda presidencia, de Don Hipólito Yrigoyen, y pretende que el periódico la sostenga. Evar Méndez les recuerda en una nota que *Martín Fierro* se ha impuesto una absoluta prescindencia política y les señala los peligros que ella entraña para el periódico y para la unidad del movimiento “martinfierrista”. Pero ante los violentos ataques con que la contestan y la amenaza de una gravísima escisión, prefiere permanecer fiel a los ideales de *Martín Fierro* y cerrarlo definitivamente. El número 46, con un homenaje póstumo a Ricardo Güiraldes,

que ya se encontraba en prensa, no alcanza a imprimirse nunca, y, sin decrepitudes, por voluntad propia, Martín Fierro desaparece³¹⁰.

Horacio Salas, no prefácio para a edição fac-similar da *Martín Fierro*, de 1995, explica que o Comité Yrigoyenista de Intelectuales y Jóvenes é encabeçado por Jorge Luis Borges, “con el objeto de adherir a la postulación del veterano dirigente radical para un segundo período”.

Yrigoyen governa a Argentina entre 1916 e 1922, quando circula a *Martín Fierro* primeira época (que lhe faz oposição), sendo o primeiro presidente eleito pela União Cívica Radical, quatro anos depois da aprovação da Lei de Sufrágio Universal, Secreto e Obrigatório. A norma, mais conhecida como Lei Sáenz Peña, significa, para uns, a instituição de uma república aberta a todos e, para outros, o início da degradação e da decadência da Argentina. O governo de Yrigoyen tenta conciliar o liberalismo e a democracia e é marcado por protestos tanto por parte da antiga aristocracia tradicional quanto do movimento operário.

Ao término do mandato, Yrigoyen indica como sucessor Marcelo Torcuato de Alvear, o que acentua as tensões já existentes. “El hecho de que Yrigoyen decidiera nombrar como su sucesor a un conocido representante de la oligarquía, a la postre embajador en París, parece indicarnos la consciencia que él mismo tenía del aumento de estas divisiones”³¹¹ Essa nomeação parece apaziguar os rancores da elite, implicando “tanto un período de restauración oligárquica, como la fractura posterior del partido, dividido en personalistas (yrigoyenistas) y antipersonalistas (nucleados en torno del presidente Marcelo T. de Alvear)”³¹².

Marcelo Torcuato de Alvear “en la práctica gobernaba con el apoyo de grandes grupos conservadores que no veían con buenos ojos la vuelta del Peludo, como llamaban a Yrigoyen”³¹³. Seu governo, segundo Maristella Svampa, “significó el retorno a la república conservadora, identificada con los intereses de la elite dominante”, quando “la oligarquía experimentó un retorno a la belle époque. Período de bonanza económica, la economía argentina se estabilizó en sus más altos índices de exportación luego de la relativa contracción experimentada du-

310 *Idem*, p. 44.

311 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie*, Buenos Aires, Taurus, 2006. p. 179.

312 *Idem*, p. 182.

313 Horacio Salas, “El Salto a la Modernidad. Estudio Preliminar”..., p. 15.

rante el período de la primera posguerra.” Por fim, “la situación creó un primer resentimiento en aquella clase media que fue uno de los pilares de la política de Yrigoyen”, havendo tanto um “clima de revanchismo social” como uma crescente “desconfianza en los sectores conservadores”³¹⁴.

Yrigoyen inicia sua campanha para retornar ao poder em 1928, sendo apoiado por vários martinfierristas.

Borges fundó y presidió el comité, cuya sede formal era su propio domicilio en Quintana 222, y logró que la casi totalidad de los martinfierristas adhirieran a él. Para lograrlo enviaba cartas escendidas de militancia que le dictava a su madre, porque él acababa de sufrir una de sus tantas operaciones en la vista. El resultado fue que logró conformar una lista de integrantes del Comité que constituía – salvo las excepciones de un puñado, entre los que se contaban Evar Méndez, Oliverio Gironde y Ernesto Palacio – la plana mayor de *Martín Fierro*. En la patriada, lo acompañaban como vicepresidente del comité Leopoldo Marechal; Enrique González Tuñón como secretario; Nicolás Olivari era secretario de actas; Ulises Petit de Murat se desempeñaba como tesorero y Francisco López Merino como protesorero; como vocales figuraban Macedónio Fernández, Carlos Mastronardi, Horacio Rega Molina, Santiago Ganduglia, Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Sixto Pondal Ríos, Roberto Arlt y Francisco Luis Bernárdez, entre los más notorios³¹⁵.

Entretanto, *Martín Fierro*, através da nota de Evar Méndez, recusa-se a apoiar o candidato, declarando “su carácter absolutamente ‘no-político’, y mucho menos político electoral o de comité: politiquero”. Afirma não ter nada “que ver este periódico ni quiere interesarse por ningún partido político”, por estar “por encima de ellos”, constituíndo-se “un partido superior, enteramente desinteresado de cuestiones materiales y propulsor íntegro de la cultura pública”. A “Aclaración”, assinada por La dirección, diz:

Sus redactores militarán donde les cuadre, practicarán las ideas políticas, sociales, económicas, filosóficas que quieran, serán irigoyenistas, alvearistas, melo-gallistas, comunistas y hasta neo-católicos, pero no solo no difundirán sus ideas en sus columnas (ni polí-

314 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino...*, p. 182.

315 *Idem, ibidem*.

tica ni religión) sino que en ninguna forma permitirá Martín Fierro que lo comprometan, o giren, o embarquen en su credo, contradiciendo su línea de conducta y su programa [...]³¹⁶.

Evar Méndez, o diretor da publicação, explica que o programa de *Martín Fierro* “le exige permanecer desvinculado de todo interés y asunto de índole política” e que sua consagração aos problemas artísticos e literários ocupa-a inteiramente, já tendo motivos “de sobra como razón para existir y cumplir una digna misión”. Assim, é falsa a notícia que afirma ser *Martín Fierro* o “fundador de un comité electoral”: “Han fundado ese ‘Comité de jóvenes intelectuales’, algunos de sus colaboradores y amigos. Ellos no cuentan, ni pretenderían contar nunca, supone-mos, con la sanción o el auspicio de Martín Fierro”³¹⁷.

A não adesão de Evar Méndez se dá em razão de sua ligação com Marcelo Torcuato de Alvear, para cujo governo trabalha, como chefe de publicações da Casa del Gobierno e diretor de sua biblioteca, sendo também seu amigo íntimo. Segundo Córdoba Iturburu, ao se eximir em apoiar Yrigoyen, a revista mostra seu caráter conservador.

Por eso, también, cuando en 1927 un grupo de colaboradores del periódico vuelve los ojos hacia la lucha política que se desarrolla en el país, sólo atina, como es notorio, a definirse en favor de una candidatura – la de Hipólito Yrigoyen – cuya política, progresista pero no revolucionaria, no va más allá de una moderada tentativa de solución parcial y limitada, no de fondo, de los problemas argentinos³¹⁸.

O período de calma e estabilidade política que Córdoba Iturburu afirma ter existido quando a revista foi lançada termina. Agora, a sucessão presidencial e outros acontecimentos dentro e fora da Argentina – como a crise da Bolsa de Nova York que, apesar de estourar em 1929, já dá sinais cada vez maiores de se aproximar a partir de 1927 –, implicam uma conjuntura política e econômica distinta, que inviabiliza o projeto martinfierrista.

Cuando muy poco tiempo después de desaparecido el periódico, la crisis económica de 1928 agudiza los problemas del mundo, y por consiguiente, los argentinos, y modifica

316 “El Director. Aclaración”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, 31 oct.-15 nov. 1927

317 *Idem, ibidem.*

318 Cayetano Córdoba Iturburu, *La Revolución Martinfierrista...*, p. 38.

– en un sentido ya dramático en muchos aspectos – el panorama del país, imponiéndole la irreductible disyuntiva de optar entre las normas democráticas de la libertad y la justicia y una oscura voluntad de regresión, casi no hay artista, poeta o escritor de la generación de *Martín Fierro* que no se defina de manera categórica y no asuma sus responsabilidades públicas con la misma pasión y el mismo espíritu de lucha que encendió, en sus años mozos, aquel ardor con que se batalló por la dignidad de las artes y de la poesía³¹⁹.

Horácio Salas también percibe a nova conjuntura que se anuncia no fim da década de 1920, na Argentina.

Los locos *twenties* comenzaban a apagarse. La nueva realidad argentina y mundial no dejaría espacio para las experiencias vanguardistas ligadas con el juego. Los martinfierristas comenzaban su obra de madurez en forma individual, y la Argentina, a partir del golpe militar del 6 de septiembre de 1930, ingresaba en un período regido por el autoritarismo y la intolerancia que habría de culminar con la última dictadura militar. A partir de esa fecha no podía tener lugar una experiencia como la de *Martín Fierro*. El contexto encontró los ánimos, el compromiso ideológico ocupó un espacio decisivo y casi excluyente y la literatura debió hacerse eco de esa situación. La antigua apoliticada de la vanguardia se hizo ideológica y militante. El período alvearista, que había recogido los últimos tramos del optimismo argentino había quedado atrás³²⁰.

A conjuntura econômica e política de fins da década de 1920 também é um dos fatores que contribui para o fim da *Revista de Antropofagia*. Alcântara Machado aborda, por exemplo, questões relativas à conjuntura política da Primeira República no Brasil. Assim, o fim da segunda “dentição” ocorre também por questões políticas que ecoam no jornal onde a revista era publicada.

Em tudo isso o que há de estranho é a atitude do *Diário de São Paulo* e em consequência do *Jornal*. Ignora talvez o Chateaubriand que o Oswaldo Costa seu injuriador cotidiano do *Correio Paulistano* está instalado livremente nas colunas do *Diário*? E o que o Andrade tem

319 *Idem*, p. 39.

320 Horacio Salas, “El Salto a la Modernidad. Estudio Preliminar”..., p. 15.

servido das salas para bajulações semanais ao benemérito Governo Paulista? E o resto? Se ignora não devia ignorar³²¹.

Apesar de continuar até o fim de 1929, o momento histórico contribui para o fim da publicação, uma vez que 1930 se aproxima, “época de crise, de conflitos políticos e socioeconômicos agudos”³²². Em 1929, ocorre a queda da bolsa de Nova York, evento de repercussões mundiais que muda sobremaneira a economia do Brasil e, mais especificamente, afeta os rendimentos financeiros de Oswald de Andrade e de outros intelectuais.

Além das questões conjunturais do período histórico, há outras duas questões que influem sobremaneira para que a Antropófaga acabe: sua iconoclastia e questões pessoais envolvendo Oswald de Andrade.

Raul Bopp, em suas memórias, associa o fim da segunda “dentição” a seu radicalismo e agressividade, seus maiores méritos. É em virtude desse radicalismo – que zomba da Igreja Católica e faz apologia do divórcio, do amancebamento, da posse contra a propriedade e de uma série de estigmas sociais – que se pode citar novamente a reação do diretor do *Diário de São Paulo*, contada por Bopp: “Rubens do Amaral perdeu a calma. Pediu para acabar definitivamente com a página. Cresciam as devoluções de jornais, em protesto contra as notas que se publicavam”³²³.

Alcântara Machado, por sua vez, liga o fim da revista aos ataques a muitas figuras da imprensa do período, muitas delas do próprio *Diário de São Paulo*.

Aí o Rubens caiu em si. Percebe (só então) que o *Diário* estava abrigando anônimos que se aproveitavam da situação para insultar colaboradores e amigos do próprio *Diário* e do *O Jornal*. E os três [Raul Bopp, Oswald de Andrade, Oswaldo Costa] acharam um tal Jaime Adour da Câmara o testa-de-ferro de que precisavam. Esse sujeito (que está para embarcar para a Finlândia) assume a responsabilidade do papelzinho. E a coisa continua mais comedida mas sempre torpe³²⁴.

321 *Idem, ibidem*.

322 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica...*, p. 56.

323 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia...*, p. 44.

324 Francisco de Assis Barbosa, *Intelectuais na Encruzilhada...*, p. 84.

Por fim, pode-se fazer também menção a questões de ordem pessoal sobre o fim da revista, relativas ao término do casamento de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e ao romance do escritor com a jornalista, artista plástica e escritora Patrícia Galvão. Pagu, que é apresentada ao meio modernista pela própria Tarsila – contribuindo, com ilustrações, na segunda e na terceira “dentições” –, passa a atrair a atenção do autor de *Pau-Brasil*, que escreve uma nota sarcástica sobre o caso: “Se o lar de Tarsila vacila é por causa do angu de Pagu”. Oswald viaja com Pagu para a Bahia em 1930, quando já havia rompido com a companheira com a qual estivera por nove anos. Novamente Raul Bopp conta as memórias da antropofagia:

Desprevenidamente, a libido entrou de mansinho no paraíso antropofágico. Ocorreu um *changé des dames* geral. Um tomou a mulher do outro. Oswaldo desapareceu. Foi viver o seu novo romance numa beira de praia, nas imediações de Santos. A reação emocional se processou em série, com vários desajustamentos de âmbito doméstico³²⁵.

Além da “terceira dentição” da revista, há, no período, outras ações programadas para extrapolar o empreendimento propriamente editorial. Propõe-se a expansão dos preceitos antropofágicos por meio da realização de um Congresso de Antropofagia, no Espírito Santo³²⁶, dentre outras ações. No entanto, os planos não têm continuidade e a principal herança legada pelo projeto é a revista propriamente dita³²⁷.

A Arca antropofágica encalhou em São Paulo, com esse material a bordo. Urubu foi ver se as águas já tinham baixado. Não voltou mais. Houve imprevistos na descida. Os planos de reação e renovação ficaram num deixa-estar ou acomodaram-se em variantes cosmopolitas. A experiência brasileira do grupo perdeu o seu significado inicial³²⁸.

O que ocorre, portanto, é uma junção de eventos que leva ao fim da publicação e das ações que se planejavam para além do periódico. Comenta Eduardo Jardim de Moraes:

325 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia...*, p. 53.

326 Anunciado em: “Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 15, p. 12., 19 jul. 1929

327 Oswald de Andrade recupera, na década de 1950, o arcabouço antropofágico, dessa vez como teses. Para isso, ver as obras *A Crise da Filosofia Messiânica*, de 1950, e *A Marcha das Utopias*, de 1953.

328 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia...*, p. 70.

Este programa, cujo ponto culminante seria o congresso a ser realizado em Vitória, consta da elaboração de um calendário antropofágico, de um levantamento dos clássicos da antropofagia, da análise do “grilo” como conceito antropofágico, da edição de uma subgramática da língua brasileira, da apresentação da tese do “mussungulá” e do “berro”, que é um sistema de medidas de superfície, de um exame da libido brasileira e da constituição de uma “Bibliotequinha Antropofágica”³²⁹.

Segundo Raul Bopp, todos se esquecem dos planos: “A bibliotequinha ficou em nada. E a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar as estruturas clássicas ficou nisso... provavelmente anotada nos obituários de uma época”³³⁰.

11. Reedições: a questão da “aura”

A direção da *Martín Fierro*, quando a mesma ainda está em circulação, pensa em organizar seus exemplares e fazer um índice de matérias, a ser lançado no número 46/47, o que demonstra sua consciência da importância do empreendimento em termos de duração e de conteúdo. A iniciativa não se realiza mas, alguns anos mais tarde, inicia-se o interesse de estudiosos e dos próprios ex-martinfierristas em resgatar a história da revista. Patricia Artundo lembra que as iniciativas relativas à análise de obras periódicas se iniciam em 1940, quando “vieron un incremento de los estudios dedicados a las revistas literarias y, en particular, a aquellas identificadas como de vanguardia”.

En ese conjunto, el caso del periódico *Martín Fierro* (1924-1927) resulta ejemplar. Primero, por la autoconciencia que manifestaron sus antiguos integrantes que se evidenció en varios artículos aparecidos durante esa década, pertenecientes a Evar Méndez, Ulises Petit de Murat y Cayetano Córdova Iturburu, para culminar en la Memoria de *Martín Fierro*, preparada por Oliverio Gironde en 1949, al cumplirse el 25° aniversario de su publicación. A estos textos se fueron sumando otros que desde perspectivas más amplias indagaban la renovación literaria y ponían como punto de partida a la “generación martinfierr-

329 Eduardo Jardim de Moraes, *A Brasilidade Modernista: Sua Dimensão Filosófica*, Rio de Janeiro, Graal, 1978, p. 143.

330 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia...*, p. 53.

rista”. Se tratava de esquemas generacionales que se irían completando en las dos décadas subsiguientes, incorporando, además de la generación del 22, a la novísima generación y a la generación de Contorno. Textos críticos, textos polémicos, textos autorreflexivos, marcaron el lugar central otorgado a *Martín Fierro*, un lugar que atravesó los años sesenta para proyectarse hasta hoy³³¹.

Tais preocupações culminam em algumas antologias organizadas por estudiosos da história argentina, destacando-se a de Beatriz Sarlo, *Revista Martín Fierro (1924-1927)*, e a de José Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1927-1924)*, que ajuda sobremaneira os pesquisadores a estudar uma publicação tão rica em colaborações. Apenas em 1995, o Fondo Nacional de las Artes lança a edição fac-símile, com todos os números da publicação, destacando as duas obras de Norah Lange em cores. Outra iniciativa que merece destaque é a organização, em 2010, pelo Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, de uma exposição sobre a revista, cujos resultados se materializam, ainda, num catálogo contendo diversos textos explicativos.

A Antropofagia, por sua vez, é “esquecida” por mais de duas décadas, até começar a ser resgatada como manifestação autêntica da cultura brasileira. Seus postulados são reelaborados por Oswald de Andrade que, na década de 1950, reescreve as teorias antropofágicas em forma de duas teses: *A Marcha das Utopias* e *A Crise da Filosofia Messiânica*. Na década seguinte, a Antropofagia serve de ponto de partida para as discussões do Tropicalismo através da ironia de uma realidade nacional.

A ligação entre os tropicalistas e Oswald de Andrade se deu de forma intuitiva: tanto a Tropicália de Caetano Veloso quanto a Tropicália de Hélio Oiticica, por exemplo, simbolizam um país contraditório, aproximando o arcaico e o moderno, o local e o universal. Com o teatro a relação se deu de forma mais direta com a encenação de *O Rei da Vela*, porque, ao dirigir a peça com uma comicidade exagerada, José Celso, além de realçar e debochar da postura burguesa, apresentava uma compreensão lasciva da política e uma linguagem não linear³³².

331 Patricia Artundo, “Reflexiones en Torno a un Nuevo Objeto de Estudio: Las Revistas”..., p. 7.

332 Jhanainna Silva Pereira Jezzini, “Antropofagia e Tropicalismo: Identidade Cultural?”, *Visualidades*, vol. 8, n. 2, pp. 49-73, jul.-dez. 2010.

A reedição fac-similar da *Revista de Antropofagia* ocorre no contexto do projeto de estudos da Universidade de São Paulo sobre revistas, no início da década de 1970, que tem continuidade na década seguinte. Além das dissertações, teses, artigos e conferências produzidas em torno da iniciativa, algumas revistas modernistas são reeditadas no período e a primeira delas é a *Revista de Antropofagia*, em 1975. Dois anos depois, Raul Bopp escreve as memórias em torno do empreendimento. E, na década seguinte, o estudo feito por Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica*, além de explorar o viés iconoclasta e satírico da revista, também organiza o conteúdo da publicação, sistematizando assuntos, propagandas e imagens. Mais recentemente, outra edição fac-similar é lançada, juntamente com a de outras revistas da década de 1920 que circularam em São Paulo e no Rio de Janeiro³³³.

São inúmeros, atualmente, os estudiosos que contemplam a proposta antropofágica, com a produção de teses, dissertações, livros, congressos e feiras literárias. Pode-se destacar, no contexto mais recente, uma das maiores iniciativas em repensar o ideário antropofágico, o livro *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*, organizado por Jorge Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha.

A existência das edições fac-símiles das duas revistas ajuda, obviamente, os leitores a terem acesso ao conteúdo das publicações. Há poucos exemplares originais das revistas e esses se apresentam em estado frágil e passível de decomposição se manipulados. O leitor perde, contudo, contato com o material original e, mais do que isso, o acesso ao material compilado e organizado, inclusive com um prefácio explicando certas características, não dá conta da dinâmica das publicações no momento de sua circulação. Eduardo González Lanuza, ao avaliar os significados da reedição de *Martín Fierro*, nos dá algumas pistas sobre a questão da consagração, que podem em grande parte ser pensadas para a *Revista de Antropofagia*:

Aquellos ejemplares montaraces, doblados, desperdigados, cada uno de los cuales era el resultado de la superación de increíbles dificultades bien conocidas, de inciertísima prolongación en imprevisibles números posteriores, tienen muy poco de común con estos ordenados y bien planchados números [...], ya sin problematicidad alguna en cuanto a un futuro resuelto de una vez por todas. [...] La vivacidad del movimiento se ha cuajado en

333 Trata-se da caixa organizada por Pedro Puntoni e Samuel Titan Junior: *Revistas do Modernismo 1922-1929*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Biblioteca Brasileira Guita e Jose Mindlin, 2014.

duro ademán del mármol, y lo que es más grave, la supuesta inmortalidad que éste acuerda, es a expensas de la auténtica vitalidad que destruye³³⁴.

Pode-se dizer que as edições fac-símile são resultado da consagração, pela crítica e pela historiografia, dos empreendimentos periodísticos, que adquirem ou têm restaurada uma aura que talvez não apresentem no período em que circulam. Várias revistas circulam na década de 1920 no Brasil e na Argentina, mas poucas são reeditadas, adquirindo um caráter canônico que não tinham quando estavam em circulação. Significa que assumem uma aura que não é própria das revistas, cabendo mais apropriadamente aos livros. De fato, apesar de não serem tão imediatistas quanto os jornais, as revistas remetem mais propriamente ao tempo presente, conjuntural. Seus textos publicados não têm a pretensão de permanência e, na sua dinâmica de exposição e debate, não se sabe qual teoria ou autor logrará sucesso. Agora, reeditados, eles adquirem a permanência que não possuíam quando em circulação, são legados para a posteridade, ganham invólucros e prefácios que não tinham, sendo objetos a serem examinados por historiadores.

* * *

A análise das características contextuais e paratextuais da *Martín Fierro* e da *Revista de Antropofagia* mostra que as escolhas feitas por seus idealizadores no que diz respeito ao formato das publicações e à forma como elas circulam não são fortuitas. Para os envolvidos nos empreendimentos, há uma íntima relação entre os conteúdos e a forma como esses são apresentados ao público leitor. *Martín Fierro* e *Revista de Antropofagia*, em sua primeira “dentição”, apresentam várias semelhanças, como o formato tabloide, a ausência de uma capa mais grossa, a quantidade pequenas de páginas, a utilização de um tipo de papel mais barato e a diagramação da primeira página e das páginas do miolo. As duas passam por modificações diagramáticas durante o período em que circulam, o que é mais visível na publicação brasileira. Na segunda “dentição”, a *Revista de Antropofagia* muda quase que completamente sua forma e periodicidade, ao ser lançada em um veículo de comunicação mais comercial e abrangente, provavelmente no intuito de atrair o público leitor mais amplo. Na “terceira dentição”, ela passa a exercer o papel de uma revista dentro de uma revista, também modificando seu formato. Ambas são

334 Eduardo González Lanuza, *Los Martinfierristas...*, p. 12.

empreendimentos não lucrativos e se mantêm em circulação majoritariamente pelo investimento de seus idealizadores e simpatizantes. Por não terem apoio financeiro institucional ou governamental, sofrem com irregularidades, atrasos e a indeterminação sobre sua continuidade. O caráter coletivo de ambas determina tanto uma tentativa de apresentar uma coerência no que diz respeito aos propósitos dos empreendimentos, quanto dissensos, disputas e conflitos, que se mostram em suas páginas mesmas.

Por serem publicações que dialogam todo o tempo com a conjuntura em que estão inseridas, tornam-se importantes instrumentos para analisar o contexto da década de 1920, no que diz respeito a seus aspectos culturais, políticos e econômicos. Por seu caráter mais “artesanal”, os acontecimentos políticos e econômicos do período influem no seu término, mesclados a contendas de ordem pessoal e disputas intelectuais. As mudanças na conjuntura econômica – a crise que leva à quebra da Bolsa de Nova York repercute na economia cafeeira do Brasil e na produção pecuária e de trigo da Argentina – afetam os rendimentos financeiros de vários intelectuais envolvidos nos dois empreendimentos e, conseqüentemente, a possibilidade da manutenção dos dois empreendimentos. Por outro lado, as crises políticas no Brasil – com a Revolução de 1930 – e na Argentina – com o golpe político de Uriburu – inviabilizam que o tipo de reflexão feita nos dois periódicos seja mantido na década de 1930. A pretensa gratuidade que ambas muitas vezes defendem, de terem foco na “arte pela arte”, já não é mais possível, e os intelectuais que se envolvem nos dois empreendimentos precisam assumir posições políticas mais explícitas na década de 1930. O mundo muda no final da década de 1920 e as preocupações estéticas dão lugar a posicionamentos políticos mais explícitos.

Capítulo 2

Cosmopolitismo: o “olhar para fora” do Brasil e da Argentina

O termo cosmopolitismo remonta ao século VI a. C. e vem, etimologicamente, do grego, significando cidadão (*πολίτικοι*) do mundo (*κόσμος*). Tem a sua origem no pensamento estoico e, geralmente, atribui-se o epíteto de cosmopolita a Sócrates, que defende a ideia de que os seres humanos têm obrigações morais uns para com os outros.

Segundo Elisabete Silva, os filósofos Antístenes e Diógenes de Sinope,

[...] inspirados por Sócrates, iniciaram a tradição cosmopolita ao afirmar que um indivíduo podia ter uma primeira identidade diferente da que tinha adquirido na *polis*. [...]

Na desvalorização das categorias de classe, Estado e origem nacional, os Cínicos destacaram o valor da razão e do propósito moral. Diógenes, quando questionado sobre a sua origem e pertença, tal como Sócrates, respondeu ser “um cidadão do mundo”. [...] Tal reconhecimento, com implicações negativas, deixava antever uma ausência de raízes. Uma

vez que não se considerava cidadão de nenhum local específico, não era obrigado a servir nenhuma cidade-Estado. Assim, a sua cidadania mundial substituiu a cidadania nacional¹.

Enquanto Diógenes enfatiza o *cosmos* e não a *polis*, Zenão de Citium, o fundador do estoicismo, crê que todas as pessoas são compatriotas e partilham direitos e leis comuns. Apesar de a filosofia estoica afirmar que toda a humanidade forma uma comunidade única e, conseqüentemente, todas as pessoas usufruem de um estatuto moral idêntico, os estoicos não conseguem oferecer uma concepção concreta das normas, dos agentes e das instituições de uma comunidade política global. Por isso, sua filosofia permanece apenas como uma perspectiva ética geral do mundo.

A ideia de cidadania mundial do pensamento estoico funda os dois aspectos principais do cosmopolitismo: a relação com a identidade e com a responsabilidade. No primeiro caso, “indica que uma pessoa é marcada ou influenciada por várias culturas”, podendo o termo cosmopolita assumir conotações positivas ou negativas, dependendo da atitude das pessoas perante tal identidade. De forma negativa, pode-se pensar a associação de cosmopolitas aos judeus ou ciganos, vistos como estrangeiros indesejáveis, a serem expulsos de certos territórios. Inversamente, essa identidade pode assumir uma conotação positiva quando se associa a certo elitismo das pessoas que viajam muito e, como tal, pressupõe-se que desenvolvam uma mentalidade mais aberta ao mundo. No que diz respeito à responsabilidade, “o cosmopolitismo guia o indivíduo para além do óbvio, do local, realçando as obrigações para com aqueles que desconhecemos e com os quais não estabelecemos relações afectivas próximas”².

O termo cosmopolitismo é motivo de reflexão de vários autores e teorias filosóficas ao longo da história. No Renascimento, a ideia de uma cultura cosmopolita é pensada no sentido em que promove uma visão secular da sociedade, favorecendo seus aspectos democráticos, na qual o Estado toma uma posição neutra relativamente à religião, protegendo a liberdade dos indivíduos. “Além disso, o

1 Elisabete do Rosário Mendes Silva, *Liberalismo e os Preceitos da Ética Cosmopolita em Isaiah Berlin*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Linguísticos, 2011, p. 238 (Tese de Doutoramento).

2 *Idem*, p. 239.

humanismo renascentista destaca ‘a existência... cada indivíduo’, e valoriza e promove sobretudo ... humanidade”³.

Mais tarde, no Iluminismo, aparece um novo paradigma ideológico sobre o homem, a sociedade e a natureza, que desafia concepções já existentes baseadas na cosmovisão tradicional dominada pelo cristianismo. A ciência passa a se constituir o epítome da razão que conduz a sociedade humana a um estado mais iluminado e mais progressista. O século XVIII constitui “eventualmente o último período na história da Europa Ocidental em que a onisciência humana era considerada como um objetivo alcançável”⁴. Na partilha intelectual a uma escala quase mundial, os sábios consideram-se cosmopolitas, cidadãos que valorizam a humanidade acima do país ou do clã a que estão ligados.

Elisabete Silva considera Immanuel Kant o verdadeiro fundador do cosmopolitismo moderno, ao reter “a ideia da cidadania da Humanidade como um todo através da insistência na importância do conhecimento do homem como um cidadão do mundo”. O filósofo alemão é “um dos primeiros pensadores a colocar as ambiguidades de níveis crescentes de inter-relacionamento no centro de uma história universal com aspirações cosmopolitas”⁵. Por um lado, a extensão de laços sociais traz vantagens de natureza comercial e cultural, sendo também possível atenuar a violação dos direitos humanos, através do poder da lei. Por outro, o estreitamento entre sociedades humanas torna possível o poder e abuso dos mais fortes sobre os mais fracos.

A partir do século XIX, uma das preocupações constantes da teoria liberal é a consideração do indivíduo enquanto ser humano, prezando, sobretudo, sua autonomia e originalidade próprias. Ainda, uma premissa do liberalismo é a ideia universal dos direitos humanos, além da aplicação dos princípios distributivos de justiça de uma forma pretensamente equitativa e universal. Ainda que difícil de concretizar, os liberais mantêm e defendem ideais de tolerância e empatia pelo “outro”, sustentados numa ética cosmopolita em que o aspecto moral suplanta as questões políticas e sociais inerentes a uma nação específica.

3 *Idem*, p. 240.

4 *Idem*, p. 241.

5 *Idem*, p. 243.

A “economia do mundo novecentista” é, contudo, para Eric Hobsbawm, mais “internacional que cosmopolita”⁶. Com a diferenciação, o autor de *Nações e Nacionalismo Desde de 1780*, quer dizer que o capitalismo é criado como um sistema global na Europa baseado em Estados definidos.

O desenvolvimento econômico nos séculos XVI a XVIII foi feito com base em Estados territoriais, cada um dos quais tendia a perseguir políticas mercantilistas como um todo unificado. De modo mais óbvio ainda, quando falamos de capitalismo mundial no século XIX e começo do XX, falamos das suas unidades nacionais componentes no mundo desenvolvido – da indústria britânica, da economia americana, do capitalismo alemão diferente do capitalismo francês e assim por diante⁷.

Segundo Hobsbawm, a existência de Estados nacionais não deixa espaço na economia global, no período que vai do século XVIII aos anos que se seguem à Segunda Guerra Mundial, para “unidades genuinamente extraterritoriais, transnacionais ou intersticiais que desempenharam um papel tão grande na gênese da economia capitalista mundial”. O historiador britânico afirma que predomina no período, ao menos economicamente, a ideia da necessidade do desenvolvimento econômico da nação para que ela possa entrar na “sociedade universal do futuro”.

Em outras obras, o mesmo autor usa também o termo cosmopolitismo, ligando-o a diversos fenômenos políticos, econômicos ou culturais. Em *A Era das Revoluções*, Hobsbawm trata do declínio do cosmopolitismo que havia sido tão característico de pequenas comunidades científicas dos séculos XVII e XVIII e que promove o fim de uma itinerância intelectual. Nesse período, cresce o número de cientistas e eruditos e o universo geográfico da ciência se alarga, abrindo novos horizontes do mundo ao estudo científico e estimulando o pensamento sobre eles. A ciência também se amplia, para abraçar países e populações fora do continente europeu. Depois desse período, contudo, há uma retração cosmopolita, e o cientista permanece “dentro de sua área linguística, exceto para pequenas visitas, comunicando-se com seus colegas através dos jornais especializados”.

6 Eric J. Hobsbawm, *Nações e Nacionalismo Desde 1780*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, p. 37.

7 *Idem, ibidem.*

Na mesma obra, cosmopolitismo aparece também com uma acepção negativa, quando o autor trata do “despertar ou ressurreição das culturas literárias nacionais na Alemanha, na Rússia, na Polônia, na Hungria, nos países escandinavos e em outras partes”. Esse fenômeno coincide “com a afirmação da supremacia cultural da língua vernácula e do povo nativo, frente a uma cultura aristocrática e cosmopolita que constantemente empregava línguas estrangeiras”⁸. Nesse caso, o cosmopolitismo aristocrático é uma ameaça ao nacionalismo.

Em *A Era dos Impérios*, predomina uma indistinção entre cosmopolitismo, internacionalismo e, ainda, transnacionalismo. Hobsbawm aponta para a existência de “finanças internacionais, que são essencialmente cosmopolitas, escapando assim às restrições nacionais”. Contraditoriamente, contudo, empresas transnacionais têm “o cuidado de se vincular a uma economia nacional convenientemente importante”⁹. Por fim, em *A Era do Capital*, o autor trata do caráter econômico e administrativo que o cosmopolitismo apresenta especialmente a partir de meados do século XIX.

Não há dúvida de que os profetas burgueses de meados do século XIX olhavam para a frente procurando um mundo único e mais ou menos padronizado, onde todos os governos teriam o conhecimento das verdades da economia política e do liberalismo, levadas através do planeta por missionários impessoais mais poderosos que aqueles da cristandade ou do islamismo; um mundo refeito à imagem da burguesia, talvez mesmo onde, eventualmente, as diferenças nacionais viessem a desaparecer¹⁰.

O autor lembra as tentativas fracassadas, no final do século XIX, de se criar “línguas cosmopolitas”, como o esperanto e o *Volapük*, e outras formas de coordenação internacional, além de organismos padronizados para conexão internacional. A resposta do movimento operário também vem de modo universal, ao procurar “estabelecer uma organização global que iria tirar conclusões da crescente unificação do planeta – a Internacional”.

8 Eric J. Hobsbawm, *A Era das Revoluções: Europa (1789-1848)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 278.

9 Eric J. Hobsbawm, “Cap. 2 – Uma Economia Mudando de Marcha”, *A Era dos Impérios (1875-1914)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2012.

10 Eric J. Hobsbawm, *A Era do Capital (1848-1875)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2012, p. 85.

Outro estudioso que, ao estudar o fenômeno do “nacionalismo da primeira leva (século XIX e início do século XX)”, não usa o termo cosmopolitismo, mas internacionalidade ou internacionalismo, comumente pensados como “o reverso” dessa moeda, é o cientista político escocês Tom Nairn. Analisar a oposição entre os termos pressupõe, segundo o autor, imediatamente, uma diferença, já que “o nacionalista fala, por definição, a partir de um lugar”, enquanto que o “internacionalista fala (ou afirma falar) de nenhum lugar especial”.

Para Nairn, enquanto a internacionalidade é um fenômeno de direita, que aponta para um mundo cada vez mais semelhante, a partir da expansão capitalista, o internacionalismo é um fenômeno de esquerda, ligado à crítica do capitalismo. A internacionalidade aposta na revolução nos meios de comunicação e transporte, além de no desenvolvimento global econômico, que levam a relações cada vez mais próximas e diretas entre pessoas e empresas. Esse processo acaba causando a estandardização do consumo e das maneiras de pensar e agir das pessoas, o que pressupõe a supressão das idiossincrasias nacionais. Apesar dessa tendência ocorre, segundo Nairn, curiosamente o contrário:

[...] o subproduto político esmagadoramente dominante da moderna internacionalidade tem sido o nacionalismo. No lugar do senso comum previsto pelo internacionalismo, impõe-se a verdade ilógica, desarrumada, resistente, desintegradora e particularista dos Estados-nacionais¹¹.

O internacionalismo, por sua vez, surge como uma “gama complexa de reações ao nacionalismo: em parte defesa, em parte disfarce, em parte pretensa adaptação”. Trata-se de “um componente do mesmo universo nacionalista” e os dois coexistem juntos, “numa tensão permanente e incômoda”, desde a queda do Império napoleônico. O internacionalismo, segundo Nairn, “tem uma relação meio torturada e distante com as crenças universalistas do passado”, como a religião, pois os internacionalistas enxergam e se posicionam contra as “traições endêmicas forjadas pelo desenvolvimento industrial e democrático”.

11 Tom Nairn, “O Internacionalismo e o Segundo Advento”, em Gopal Balakhisnan, *Um Mapa da Questão Nacional*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, p. 285.

O autor diferencia, ainda, internacionalismo e cosmopolitismo. Os internacionalistas, apesar de se imaginarem cosmopolitas, não necessariamente o são. Os cosmopolitas "foram uma elite pré-industrial, convencidos de que tinham um papel de vanguarda na internacionalidade civilizada. Esta deveria ser disseminada a partir dos centros mais elevados"¹².

Às vezes, uma cidade, uma região ou uma pessoa pode ser descrita como "cosmopolita", o que significa que é agradavelmente aberta às influências culturais externas e que os estrangeiros (quase sempre intelectuais) sentem-se facilmente à vontade com ela. Há também cosmopolitas de fato, no sentido de pessoas ou famílias cujos ascendentes foram culturalmente mistos ou transplantados. Elas sentem que poderiam optar por se estabelecer em qualquer lugar. A mesma descrição as deixa expostas ao ataque de porta-vozes nativistas, por vícios como o desarraigamento, o descompromisso e assim por diante¹³.

Por fim, Nairn traça também diferenças entre cosmopolitismo e imperialismo, relacionando o mesmo com o domínio nacionalista de outras terras, o que ocorre

[...] à medida que contingentes de disseminadores da civilização metropolitana começaram a trabalhar, cada qual convencido de seu direito inato de se erguer e indicar o caminho. As grandes potências apossaram-se do internacionalismo, através de um golpe de prestidigitação que parece perfeitamente natural quando se tem na mão a maioria das cartas boas. Paris, Londres, Viena, Nova York e Moscou saíram na frente com os ases e os curingas; os camponeses ficaram com o lixo. Que estes não se deixassem civilizar pelos primeiros era temerário, presunçoso, grosseiro, vulgar, desoladoramente irrefletido e também autoderrotista. Muito nacionalista, de fato¹⁴.

Apesar de iniciar o trecho tratando do cosmopolitismo, Nair usa, já no meio do parágrafo, a palavra internacionalismo, o que demonstra que, apesar da tentativa de diferenciar os dois, predominam ainda incertezas e indistinções entre os dois termos. Por fim, o autor trata do internacionalismo socialista. Lembra que Marx funda sua Primeira Internacional em 1864 e, com ela, o moderno interna-

12 *Idem*, p. 287.

13 *Idem*, *ibidem*.

14 *Idem*, p. 288.

cionalismo de esquerda, um veículo alternativo de desenvolvimento civilizado, que afirma não ser imperialista ou nacionalista.

Era a ideia de que a classe poderia tornar-se por si mesma um vetor do desenvolvimento. O proletariado, ao se opor ao imperialismo e transcender a nacionalidade, poderia dar um passo à frente e assumir, ele mesmo, o manto do Iluminismo. Através da união, os trabalhadores de todas as terras poderiam escapar das contradições perniciosas do progresso capitalista. Poderiam tornar-se cidadãos do mundo, não apenas da Europa. Embora momentaneamente confinada aos palcos nacionais, a classe trabalhadora deveria conduzir suas batalhas dentro do espírito apropriado – o espírito internacionalista, com os olhos voltados para um horizonte mais amplo de emancipação¹⁵.

No que diz respeito ao significado do termo cosmopolitismo no pensamento latino-americano, há que se explicitar as contribuições do estudioso francês Noel Salomon, que percebe que esse é usado indistintamente como sinônimo de internacionalismo a partir de meados do século XIX, pressupondo, implicitamente, a existência de nações e o intercruzamento entre elas. Nos escritos de Simón Bolívar, José de San Martín e José Martí há, segundo Salomon, utopias internacionalistas que fundam suas raízes nas aspirações de unidade e universalismo americanos, derivados da filosofia europeia das Luzes. Na região do Rio da Prata, em fins de século XIX,

[...] surgieron asociaciones obreras en que se agrupaban por nacionalidades o profesiones asalariados italianos, franceses, alemanes o españoles. Se dieron nombre que no revelan vacilaciones significativas: a veces “sociedad cosmopolita” o “sociedad internacional”; otras, “sindicato universal” o “corporación mundial”¹⁶.

Nesse caso, os diversos termos utilizados se ligam às associações sindicalistas e anarquistas que visam desenvolver o internacionalismo proletário, além de transformar os imigrantes assalariados europeus, de diversas nacionalidades, em “classe nacional argentina”. A fundação da Primeira In-

15 *Idem, ibidem.*

16 Noel Salomon, “Cosmopolitismo e Internacionalismo”, em Leopoldo Zea, *América Latina en sus Ideas*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1986, p. 175.

ternacional repercute también em Buenos Aires onde, em 1872, é criada a Associação Internacional de Trabalhadores. “Para los obreros bonaerenses, cosmopolita era lo mismo que internacional y al usar tal denominación hacían hincapié en el anhelo de unión y fraternidad mucho más que en la falta de homogeneidad”¹⁷.

Essas utopias do internacionalismo “obrero”, contudo, nem sempre são bem recebidas, acusadas de ser apenas a importação de “ismos” europeus, aos quais os americanos não devem aderir. Daí a necessidade, segundo muitos, de o internacionalismo brotar do interior mesmo dos países americanos para não ser percebido como contrário ao nacionalismo.

Sea como fuere, el utópico sueño “internacionalista” (más bien “cosmopolita” en el sentido etimológico) de una gran sociedad universal pacífica (excluyendo toda violencia) y humanitaria, libre de todo fanatismo o de cualquier prejuicio particularista, existió en algunas conciencias latinoamericanas a fines del siglo XIX y principios del XX¹⁸.

Segundo Salomon, o cosmopolitismo latino-americano parece a alguns uma verdadeira primavera da humanidade em marcha para a felicidade fraternal. Até 1910, a imigração massiva na região do Rio da Prata “fundaba el cosmopolitismo americano como hecho demográfico y cultural”.

Mas também há, na região, uma tradição anticospopolita, que considera o cosmopolitismo uma postura intelectual destruidora do nacional pela assimilação passiva de influências “exóticas” e “estrangeiras”. Trata-se, portanto, de uma crítica à cópia passiva e ao plágio de modelos europeus e estadunidenses, que se estende também à literatura, especialmente ao modernismo de Rubén Darío, condenado, por alguns, por sua suposta tendência à importação e ao plágio galicista.

Correspondía tal tendencia a una época en que el “mito de París” fascinaba no solo a los millonarios latinoamericanos que cada año visitaban la capital francesa, sino también a los artistas pobres y bohemios (en cierto sentido hermanos del Garcín de *El Pájaro Azul*, de Rubén Darío), quienes cruzaban el Atlántico para buscar la consagración y el éxito a orillas del Sena¹⁹.

17 *Idem*, p. 182.

18 *Idem*, p. 180.

19 *Idem*, p. 185.

Salomon enumera e tipifica alguns casos que mostram uma visão negativa do cosmopolitismo.

En algunos, la denuncia se hace desde un nacionalismo ultrarreaccionario (lo que encubre el anticosmopolitismo en tales casos es la defensa de una tradición criolla de formas sociales retrógradas). Otras veces, al anticosmopolitismo no disfraza el proteccionismo reaccionario, sino que es auténtica defensa de los valores progresistas de la nación en formación, o ya consolidada, frente a las amenazas del imperialismo. Desde el nacionalismo revolucionario, expresa dicho anticosmopolitismo los verdaderos anhelos de afirmación de la personalidad nacional frente a las ideologías de la dependencia²⁰.

Salomon cita también as ideias do poeta e diplomata mexicano Alfonso Reyes, contrapondo um verdadeiro internacionalismo na cultura tanto ao cosmopolitismo de signo negativo – que em nome de um mundialismo abstrato ignora a necessidade humana de se arraigar à terra –, quanto ao nacionalismo conservador, estreito e cerrado, que ignora a necessidade de se abrir ao mundo.

Para ser plena y verdaderamente internacionalista, una corriente cultural en América tiene que ser creadora, al valerse de los legados que recibió o recibe de otros continentes y especialmente de Europa dadas las circunstancias históricas (época colonial, emigración). Esto significa que sin negarse a asimilar influencias – no existe cultura alguna por el mundo que no haya recibido influencias – debe ser profundamente continental y nacional²¹.

Alfonso Reyes – assim como outros escritores da década de 1920, como José Carlos Mariátegui, Victor Raúl Haya de la Torre, José Vasconcelos, Alfredo Palacios – propõe, portanto, o equilíbrio entre o nacionalismo e o internacionalismo, seja ele operário ou intelectual e, ao mesmo tempo, continua a usar cosmopolitismo para tratar de fenômenos relativos ao internacionalismo.

Na contemporaneidade, segundo Salomon, permanece a equiparação entre os termos: “Para muchos latinoamericanos contemporaneos el cosmopolitismo no es sino un supranacionalismo que borra el hecho nacional como si fuera reminiscencia arcaica y obsoleta. Por definición es, según ellos, anacional y por lo tanto

20 *Idem*, p. 182.

21 *Idem*, p. 191.

antinacional”²². Se, após a Segunda Guerra Mundial, os fenômenos de mundialização do capital e da produção capitalista insistem na “morte das nações”, deixando lugar a formas da comunidade supranacional de homens, a sobrevivência do fato nacional desmente esse porvenir, apenas sob formas e conteúdos novos. Salomon mostra que, mesmo na década de 1970, o debate entre os dois termos continua aberto.

Por fim, um autor que interessa sobremaneira a este trabalho por examinar a produção de dois intelectuais aqui contemplados é Jorge Schwartz que, em *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*, aponta para as origens etimológicas do termo “cosmopolitismo” e afirma que ele começa a ser usado no século XVI, com um sentido de cidadania universal e enfatizando o estrangeiro. Nesse século, o termo é acolhido na língua inglesa, com um sentido universalista. Todavia, durante o século XVIII, o cosmopolitismo assume uma conotação pejorativa, ao menos na língua francesa, “possivelmente em virtude da violenta ideologia nacionalista”²³, que vê nele um atributo anti-patriótico. No século XIX, o termo chega à acepção mais próxima da que se tem atualmente, designando cosmopolita “o cidadão capaz de adotar qualquer pátria” ou o que “em consequência da multinacionalidade, é capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país para outro sem maiores dificuldades”²⁴.

Ao se debruçar sobre a produção intelectual do início do século XX, no Brasil e na Argentina, Schwartz aprofunda sua teoria especificando dois tipos de cosmopolitismo: o praticado pelos “cosmopolitas de bagagem”, como Oswald de Andrade e Oliverio Gironde, e o “cosmopolitismo livresco”, de Mário de Andrade, Cansinos-Asséns e Jorge Luis Borges, “que produziu a parte mais cosmopolita de sua obra em épocas de prolongada permanência em Buenos Aires”. O primeiro é aquele praticado por intelectuais que se deslocam no espaço com relativa autonomia, visitando locais diversos no mundo, enquanto o segundo é o dos que possuem uma vasta cultura universal apesar de raramente saírem de seus lugares de origem.

A despeito do termo se ligar a experiências pessoais, Schwartz afirma seu interesse pela designação “enquanto abertura de fronteiras culturais e enquanto conversão desse fator histórico-social em escritura”. Estudando determinados in-

22 *Idem, ibidem.*

23 Jorge Schwartz, *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20...*, p. 6.

24 *Idem, ibidem.*

telectuais atuantes entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, Schwartz argumenta que o cosmopolita aparece “sob uma forma puramente referencial”, “como um sistema que assimila Paris como referente por excelência” ou, ainda, “como um intrincado sistema textual de cruzamentos histórico-linguísticos”.

A partir das considerações acima, constata-se que o termo cosmopolitismo comporta vários significados, podendo ser confundido com internacionalismo ou internacionalidade, dentre outros. No geral, pode-se pensar o cosmopolitismo como “um olhar para fora”, para o “outro”, que assume conotações positivas ou negativas, dependendo do contexto histórico e da interpretação a que é submetido. Às vezes o termo é interpretado como uma tendência contrária ao nacionalismo, ao menos em termos de produção cultural e, em especial, literária. Outras vezes, é pensado enquanto intercâmbio e comunicação intercultural entre intelectuais, sejam eles escritores, artistas plásticos, músicos ou arquitetos. Como signo negativo, pode se relacionar a imperialismo, colonialismo, dependência, aculturação, alienação, perda de identidade, anacionalismo, antinacionalismo, provincianismo. Como signo positivo pode significar fraternidade, universalidade, abertura para outras nacionalidades, ecumenismo e supranacionalismo.

1. A ideia de cosmopolitismo nas vanguardas martinfierrista e antropófaga

Um dos primeiros momentos em que *Martín Fierro* explora a questão do cosmopolitismo é no “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”. O texto refuta a “Ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”. Mais à frente, defende a independência intelectual da América, que deve cortar “todo condón umbilical” que a torna dependente de outras literaturas, ao mesmo tempo em que constata a impossibilidade de fechar as fronteiras nacionais, o que é exemplificado a partir do consumo de produtos industrializados (“un dentífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés”).

No mesmo número em que é lançado o “Manifiesto”, há um artigo de Luis Góngora intitulado “Paul Morand, el cosmopolita”, tratando da obra do escritor francês, “diplomático, comerciante y rentista que hasta entonces había paseado

sus ocios elegantes en todos los Palaces de Europa, en el *sleeping* del Orient Express y en el Mediterráneo, inevitablemente azul”. Como “cosmopolita de *bagagem*” (segundo a acepção de Jorge Schwartz), Morand visita vários locais os quais descreve em seus livros, fazendo com que “el lector, por una extraña sugestión que se desprende de las mismas páginas”, sintase “también un poco protagonista en las nuevas aventuras extraordinarias”²⁵.

Góngora elocubra se o sucesso de Morand é devido à guerra, que faz com que todos se interessem pelo que acontece no mundo, ao mesmo tempo em que aprendem geografia não através dos mapas, mas das notícias:

El mundo no nos es ya indiferente. Lo abarcan y lo engloban las comunicaciones cada vez más fáciles, la telegrafía sin hilos – ¿no escuchamos, acaso, la voz humana que viene desde remotos países y nos habla? –, los negocios más amplios.

No mundo moderno, “las fronteras y las separaciones se borran antes de que se hagan realidad las bellas utopías y los internacionalismos dogmáticos”. Trata-se de um novo estado na consciência mundial que deve ser expresso “literaria y bellamente”²⁶.

Para Góngora, Morand põe o público “en contacto con este mundo nuestro, tal como hoy es, tal como lo siente”, ao retratar telefonemas entre amantes, encontros em aeroportos e outras situações típicas da contemporaneidade. Góngora menospreza a necessidade do nacionalismo na literatura: “Para viajar, en las valijas literarias de un escritor, no precisa ya identificarnos con sus pasaportes ni tolerar que se les pongan sellos distintos en los países diferentes”. Por isso, Morand não é nacionalista, mas cosmopolita, retratando um mundo cada vez mais conectado e a partir de uma visão “eminentemente plástica y objetiva y otro tanto al alcance de su sugestión”²⁷.

Na primeira “encuesta” da *Martín Fierro*, no número 5/6, sobre a existência e as características de uma “sensibilidad” ou “mentalidad” argentina, a ideia de

25 Luis Góngora, “Paul Morand, El Cosmopolita”, *Martín Fierro*, año I, n. 4, p. 4, 1924.

26 *Idem, ibidem*.

27 É interessante notar que o tom elogioso e positivo que Luis Góngora encontra na literatura de Morand não é uma unanimidade. José Carlos Mariátegui, na mesma época, interpreta a literatura de Paul Morand como signo de decadência. Sobre isso ver Noel Salomon, “Cosmopolitismo e Internacionalismo”..., p. 195.

cosmopolitismo aparece claramente, como signo tanto negativo quanto positivo. Quando Luís María Jordan diz não acreditar em uma sensibilidade ou mentalidade argentina, apoia seu argumento na estandardização do mundo, a partir da cópia de modelos que se tornam comuns a todos e destroem qualquer peculiaridade nacional, fenômeno que, ademais, não afeta apenas a Argentina.

El mundo actual, gracias a los médios de rápida comunicación, se hace cada día más homogéneo, lo que desgraciadamente dará por resultado la supresión de todo lo que sea una característica local. A un mismo tiempo, gracias a la imprenta, al cable, al teléfono y a la radiotelegrafía, todos los hombres del planeta pensamos, sentimos, queremos y odiamos las mismas cosas. La sensibilidad argentina o la mentalidad argentina – todo es cuestión de palabras – no será diferente de la francesa, de la japonesa o de la canadiense; de la misma manera que un alemán culto se parecerá [...] a cualquier hombre culto del planeta. Hasta el espíritu ha perdido ya lo que por analogía podríamos llamar “el color local”²⁸.

Nesse caso, o cosmopolitismo, proporcionado pelo avanço das comunicações e transportes, é encarnado como uma ameaça à tradição e à autenticidade das nações.

El mundo se acerca a la unidade a paso agigantado. Es muy difícil profetizar si aquello será mejor que lo que estamos viviendo: lo esencial es que será distinto. Yo desearía, sin embargo, que perdurara algo genuinamente argentino para evitar que todo se disolviera en esa fantástica tiranía que se llama la “finanza internacional” y que actualmente de una manera más o menos velada dirige, orienta, domina, transforma, eleva o suprime a millones de criaturas²⁹.

Na mesma “encuesta”, Mariano A. Barrenechea também utiliza cosmopolitismo com um sentido negativo, ao afirmar que a Argentina está mais próxima de copiar literaturas estrangeiras que criar uma verdadeira literatura nacional.

Carecemos de tradiciones étnicas y sociales; los esfuerzos por fundar un nacionalismo literario han parado, a mi modo de ver, en el ridículo; las diferencias de sensibilidad y de inteligencia entre nuestros escritores, jóvenes y viejos, de hoy e de ayer, son profundísimas,

28 “Contestaciones a la Encuesta de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, pp. 6-7, 15 mai.-15 jun. 1924.

29 *Idem, ibidem*.

y revelan siempre, casi sin excepción, influencias extranjeras, modos de ver y de sentir europeos³⁰.

O pintor uruguaio Pedro Figari, quando também responde à "encuesta", admite a existência de fatores estrangeiros sobre a construção da nacionalidade e os exalta, tomando-os como parte constitutiva no processo de identidade e diferenciação. É o único que, ao apontar para o cosmopolitismo, o toma como um signo positivo.

Es cierto que una parte considerable del esfuerzo global está aún contraída al empeño de absorción y aprovechamiento de lo exótico por trasplante, – lo cual habrá de servir también para mejor plasmar nuestra cultura autónoma, al tiempo de afrontarla derechamente, porque entonces se harán las selecciones y los ajustes pertinentes [...]³¹.

O tema do cosmopolitismo é abordado em todo o período de circulação da *Martín Fierro*. Em um dos últimos números da publicação, um artigo de Francisco Contreras, ao dissertar a propósito da literatura de Ricardo Güiraldes, procura definir cosmopolitismo e internacionalismo (que ele toma como sinônimos) positivamente:

Curiosidad por los pueblos o las cosas que están más allá de nuestro horizonte. Lo cual no es más que la afirmación de la confraternidad humana, de la simpatía del hombre por el hombre, sobre las divisiones convencionales de razas y patrias³².

O autor admite que, nesse caminho, há exageros:

[...] el afán por las cosas o las actividades mecánicas, máquinas, muñecos, cinematógrafo, automovilismo, aviación y otros deportes; la técnica de la forma geométrica a la manera cubista, del estilo aficiosamente oscuro, de la suplantación de la pintura por el esquema; el designio de convertir el arte en simple juego de conceptos, de palabras, o de tipografía;

30 *Idem, ibidem.*

31 *Idem, ibidem.*

32 Francisco Contreras, "Ricardo Güiraldes y la Literatura de Vanguardia", *Martín Fierro*, año IV, n. 42, pp. 9-10, 10 jun.-10 jul. 1927.

el snobismo o la adoración de la moda, y el gusto por los asuntos del gran mundo y por los protagonistas millonarios; el exhibicionismo y el mercantilismo, en fin³³.

Contreras mostra como tanto a orientação moderna quanto o nacionalismo estão presentes nas primeiras obras de Ricardo Güiraldes, *El Cencerro de Cristal* e *Cuentos de Muerte y de Sangre*, “una colección de poemas de versificación libre y acento nuevo, pero animados del sentimiento de la tierra y de la raza”. Defende que o mérito de Güiraldes é “asimilar los procedimientos que se concilian con la literatura hispanoamericana y desechar los que con ella son incompatibles”. Termina reproduzindo uma crítica de Valéry Larbaud na *Revue Européenne*, que felicita Güiraldes por não se tornar um “cosmopolita literário, opulento y triste”, já que ele se despoja de suas influências francesas e publica a novela argentina *Don Segundo Sombra*, “expresión de la vida nacional en sus tipos más característicos, los gauchos, y en su medio más pintoresco, la pampa”³⁴.

Há uma diferença, no entanto, segundo Contreras, entre o cosmopolitismo europeu e o americano, muito similar às interpretações que advogam a necessidade de consolidar primeiramente o nacionalismo para apenas depois concorrer no panorama internacional. Sua fala exemplifica a ideia de atraso das nações americanas em relação às europeias e a necessidade de reforçar a cultura nacional para, apenas posteriormente, dialogar horizontalmente com o estrangeiro.

Así, ha rechazado el cosmopolitismo bueno para las naciones europeas que cuentan con una rica tradición literaria, pero no puede convenir a los pueblos jóvenes que no tiene todavía esa tradición y que poseen, en la vida nacional, una materia preciosa y casi virgen aún para el arte. El único cosmopolitismo lícito a los escritores hispano-americanos es el de la simpatía y la aproximación al extranjero, que ha impulsado a uno de ellos a publicar sus libros en español y en francés³⁵.

O mesmo Contreras, alguns números antes, ao comentar o livro de Valéry Larbaud intitulado *A. O. Barnabooth, Su Diario Íntimo*, tece algumas considerações sobre a diferença do cosmopolitismo do autor francês e de seu personagem, um

33 *Idem, ibidem.*

34 *Idem, ibidem.*

35 *Idem, ibidem.*

peruano milionário que viaja pela Europa a procura de uma resolução para seu dilema, que também é o da humanidade em geral:

[...] el dilema en que se agita no es otra cosa que la cuestión eterna entre la ansiedad del absoluto y la imposibilidad de la certidumbre [...].

En cuanto a la actitud cosmopolita del autor, me parece tan lícita como oportuna. La Francia que ha hecho con croces el período nacionalista, posee desde hace siglos, una cultura propia y una tradición literaria. Los escritores franceses que buscan hoy sus inspiraciones en el extranjero no hacen pues sino enriquecer ese tesoro, sin apagar su poderosa irradiación. Más aun: Acaso ellos inauguran así el período supremo de lo pueblos; el de la cultura universal³⁶.

Ou seja, no caso francês, o cosmopolitismo não prejudica a literatura, uma vez que a França já tem sua tradição bem firmada, não sofrendo com a possível imitação da literatura de um país estrangeiro, e também não prejudicando em nada sua cultura. No caso do protagonista do livro, de origem peruana, o cosmopolitismo se reveste de significado distinto.

El caso de Barnabooth es otro. Este cosmopolita pertenece a un país nuevo que, apenas salido de la era colonial, busca en el extranjero la experiencia indispensable a fin de iniciar la época de la floración nacional. El cosmopolitismo de Barnabooth no es pues más que la segunda etapa para llegar a la posesión del tesoro propio³⁷.

Daí, segundo Contreras, o esclarecedor final do livro, que apresenta Barnabooth casando-se com “una mujer de su raza y al volver a su país”, seguindo “el impulso de las fuerzas más íntimas de su ser de americano ya madurado por la cultura”. Na interpretação de Contreras, aos americanos é necessário esquecer o cosmopolitismo, que ameaça a cultura nacional, e se voltar para dentro do país de origem.

No caso brasileiro, toda a metáfora antropofágica trata da questão do “eu” em relação ao “outro”, via cosmopolitismo. A Antropofagia visa traçar uma assimilação crítica dos pressupostos estrangeiros, evitando a imitação passiva do conhe-

36 Francisco Contreras, “Valéry Larbaud y su Obra”, *Martín Fierro*, año III, n. 33, pp. 4, 11, 3 set. 1926.

37 *Idem*, *ibidem*.

cimento vindo do exterior e, ao mesmo tempo, acreditando na impossibilidade de “fechar as portas” do Brasil ao conhecimento estrangeiro. Ao contrário da importação dos modelos europeus, deseja-se realizar a “exportação” de “produtos da terra”, atitude defendida por Oswald de Andrade desde o período “Pau-Brasil”. Trata-se de uma atitude violenta, como a do antropófago dos tempos coloniais, de morte e deglutição das melhores características do “outro” ou do inimigo e de sua ressignificação, num processo ativo de escolha do material a ser digerido.

Na *Revista de Antropofagia*, o cosmopolitismo é interpretado no sentido de uma abertura para o mundo. Vários colaboradores proclamam a ideia de que a literatura nacional é o veículo que possibilita a contribuição para uma “literatura universal”, em que estão localizados os clássicos de todo o mundo. O “Manifesto Antropófago”, por exemplo, utiliza um grande número de referências que remetem a locais amplos, universais, como “mundo”, “homem”, “direitos do homem”, “mundo reversível”, “mundo não datado”, “civilização”, “homem e o seu tabu”, “humana aventura”, “terrena finalidade”. Isso indica que a proposta antropofágica atribui um caráter “universal” aos seus postulados, proclamando a si mesma como “única lei do mundo” e se colocando acima de qualquer norma local ou nacional. A Revolução Caraíba preconizada pelo manifesto é “maior que a Revolução Francesa” – marco inquestionável na história ocidental –, na medida em que unifica “todas as revoltas eficazes na direção do homem”. E não apenas o Brasil, mas toda a América, realiza a “absorção do elemento sacro” e anuncia “a idade de ouro”. As teorias antropofágicas se tornam, portanto, “universais”, expandindo-se para além das fronteiras nacionais, ao mesmo tempo em que se realizam objetivamente a partir do Brasil ou, mais amplamente, da América.

Além de a metáfora antropofágica exaltar esse olhar para fora das fronteiras nacionais, alguns autores são elogiados ou criticados por seu cosmopolitismo. Manuel de Abreu, por exemplo, é enaltecido por Antônio de Alcântara Machado.

A poesia de Manuel de Abreu não possui colorido brasileiro algum. É internacional. Europeia talvez seja mais certo. Coisa que hoje em dia e entre nós constitui originalidade. E quem sabe qualidade. Porque afinal de contas sempre é melhor tomar um expresso-internacional do que o misto de São Pedro do Cariri. Leva onde se queira. Inclusive à própria terra em que a gente nasceu³⁸.

38 Antônio de Alcântara Machado, “Um Poeta e um Prosador”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n.

2. Imigrante: o "outro" no interior da nação

Na Antropofagia, como em algumas contribuições em *Martín Fierro* há, portanto, uma abertura para o exterior, via contato intelectual e, ao mesmo tempo, uma valorização do nacional, que deve estar "firme" para proporcionar um diálogo entre iguais. Sem o nacionalismo, o cosmopolitismo pode se transformar em uma operação de cópia de estruturas estrangeiras, cabendo a países anteriormente colonizados, como o Brasil e a Argentina, participar de um diálogo internacional afirmando suas características nacionais.

A questão da imigração é um dos aspectos relativos ao cosmopolitismo que cria interpretações distintas ao longo do século XIX e início do XX. Às vezes desejado e outras, indesejado, o imigrante é um "outro" que se instala dentro das fronteiras nacionais, modificando as tradições e abalando a identidade dos países.

No século XIX, a imigração é, tanto para os Estados quanto para muitos intelectuais, importante fator de solução de problemas que assolam as Américas. Ela visa resolver o problema do povoamento de determinadas regiões e é vista, também, como a única saída para aliviar os "males da raça" no continente. A crença na superioridade e inferioridade de certas "raças" e o ideal de branqueamento dominam o panorama científico no século XIX. Entre as "raças malditas" estão indígenas, negros e mesmo espanhóis e portugueses, considerados europeus "menores", menos desenvolvidos que os "superiores" franceses, alemães, ingleses ou suíços. No início do século XX, as teorias raciais estão sendo cada vez mais questionadas, ainda que permaneçam interpretações sobre o destino fatídico dos países formados por "raças" inferiores e miscigenado a partir delas. No Brasil, a elite intelectual possui distintas interpretações sobre as teorias raciais. Ela precisa explicar a realidade racial tanto aos estrangeiros quanto aos próprios brasileiros, tentando conciliar a mobilidade social do "mulato" com a rigidez das doutrinas raciais e, ainda, criando diversas teorias de branqueamento do país³⁹.

Brasil e Argentina se abrem à imigração em momentos coincidentes, quando adquirem autonomia em relação às antigas metrópoles europeias: o primeiro, depois da

9, p. 4, jan. 1929.

39 Sobre isso, ver Thomas E. Skidmore, *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976 e Lilia Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil (1870-1930)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

instalação de D. João VI no Rio de Janeiro, no início de 1808; o segundo, com a criação da Junta Independente, em 1810. Trata-se de processo que ocorre paralelamente à abertura dos portos às nações amigas e à subsequente liberalização do comércio exterior.

O Brasil adotou uma ativa política de povoação das províncias do Sul, com colonos provenientes, sobretudo, da Alemanha, um dos países europeus com maior fluxo de emigrantes nesses anos. Tal política começou antes até da independência, mas ganharia força nos anos 1820 e 1830. O principal motivo da criação das colônias tinha caráter estratégico, qual seja, povoar as regiões contíguas à fronteira mais conflituosa do país, embora também respondesse a ideários civilizadores, análogos aos adotados na Argentina. Tratava-se de uma imigração centralizada, organizada e subsidiada pelo Estado⁴⁰.

No caso argentino, “o efêmero governo nacional de 1826” também promove a imigração, concedendo terras e crédito. Essas iniciativas governamentais, no entanto, não surtem efeito, devido “tanto às guerras civis quanto às dificuldades econômicas que os colonos tiveram que enfrentar ligadas à inexistência de circuitos de comercialização, ao tipo de terras, aos locais de instalação, ao tamanho das unidades de exploração”⁴¹. Assim, o estabelecimento da liberdade de imigração, de 1810, favorece a entrada de comerciantes europeus, sobretudo ingleses e franceses, mas é apenas durante a década de 1830 que a imigração na Argentina começa a atingir números significativos, favorecida pelo “vazio demográfico” das guerras civis e de Independência. Essa imigração de irlandeses, genoveses, bascos e franceses, segundo Bosi e Devoto, vem “substituir uma população faltante”, mais do que ser um impulso demográfico novo.

Para a “Geração de 1837”⁴², a imigração europeia é vista como solução para os problemas da Argentina. Domingo Faustino Sarmiento a defende com fervor no seu *Facundo, ou Civilização e Barbárie*, especialmente de “europeus do norte”. Juan Bautista Alberdi – cujo mais famoso aforismo defende que “governar é povoar”

40 Boris Fausto e Fernando J. Devoto, *Brasil e Argentina: Um Ensaio de História Comparada (1850-2002)*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 41.

41 *Idem, ibidem*.

42 A Geração de 1837 é um movimento intelectual influenciada esteticamente pelo romantismo inglês e francês, cujo marco é a criação do Salão Literário, em 1837, ao qual pertencia a maioria de seus membros. Entre seus principais expoentes, pode-se destacar Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría e Juan Bautista Alberdi.

–, também aposta na imigração como forma de alterar a constituição étnica do país. Segundo Maristella Svampa, “para Sarmiento y Alberdi el inmigrante era aquel que ambos imaginaban anglosajón, industrial y portador de una tradición política liberal, que debía constituir al mismo tiempo la materia y la forma del progreso del país”⁴³. A imigração que esses homens defendem é, portanto, a vinda de países industrializados como Inglaterra, França e Alemanha, nos moldes do que ocorre nos Estados Unidos. Aliás, os Estados Unidos são exemplo de país americano bem-sucedido especialmente por sua imigração, já que, com ela, “transplanta-se” a civilização europeia para a América.

A Argentina é, quantitativamente, o segundo país na América a receber imigrantes, depois apenas dos Estados Unidos, assemelhando-se ao Canadá. Durante o governo de Bartolomé Mitre, por exemplo, entre 1862 e 1868, chegam à Argentina mais de cem mil europeus. Durante os governos seguintes também continua a política de favorecimento da imigração. Em 1876, é promulgada a Lei de Imigração, seguindo o artigo 25 da Constituição Argentina de 1853, que estimula a entrada de europeus no país.

El impacto que tuvo la inmigración sobre un país escasamente poblado fue enorme. En 1869 la Argentina contaba con 1737000 habitantes, de los cuales el 12,1% era de origen extranjero. En 1895, de un total de 3959000 habitantes, el 25,5% era extranjero, y en 1914, el país llegó a concentrar el porcentaje más alto de extranjeros: de una población de 7885000 habitantes, el 30,3% era inmigrante. Si comparamos con otros países de inmigración, la Argentina recibió entre 1821 y 1932, 6405000 inmigrantes, colocándose en el segundo puesto, detrás de los Estados Unidos (32244000), país que recogió el mayor número absoluto de inmigrantes; pero en términos relativos, la Argentina resulta ser el país que concentró un mayor número de inmigrantes⁴⁴.

Esses imigrantes são atraídos pela perspectiva de se tornarem pequenos proprietários rurais. Contudo, a concentração de propriedades nas mãos da elite *criolla* torna o processo de distribuição de terras muito débil e a realidade não ocorre como se imagina inicialmente. Os planos são frustrados em, ao menos, dois aspectos. Ao invés de anglo-saxões, a Argentina recebe, em sua maioria, ita-

43 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie*, Taurus, 2006, p. 90.

44 *Idem*, p. 76.

lianos ou espanhóis⁴⁵. Ainda, o maior contingente se acomoda em certas regiões do litoral e nas cidades, especialmente Buenos Aires, convertendo-se em mão de obra assalariada e sendo incorporado ao proletariado e à classe média.

No final do século XIX e início do século XX, a presença massiva de imigrantes na Argentina e, especialmente, em Buenos Aires, torna-se um problema, trazendo decepção, em contraposição ao otimismo de até então. Buenos Aires, em 1855, tem 30% de sua população composta por imigrantes. Menos de duas décadas depois, em 1869, a porcentagem já representa a metade da população.

En 1885, los extranjeros componían el 37,5% de la población económicamente activa y en 1914, el 46,1%. En 1895, el 63% de la población del país residía todavía en el campo y sólo un 37% en las ciudades; a principios de siglo, se invertirán los términos de dicha relación, afectando de manera especial a Buenos Aires. La ciudad pasó a concentrar la tercera parte de la población del país para convertirse también en una de las primeras ciudades del continente en cuanto a población, y la tercera en relación con el número de extranjeros residentes, detrás de Nueva York y Chicago⁴⁶.

Inicialmente, atribuí-se ao imigrante o arquétipo do trabalhador, que assegura o progresso material da nação, contraposto ao seu antípoda nativo, representante da “pereza criolla”. A imagem do imigrante típico, de origem camponesa, submisso a costumes ancestrais e destinado a trabalhar em longas jornadas de trabalho não corresponde, contudo, à realidade. Os imigrantes – pensados como objetos cegos na mão da elite, que os deseja para o trabalho – mostram-se, na visão oligárquica, elementos de instabilidade na então nação em desenvolvimento. Eles se organizam em sociedades de resistência e associações mútuas e criam os primeiros sindicatos e publicações socialistas e anarquistas. Como aponta Noel Salomon, tais sindicatos e associações insistem no caráter cosmopolita ou internacional da classe trabalhadora.

O crescimento de Buenos Aires é, segundo Margarita Merbilháa, uma “consecuencia de las políticas de impulso a la inmigración extranjera, y que había dado lugar a un cosmopolitismo indeseado por los sectores tradicionales de la sociedad, entre los que se incluían la mayoría de los intelectuales de la época”⁴⁷.

45 *Idem*, p. 210.

46 *Idem*, p. 144.

47 Margarita Merbilháa, “1900-1919. La Época de Organización del Espacio Editorial”, em José

Daí as campanhas nacionalistas, que visam “moldear la nacionalidad, que consideraban amenazada por el cosmopolitismo ya no aristocratizante sino popular, y contribuir a la formación de sujetos capaces de ejercer la nueva función que se perfilaba en los debates públicos”⁴⁸. A imigração na Argentina é um fator importante, portanto, na construção do sentimento nacional, já que há uma reação tradicionalista quanto à “dissolução cosmopolita” por ela trazida.

El proceso que se refiere a la construcción de lazos simbólicos de la nación reviste caracteres específicos, pues se presenta como una consecuencia del impacto que tuvo el proceso inmigratorio en nuestro país. La implantación de toda una liturgia patriótica en la enseñanza primaria, destinada a crear un sentimiento de pertenencia nacional, remitirá la historicidad de la nación argentina a los albores de la independencia y se presentará por ello anterior al aluvión inmigratorio⁴⁹.

No século XX, tais ideias nacionalistas continuam a circular. Intelectuais como José Ingenieros, Alberto Ghirardo e Roberto J. Payró também tratam da questão da imigração e seu impacto no sentimento nacional argentino. Para Ricardo Rojas, cosmopolitismo é sinônimo de dissolução⁵⁰. O positivismo argentino também insiste em reconhecer os perigos do cosmopolitismo na formação de um sentimento nacional⁵¹. O imigrante é um indivíduo sob suspeita, pela “deformação” que traz à língua, pela expansão de subúrbios “perigosos” e pelas associações sindicais. O discurso nacionalista – em reação à dissolução que supostamente o imigrante causa – acaba revivendo paradoxalmente os aspectos “bárbaros” que, no século XIX, são condenados a desaparecer por meio da imigração, da miscigenação e da modernização. A imprensa argentina utiliza a palavra “exótico” para caracterizar imigrantes, opondo-os aos elementos nativos, em virtude de seu universo linguístico e cultural diferente e também de uma ideologia contestatória e revolucionária não originária da Argentina⁵². O

Luis de Diego, *Editores y Políticas Editoriales...*, p. 42.

48 *Idem, ibidem*.

49 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie...*, p. 110.

50 *Idem*, p. 129.

51 *Idem*, p. 163.

52 *Idem*, p. 101.

imigrante é visto como ameaça aos tradicionais valores e à emergência de uma nova identidade cultural.

No Brasil, a imigração é menos numerosa que na Argentina, mas também se liga a questões conexas⁵³. O país atrai pouco mais da metade do total argentino, no período entre 1871-1920⁵⁴. Essa população se dirige principalmente para o Sudeste e o Sul do Brasil, onde ocorre o estabelecimento de colônias de imigrantes. O Rio de Janeiro, capital do Império, tem, em 1872, 30% da população formada por imigrantes. Destaca-se, também, a imigração dirigida a São Paulo – subvencionada inicialmente por um grupo de fazendeiros ricos e, depois, pelo próprio governo estadual –, destinada, especialmente, às lavouras de café.

Embora a comparação com a Argentina não seja encorajadora, o fluxo migratório para o Brasil cresceu de maneira significativa no fim do Império. Em 1887 quase 56 mil imigrantes desembarcaram no Brasil. Só três vezes antes de 1914, os totais anuais caíram abaixo dos 50 mil. Em 1914 já 2700 mil imigrantes tinham chegado ao Brasil. Mais da metade ficou no Estado de São Paulo, onde o café continuava sua expansão para o oeste e para o sul. Os italianos constituíam o maior grupo nacional entre os recém-vindos. Seguiam-se-lhes os portugueses e espanhóis, depois os alemães, em quarto lugar e com distanciamento considerável. Paradoxalmente, os imigrantes vieram reforçar, assim, o caráter “latino” da população branca brasileira, a despeito da esperança de muitos promotores da imigração de que europeus nórdicos fossem atraídos em grande número⁵⁵.

A ideia de cosmopolitismo trazida pela imigração se liga, portanto, à heterogeneidade de indivíduos, de procedências distintas, para o Brasil e a Argentina, que devem ser nacionalizados e incorporados à nação.

As duas revistas aqui analisadas abordam, com mais ou menos ênfase, a questão da imigração. No caso brasileiro, é interessante lembrar que Antônio de Alcântara Machado publica, em 1927, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, mostrando “acontecimentos de crônica urbana” ou “episódios de rua” relativos à vida dos imigrantes italianos

53 Sobre a imigração na América Latina, ver Boris Fausto (org.), *Fazer a América: A Imigração em Massa para a América Latina*, São Paulo, Edusp, 1999.

54 Thomas Skidmore, *Preto no Branco...*, p. 161.

55 *Idem*, p. 162.

que vêm para São Paulo, instalando-se nos três bairros que dão nome ao título. No prefácio da obra, o autor diz que deseja “tentar fixar tão-somente alguns aspectos da vida trabalhadeira, íntima e quotidiana desses novos mestiços nacionais e nacionalistas”⁵⁶. O futuro diretor da Antropófaga posiciona tais imigrantes no processo de formação da sociedade brasileira, após a mescla dos indígenas, portugueses e africanos, que dá origem aos “mamalucos”. O imigrante italiano é mais uma “raça” “alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou”. Apesar do preconceito inicial dos brasileiros contra o italiano, ele se adapta, trabalha, integra-se e prospera.

É o próprio Alcântara Machado que mostra, em “Entrada dos Mamalucos”, no quarto número da *Revista de Antropofagia*, a partir das estatísticas de um anuário paulista, como o processo de assimilação dos imigrantes estrangeiros, via casamento com brasileiros, pode ser considerado uma típica atitude antropofágica.

Vão escutando. Em 1894 houve 456 casamentos entre brasileiros, 143 entre brasileiros e estrangeiras, 127 entre estrangeiros e brasileiras, 854 entre estrangeiros. O imigrante ainda andava arisco. Desgraçado. A parcela dos casamentos entre a gente de fora batia sozinha as três restantes somadas. E o brasileiro (engraçado) tinha medo que se pelava do juiz de paz.

Agora em 1924 o negócio mudou de uma vez: 4144 casamentos entre brasileiros, 627 de brasileiros com estrangeiras, 1311 de estrangeiros com brasileiras (estão vendo?), 1629 entre estrangeiros. O pessoal da estranja se atirou feio na prata da casa⁵⁷.

Silvestre Machado, no oitavo número da *Revista de Antropofagia*, também pensa que a questão imigratória parece estar resolvida a partir da assimilação das “raças” no panorama nacional, capacidade que o japonês, segundo ele, “detém de sobra”, por não ser “ladrão, nem bêbado contumaz, nem tampouco desordeiro ou patriota em excesso”. Também é educado e não sofre de câncer, doença desconhe-

56 Antônio de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda. Notícias de São Paulo*, Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Villa Rica, 1996, p. 22.

57 Antônio de Alcântara Machado, “Entrada dos Mamalucos”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, p. 1, ago. 1928.

cida no Japão, ausência que o autor acredita dever atribuir “ao chá, ou senão, ao arroz”. Machado tece elogios à capacidade de integração do japonês.

O japonês é o único imigrante que se nacionaliza em poucos anos. Os filhos são brasileiros sem discussão na casa paterna. Aos poucos vão se tornando católicos, o que é essencial para a sua integração na raça brasileira. As nossas tradições e festas são todas católicas. O nosso passado é católico e somos atavicamente impregnados de catolicismo, rezas, procissões, velas, confrarias, dia de S. João etc.⁵⁸.

Se o japonês chega ao Brasil apenas em 1908, em virtude do preconceito em relação às “raças amarelas”, a fala de Machado inverte as crenças relativas à sua pouca adaptabilidade e apela, de forma bem tradicional, à adoção da fé católica como fator para que se deseje sua vinda ao país.

Mas os nossos ilustres médicos, que não quiseram receber Voronoff, acham que o japonês não é tipo “eugênico”. O italiano-malária, o espanhol-tracoma, o bessarabiano-torre-de-babel e outras migalhas de raças balcânicas, assim como os russos cheios de vodca, são, ao ver dos nossos sábios, raças sãs e fortes, que virão formar a bela raça brasileira de amanhã⁵⁹.

Vê-se, na passagem, contudo, que, na tentativa de desconstruir os preconceitos contra o japonês, o colaborador reafirma a discriminação usual sobre determinadas “raças”, especialmente os latinos e os europeus orientais. Machado continua a discriminar raças na sua defesa do japonês, incluindo os próprios indígenas.

A nossa gente culta tem uma cultura tamanha que geralmente ignora que os nossos bugres são de raça amarela. Há por aí muito brasileiro puro sangue, legítimo e indiscutível descendente de índio, olhos em amêndoa, pele oliva, estatura baixa, que não admite o japonês, porque este viria estragar o nosso padrão eugênico. Não se enxerga. Eu só desejo mais clarividência nos caciques que mandam no Brasil⁶⁰.

58 Silvestre Machado, “O Japonês”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 5, dez. 1928.

59 *Idem, ibidem*.

60 *Idem, ibidem*.

Contra a ignorância das elites brasileiras, Machado sugere que elas estudem e comparem o processo de adaptação dos povos, para determinar sua adaptabilidade.

Que façam uma viagem a Iguape, peguem num japonês e num bugre puro sangue e comparem. Ora se o japonês é de raça mais brasileira que os “brasileiros” descendentes de português, negro, italiano, espanhol etc., porque resmungar à sua entrada na terra do guarani? O guarani é um irmão mais velho dele, que se instalou em sua terra o Brasil, quando os brasileiros do litoral ainda se achavam em projeto nas espanhas, portugueses, itálias e bessarabias⁶¹.

Garcia de Resende, por sua vez, lembra a assimilação do estrangeiro no amálgama nacional, que ocorre desde o processo de colonização – com sua violência explícita – até o século XX, com a chegada dos imigrantes europeus ao Brasil. O processo de composição do povo brasileiro pode ser acompanhado, segundo Garcia de Resende, a partir do exemplo espírito-santense, onde, em virtude do “meio”, a diversidade das “raças” dá lugar à homogeneidade nacional.

A primeira coisa que acontece ao homem que se fixa no Brasil é ser envolvido, desde logo, pelas forças potencialíssimas do meio físico que atuam sobre ele destruidoramente. O europeu, aqui, depois de algum tempo de luta contra as energias dominadoras da Terra, perde a sua raça⁶².

Por fim, Yan de Almeida Prado, nos capítulos iniciais de seu livro *Os Três Sargentos*, publicados na primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*, trata dos episódios relativos à Revolução de 1924 em São Paulo, e evoca fartamente a questão imigratória. O autor não trata apenas da imigração estrangeira em São Paulo, mas também da migração ocorrida desde o Nordeste do Brasil, estimulada pela fuga da fome e da seca. Uma enorme variedade de pessoas – operários, soldados, negras, “mulatos degenerados ou robustos”, “mulheres de toda a casta”, “brancos loiros, castanhos ou ruivos sardentos, junto da inextricável mixórdia de todas

61 *Idem, ibidem.*

62 Garcia de Resende, “A Propósito do Ensino Antropofágico”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.

as cores e matizes do branco com o preto, preto com índio, índio com mulato”, “raparigas claras”, “crioulas” – chega a São Paulo a pé ou em caravanas, destinada “às derrubadas de matas”. Tais indivíduos são recebidos na Hospedaria de Imigrantes do Brás e passam as tardes no Jardim Público da cidade, onde há uma “multidão a passear à roda do coreto”. Ali se veem “amostras de todas as nacionalidades do mundo que em proporção crescente tinham afluído à cidade depois da grande guerra”: russos, alemães, “gente dos Bálcãs e adjacências”, romenos, sérvios, croatas, búlgaros, gregos, turcos, austríacos, dálmatas, húngaros, letões, judeus, norte-americanos, centro-americanos, platinos, albaneses, persas, montenegrinos, bessarábios, libaneses, armênios, tirolezes, hindus, pessoas de Barbados e de Cabo Verde.

Ali estavam todas as raças que tinham vindo para a terra da promessa. Cada homem que entrava na tasca aumentava o contraste existente entre os que ainda representam os primeiros povoadores do país. Mais tarde, no espaço de algumas gerações, há de surgir um tipo mais uniforme, amoldado pelas mesmas necessidades de vida que todos partilham e que traz aos poucos um ar de parentesco aos nativos de uma região qualquer⁶³.

O escritor mostra como se dá o caldeamento dos imigrantes, que vai “uniformizar o produto humano do futuro”. Ainda que haja populações humanas insuladas, como o cearense, e outras que apresentam um tipo “inteiriço”, formado por uma “raça de há muito formada”, como o alemão, todos se aproximam, pelas “necessidades da vida e os ditames do sexualismo”.

O que mais preocupa o grupo da *Revista de Antropofagia*, no que diz respeito à imigração, é o problema da formação nacional. Os imigrantes devem ser “deglutidos” pela nação brasileira que, com seu totem carnívoro (o tamanduá) e seu ritual antropofágico, absorve os elementos alienígenas, no intuito de formar o povo brasileiro.

Os martinfierristas, por sua vez, interpretam os imigrantes, às vezes, como um aspecto positivo da cultura argentina e, outras vezes, como uma ameaça cosmopolita, pois a heterogeneidade de suas origens causa mal ao país, especial-

63 Yan de Almeida Prado, “Os Três Sargentos. A Ponte dos Amores”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 7, jan. 1929.

mente no que diz respeito à língua⁶⁴. No entanto, não há, curiosamente, muitas contribuições no periódico dedicadas ao tema da imigração. Além da questão sobre a mistura linguística, encontramos apenas um texto, no último número da publicação, abordando a imigração, quando se discute o dilema sobre o "meridiano intelectual da hispanoamérica". Trata-se da fala de Leopoldo Marechal, que exalta o cosmopolitismo argentino e, especialmente, o bonaerense.

Desde hace tiempo, hombres que llegaron y que llegan de muchas lejanías comparten nuestro sol: la mayoría de los argentinos, refiriéndose a ellos, hablan de sus padres o de sus abuelos. Cada uno de ellos ha traído el modo de su raza, su sensibilidad, su ética y hasta el metal de su idioma: desde nuestra infancia respiramos esa atmósfera de elementos encontrados y asistimos a una lucha que produce las más asombrosas resultantes. De este modo nos hemos acostumbrado a considerar las cosas por sus cuatro aristas; cualquier latido del mundo nos parece natural y asequible, puesto que Buenos Aires es un puñado de mundo⁶⁵.

O cosmopolitismo trazido pela imigração acarreta experiência e ausência de preconceito, já que a diversidade de povos faz com que os argentinos possam avaliar o que os estrangeiros trazem de positivo ou negativo para a nação.

Por comparación, eternamente a nuestro alcance, observamos asimismo los defectos y virtudes de cada raza: nos desagrada la solemnidad española, su espíritu de rutina, su inercia frente al progreso; pero admiramos el sentido místico de la raza y su vigorosa personalidad. El carácter declamatorio de los italianos nos parece ridículo; pero nos complace su optimismo y su vital energía. Encontramos que los franceses poseen contados elementos; pero admiramos ese espíritu de economo que existe en cada uno de ellos y por el cual analizan, ahondan y aprovechan las ideas hasta su último límite. Hemos descubierto de este modo que ninguna "atmósfera vital" en sí, ya sea española, italiana, francesa o inglesa, se aviene con nosotros y que nuestro ser puede nutrirse, únicamente, del movimiento universal⁶⁶.

64 Trataremos disso no terceiro capítulo desta tese.

65 Leopoldo Marechal, "A los Compañeros de *La Gaceta Literaria*", *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 9, jul. 15-ago. 1927.

66 *Idem, ibidem.*

Os argentinos não possuem um “espírito confuso” como, muitas vezes, são tachados, pejorativamente. Ser um país imigratório, na visão de Marechal, é indício de uma abertura para o mundo, que traz experiência e maior poder de escolha, a partir do conhecimento de características de vários povos no próprio território da nação.

Apesar da questão da imigração não aparecer com frequência na *Martín Fierro*, sendo encontrada apenas pontualmente em artigos não específicos sobre o tema, sabe-se que há preconceito de certos intelectuais martinfierristas nascidos em famílias tradicionais argentinas em relação a indivíduos de origem estrangeira. Além das “ameaças” revolucionárias e linguísticas trazidas pelos imigrantes, sua presença massiva na Argentina também traz inconvenientes de ordem social e intelectual, abalando certas configurações tradicionais do país. Os imigrantes formam uma classe que enriquece – uma nova burguesia – e começa a disputar os espaços sociais, econômicos e políticos, especialmente o mercado editorial bonaerense. Destaca-se, no período, por exemplo, a iniciativa de Claridad, uma editora de porte considerável nos anos de 1920 cuja literatura barata e de temas mais “populares” atrai um grande público leitor, e cujo sucesso está relacionado com a disputa Boedo *versus* Florida.

Os colaboradores das duas revistas não se interessam muito pela situação real do imigrante em São Paulo ou em Buenos Aires, onde, na maior parte das vezes, vive em habitações precárias e em bairros insalubres, é submetido a longas jornadas de trabalho e não tem acesso a serviços básicos de saneamento, educação e saúde. As duas vanguardas ignoram, em grande medida, os conflitos da classe operária, composta, majoritariamente, por imigrantes. Quando questionada por Roberto Mariani sobre sua orientação política, *Martín Fierro* diz que se interessa somente por questões literárias, eximindo-se de abordar assuntos como a experiência migratória em Buenos Aires. Quando os martinfierristas estigmatizam os imigrantes italianos por sua língua não *criolla*, colaboram com sua discriminação social, da qual já sofrem indígenas, afrodescendentes e mestiços.

As revistas possuem, em comum, a crença de que o imigrante deve ser absorvido nas nações argentina ou brasileira. Sua presença não incomoda se ele é integrado à nacionalidade, não falando sua língua materna, perdendo seu sotaque e não se apresentando como uma possível ameaça revolucionária. Caso contrário, o cosmopolitismo da população adventícia surge como um signo negativo, de dissolução do povo, da língua e dos costumes.

3. Cosmópolis: São Paulo e Buenos Aires

As duas revistas que nos propomos a investigar nascem e são mantidas em dois grandes centros urbanos da Argentina e do Brasil: Buenos Aires e São Paulo. São dessas babéis cosmopolitas que surgem os questionamentos e os projetos nacionalistas dos vanguardistas argentinos e brasileiros. É também com o capital econômico da elite intelectual que habita essas cidades que os projetos martinfierrista e antropofágico são mantidos. A força do mecenato da classe burguesa incipiente possibilita a manutenção das duas revistas. Por fim, o ideal moderno construído em torno dessas cidades, juntamente com seu cosmopolitismo, é um grande orientador das narrativas antropófaga e martinfierrista.

A autoridade de Buenos Aires sobre o território do Vice-Reinado do Rio da Prata se desenvolve desde o período colonial, quando a cidade portuária assume paulatinamente o controle do comércio que circula pelo Rio da Prata, levando as mercadorias europeias e trazendo os produtos coloniais, especialmente prata e couro. No processo de independência, torna-se visível o domínio que a cidade quer exercer sobre o restante do território. Surge uma tradição ancorada nesse domínio que se intensifica, causando ressentimento nas cidades do interior, que têm preteridas suas prerrogativas locais. Esse quadro leva a um período de cinquenta anos de guerras civis entre Buenos Aires e as províncias interioranas, que se inicia após a Independência.

Na forma de ver dos aliados às ideias de Mariano Moreno e agrupados no partido unitarista, Buenos Aires é a cidade mais esclarecida da região e, por sua elite letrada, econômica e politicamente forte, deve exercer influência sobre as demais cidades nas bandas orientais e ocidentais do Rio da Prata. Já no século XIX, ela é, muitas vezes, considerada como uma liderança frente às províncias ou mesmo em toda a América Latina. A unificação da Argentina, sob o comando do presidente Mitre, é encabeçada por Buenos Aires. Posteriormente, sob a presidência de Roca, procura-se, além da ordem, a paz entre as províncias e Buenos Aires. Vê-se mais um momento de oposição entre a civilização e a barbárie sarmientiana, manifestada em múltiplas facetas, dentre elas o urbano. A cidade é o local da cultura, com os trajes da moda, as leis, as ideias de progresso, os meios de instrução, as regras de civilidade. Além disso, Buenos Aires detém "el poder político cresci-

te de un ejército nacional disciplinado y estratégicamente distribuido en todo el territorio del país”⁶⁷.

Entre 1880 e 1915, a Argentina vive um período de crescimento econômico. Os liberais se propõem a seguir o programa proposto pela Geração de 1837, adotando governos de aparência democrática. Os altos investimentos estrangeiros, endividamento e conseqüente comprometimento da soberania nacional, o persistente desprezo pela população pobre das cidades e do campo, tudo isso sob o domínio de uma classe europeizada, em Buenos Aires, são a tônica⁶⁸. É construído, então, o maior sistema ferroviário da América Latina. A educação também recebe investimentos, com a abertura de centenas de escolas públicas, que dão à Argentina a taxa de alfabetização mais elevada de toda a América Latina. O sistema telegráfico também é bastante desenvolvido em relação ao restante do continente.

O aluvião imigratório em Buenos Aires, para onde se dirige a maior parte dos italianos e espanhóis que chegam à Argentina, é enorme, fazendo com que a cidade cresça vertiginosamente, estendendo seus “arrabaldes”. Multiplicam-se bairros miseráveis e os que se caracterizam como verdadeiros guetos imigratórios, como La Boca, de imigração italiana. A velha cidade de estirpe colonial não reúne condições materiais necessárias para receber tamanho contingente populacional e deve ser substituída por uma configuração urbana moderna, racional e salubre, capaz de corresponder às necessidades materiais e demandas culturais modernas.

Las formas antiguas desaparecían, y con ellas todo sistema anterior de referencia. Rápidamente la expectativa de movilidad social que mostrarían los inmigrantes sería leída por la elite tradicional como el síntoma de una incipiente ética del arribismo, manifiesta tanto en el apetito hacia los bienes materiales como en el deseo de escalar rápidamente posiciones sociales⁶⁹.

Ocorrem inúmeras mudanças operadas em favor da “modernização” da urbe, não coincidentemente a partir da federalização de Buenos Aires⁷⁰. Busca-se uma

67 Eduardo José Cárdenas e Carlos Manuel Payá, *El Primer Nacionalismo Argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, A. Peña Lilo, 1978, p. 39.

68 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina: História de uma Ideia*, p. 218.

69 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie...*, p. 77

70 Inspiradas, principalmente, pelas transformações impulsionadas pelo Barão Hausmann em

arquitetura nos moldes franceses, que simbolize prestígio e respeito, ainda que seja mais eclética que a parisiense. Ocorre a abertura de grandes vias, como a Avenida de Mayo, inaugurada em 1894, e a 9 de Julio, iniciada em 1912 e planejada para ter nove pistas para automóveis, sendo a maior da América Latina. Ocorre, ainda, a reorganização de bairros, áreas verdes, modernização do sistema de transportes, com instalação de bondes, e construção prédios públicos e privados de destaque, em uma hierarquização do espaço urbano. Buenos Aires é considerada por muitos a cidade mais moderna da América Hispânica.

No início do século XX e, com a celebração do Centenário da Independência, a cidade recebe grandes exposições nos moldes das londrinas e parisienses. É inaugurado o novo teatro Colón, que se propõe a ser tão imponente quanto famosos teatros italianos ou franceses. No discurso literário do período, pode-se ver o sentimento da Buenos Aires como metrópole e também como espaço de contrastes sociais, alternando-se o sentimento de orgulho pela riqueza e pela modernidade com o de nostalgia pelo passado.

No Brasil, enquanto o Rio de Janeiro é a capital do país, concentrando as mais importantes instituições culturais, como a Escola Nacional de Belas Artes, a Academia Brasileira de Letras e o Arquivo Nacional, além de ter uma imprensa desenvolvida, São Paulo mantém intactas várias de suas características coloniais. Tal situação começa a se modificar em meados do século XIX, quando o Brasil se torna um dos maiores produtores mundiais de café. No rastro da lavoura cafeeira, inúmeras transformações importantes ocorrem, com a modernização do estado que mais produz café no período. Em 1900, o número de paulistas ultrapassa o de fluminenses. Enquanto o estado do Rio de Janeiro tem 1617600 habitantes, o estado de São Paulo possui 2282279 habitantes⁷¹.

Além de receber um grande número de imigrantes europeus, a população da capital de São Paulo também é multiplicada, com a vinda de migrantes de outras partes do país, além da população de origem africana recém-liberta da escravidão e da própria elite cafeeira enriquecida, detentora também de poder político. Tais migrações ocasionam um crescimento desordenado da cidade na passagem do século, causando o aumento desenfreado de uma população de

Paris, no final do século XIX.

71 Maria Alice Rosa Ribeiro, "O Mercado de Trabalho no Estado de São Paulo nos Anos Vinte", em Sérgio S. Silva e Tamás Szmercsányi (orgs.), *História Econômica da Primeira República*, São Paulo, Edusp/Hucitec/Imprensa Oficial de São Paulo, 2002, p. 354.

marginalizados. Ao mesmo tempo, São Paulo se modifica para ser retirada de um passado provinciano e inserida no contexto mundial das grandes metrópoles modernas.

Na década de 1880, o centro da cidade é totalmente transformado, com praças e jardins públicos reorganizados. Entre 1900 e 1910, inúmeras obras transformam a paisagem urbana, sob o comando do prefeito Antônio da Silva Prado⁷², que exerce quatro mandatos consecutivos. Praças são abertas, ruas são alargadas, o parque do Anhangabaú é criado e os jardins da Praça da República são reformados. Em 1913, inicia-se a construção de uma nova catedral e é inaugurado o Teatro Municipal, inspirado na Ópera de Paris. É criada a Pinacoteca do Estado e a Estação da Luz. O mercado financeiro e o comércio sofisticado se juntam aos espaços de lazer, destinados à elite, habitante de enormes palacetes. A imprensa paulista também se desenvolve bastante a partir de meados do século XIX.

São Paulo, núcleo acanhado, antes que o café lhe mudasse a fisionomia, abrigava uma Faculdade de Direito, propulsora de ideias, escritos e jornais, figurando como centro promissor do jornalismo no Brasil. Daquela célula de produção de letrados saíram novas gerações familiarizadas com a palavra impressa que fizeram da imprensa o instrumento de sua ação. [...] Mais que isso, ali a imprensa tornou-se instrumento decisivo para o exercício político e literário, a expressão do jornalismo do Império, através de escritos que formularam sua política, enquanto se lançava na produção de uma literatura brasileira, expressão e síntese do país⁷³.

Apesar de, em 1920, a população paulistana perfazer, aproximadamente, a metade dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro (579 033 paulistanos contra 1 157 873 cariocas), a cidade de São Paulo cresce em ritmo excepcional. Entre 1920 e 1934, há um incremento relativo da população de 784%⁷⁴. O crescimento econômico, urbano e demográfico é vertiginoso. Há desenvolvimentos estruturais, como ferrovias, portos, comércio, indústria e comunicações. A capital do estado

72 Pai de Paulo Prado, colaborador na *Revista de Antropofagia*.

73 Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, *História da Imprensa no Brasil...*, p. 59.

74 Maria Alice Rosa Ribeiro, "O Mercado de Trabalho no Estado de São Paulo nos Anos Vinte"..., p. 355.

de São Paulo se torna símbolo do “progresso”, ao mesmo tempo em que aumenta a representação política do estado, consubstanciada na chamada Política do Café com Leite.

Assim como Buenos Aires, São Paulo no início do século XX é marcada por flagrantes desigualdades. A repressão das classes dominantes a vários movimentos do proletariado – como na Companhia Docas de Santos, em 1904; na greve dos ferroviários, em 1906; na greve dos colonos das fazendas de café em Ribeirão Preto; e na primeira greve geral, com cinquenta mil trabalhadores, em 1917 – mostra que a modernização também traz exclusão.

Nicolau Sevcenko, em *Orfeu Extático na Metrópole*, afirma que “essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados”⁷⁵. E é justamente essa urbe, que sofre com modificações tão bruscas e marcantes, na quantidade e composição de sua população, na sua configuração urbana – a ponto de Blaise Cendrars dizer que ela não tem “nenhuma tradição” – e nos interesses que velozmente mudam de objeto, que passa a ser motivo da construção de um mito nacional.

Afonso de Taunay, por exemplo, ao escrever, no início do século XX, sobre a história colonial de São Paulo, percebe o “espírito de independência e altivez” do paulista desde aquele período. Durante as comemorações do Centenário da Independência, há a preocupação em mostrar que a Independência é estabelecida em São Paulo e conduzida por um político paulista, José Bonifácio. É forjada, então, a figura do bandeirante como um herói, mito que o próprio Washington Luis, enquanto historiador, reforça.

Nessa nova versão, o bandeirante era apresentado como o lídimo representante das mais puras raízes sociais brasileiras, conquistador de todo o vasto sertão interior do país, fundador da raça e da civilização brasileiras, em franca oposição aos “emboabas”, pessoas estranhas à terra, traficantes desenraizados e elementos provenientes de terras estrangeiras, que permaneceram ligados à costa litorânea, com os olhos voltados para o Atlântico⁷⁶.

75 Nicolau Sevcenko, *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 31.

76 *Idem*, p. 138.

Ou seja, a formação de uma tradição nacionalista paulista, iniciada no século XIX, é reafirmada no início do século XX, aliando o passado jesuítico da vila à modernidade atual da metrópole. São Paulo é, para alguns modernistas, o bastião da nacionalidade, por estar localizada no centro do país. O Rio de Janeiro passa a ser, por outro lado, associado ao modismo estrangeiro e ao cosmopolitismo de signo negativo. A estratégia é, portanto, aliar São Paulo à nacionalidade, através do mito bandeirante paulista, que desbrava o Brasil nos séculos XVII e XVIII, abrindo as fronteiras, contribuindo para o alargamento do território e para o enriquecimento da colônia.

Na *Revista de Antropofagia*, pode-se ver a utilização da expressão “descida antropófaga”, numa duplicação do movimento bandeirante, agora na atualidade. Dessa vez, busca-se a integração de todos os estados em uma grande nação. Se a obra de expansão territorial do país é feita pelos bandeirantes a partir de fins do século XVII, os antropófagos querem, no início do século XX, criar a nação, ainda incompleta. Resta, para isso, cortar as arestas e purgar essa nação de todo o discurso que não seja homogeneizador. É do centro, simbolizado por São Paulo, que se sai em busca das áreas sertanejas e da periferia, escavando raízes tradicionais. É preciso, contudo, tomar cuidado para não exagerar no regionalismo, em nome de uma nação que, não coincidentemente, é integrada a partir de São Paulo.

São Paulo aparece em inúmeras de suas facetas na *Antropófaga*. Quando Mário de Andrade publica “Manhã”, no seu primeiro número, mostra uma cidade imaculada, que não é afetada pela descaracterização moderna, e mantém sua peculiaridade e suas características tradicionais. O silêncio e a calma de uma manhã, em um jardim no Jaraguá, faz com que o poeta queira contar para homens como “Lenin, Carlos Prestes, Gandhi”, coisas sobre o Brasil, como “os nomes dos nossos peixes / Ou descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitória, Marajó, / Coisa assim que pusesse um disfarce de festa / No pensamento dessas tempestades de homens”⁷⁷.

Já nas telas de Tarsila do Amaral, a metrópole (ou São Paulo, mais especificamente) é um dos grandes temas. A cidade moderna, com seus arranha-céus, usinas, estádios, arcos elétricos, trilhos de trens e bondes, se mescla com outros elementos típicos do Brasil. Tarsila

77 Mário de Andrade, “Manhã”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 1, maio 1928.

[...] prefere símbolos da cidade, como carros, trens, bombas de gasolina, torres; ou de tropicalidade, palmeiras, cactos, bananeiras; ou de história, construções coloniais, igrejas, cidades históricas, fazendas; ou étnicos, negros, mulatos, mamelucos, tipos regionais. Assim, em vez de uma utopia da sociabilidade moderna e industrial [...] ela instaurou uma utopia da brasilidade tropical⁷⁸.

Jorge de Lima, por seu turno, em "Migração", trata não da imigração estrangeira, que se dirige a São Paulo, mas da migração interna no Brasil, cujo deslocamento se inicia no Nordeste. O migrante se desloca em busca do progresso prometido (e nem sempre cumprido) pela capital paulistana.

João Nordeste acordou cedo, de manhãzinha,

Chapelão no cucuruto, roupa de brim, borzeguim de vaqueta

Adeus, cachorrinho Delegado!

Adeus, cavalinho "Dois Contigo"!

Adeus Cana!

Adeus minha Serra!

Adeus, tudo o que não aprendeu a chorar!

João Nordeste leva sua Zefa e sua viola

78 Nicolau Sevckenko, *Orfeu Extático na Metrópole...*, p. 285.

João Nordeste vai embarcar para São Paulo⁷⁹.

O fato de a *Revista de Antropofagia* nascer em São Paulo e dessa cidade lançar um movimento nacional para o Brasil, com adesões de todo o país, também não pode ser olvidado. Quando ela faz questão de identificar a cidade ou o estado dos seus colaboradores, com exceção dos paulistas (e de Manuel Bandeira), mostra de onde o movimento de devoração da cultura estrangeira parte. Apesar de, possivelmente, essa falta de identificação da naturalidade dos paulistas se dever ao local de origem do próprio periódico, pode ser tomada também como indício desse movimento que não se considera paulista ou paulistano, mas nacional, brasileiro. A voz que nacionaliza o país e que evita o regionalismo parte de São Paulo, a “locomotiva” do país. Hans Staden – que escreve um dos mais interessantes relatos sobre a antropofagia no período colonial e é amplamente citado na publicação – é capturado por uma tribo que habita o território do futuro estado de São Paulo.

Na *Martín Fierro* também se veem distintas interpretações sobre a cidade de Buenos Aires. Em um dos primeiros artigos sobre as artes plásticas, Rey de Chipre afirma que a Argentina “ocupa el primer lugar en América en cuestiones de arte”, o que é visível em suas “numerosas exposiciones de arte, audiciones musicales y de teatro extranjero, junto al enorme comercio de librería”, entre outros. Toda a agitação e desenvolvimento da principal metrópole do país leva, sem nenhuma modestia, à constatação de “que es más difícil triunfar en Buenos Aires que en París”⁸⁰.

Há artigos na *Martín Fierro*, contudo, que manifestam desdém pelas partes da cidade mais humildes ou afastadas de seu centro econômico e cultural e pelas populações que ali residem. Já no primeiro número da publicação, Evar Méndez, ao dissertar sobre a popularização da literatura do escritor nicaraguense Rubén Darío, manifesta seu desprezo pela leitura feita dele pelas classes populares, consumidoras de produções literárias de cunho popular, que estão, nesse período, sendo fartamente consumidas na Argentina⁸¹. Méndez critica a disseminação de um tipo de leitura considerada de baixo nível, que acarreta o aumento do número de leitores, nem sempre ideais. Segundo Evar,

79 Jorge de Lima, “Migração”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª edição, n. 14, p. 18, 11 jul. 1929.

80 Rey de Chipre, “El Salón del Retiro”, *Martín Fierro*, año 1, n. 5/6, p. 2, 15 maio-15 jun. 1924.

81 Sobre isso, ver Beatriz Sarlo, *El Imperio de los Sentimientos*.

[...] por la calle Boedo, lejano rincón, característico, por cierto, de Buenos Aires ve la luz una popularísima edición de las *Prosas Profanas*, en vulgar papel de diario, 32 páginas que contienen la obra en apeñuscada tipografía, sin omitir, excepto el estudio de Rodó, ni esas admirables y no igualadas *Anforas de Epicuro*⁸².

A propagação da poesia de Darío é, no entanto, contrária ao próprio intento do autor das *Prosas*, que assim se descreve, segundo Evar: “no soy un poeta para muchedumbres pero tengo que ir a ellas indefectiblemente”. Evar lamenta a popularização de Darío, explicando que este já sofreu o martírio pelo rodar de seus poemas “en la crápula de todas las recitaciones” e agora padece “por el o envilecimiento” de outros, como “las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros en las pringosas ‘pizzerias’ locales”, que o recitam “en sus fábricas o cabarets, en el pescante de sus carretelas y en las sobremesas rociadas con ‘Barbera’”. E critica a apropriação, pelas multidões, de uma literatura feita para a elite: “Indefectiblemente se llega a las multitudes, fatalmente la plebe iletrada se adueña de lo tesoro mental y rítmico que no se halló en Golcondas, Balsoras y Eldorados para ella”.

Méndez estabelece, portanto, duas categorias de leitores: os ideais, aos quais Darío teria dedicado seus escritos (poetas e jovens, distintos “de los que hace setenta siglos están bajo la tierra”); e os “heréticos”, que apreciam apenas a musicalidade da poesia. O diretor manifesta a ideia de uma aristocracia de pensamento, projetando-a na figura do renomado escritor “aristocrático, raro y perfecto”. O drama vivido pelo poeta nicaraguense explicita a tensão entre o caráter sagrado da arte e seu valor comercial ou sua necessidade de ser vendida, para próprio sustento do autor, tornando o leitor um mero consumidor.

Quando Serge Panine diz ter que explicar superficialmente o significado das ações da nova geração, ainda que possa ser mais violento em sua argumentação por escrever uma provável réplica a críticas recebidas pela publicação, manifesta também um tom de desprezo para com a “llanura medíocre”.

Aunque Martín Fierro es un periódico que ha tenido en cuenta la “impermeabilidad hipotámica del honorable público”, no está de más que de vez en cuando descienda hacia la llanura mediocre donde se debate dantescaamente la innumerable plebe, sin sen-

82 Evar Méndez, “Rubén Darío, Poeta Plebeyo”, *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 2, fev. 1924.

sibilidad y sin aspiraciones que comenta y glosa ignorante el “mal camino” a que vamos precipitados toda la nueva generación⁸³.

Assim como Méndez, Panine mostra repulsa pelas classes desfavorecidas, incapazes, segundo eles, de apreciar as inovações da vanguarda. Daí também as críticas que o grupo martinfierrista faz à literatura da Boedo, “atrasada” em termos formais, já que está “presa” ao naturalismo e realismo do século XIX. Apenas a vanguarda está sintonizada com o tempo presente e consegue entender a atualização de conteúdo e forma, afastando-se, por exemplo, da rima e da métrica, características mais louvadas pelos leitores populares da poesia.

A própria localização da redação tem íntima relação com os propósitos do periódico. Já citamos a existência da contenda Florida versus Boedo, opondo colaboradores das revistas *Martín Fierro* e *Proa* a indivíduos engajados na esquerda política, que publicam nas revistas *Claridad* e *Los Pensadores*, editadas em tipografias localizadas próximas à rua Boedo, nos subúrbios de Buenos Aires. É interessante notar, contudo, que as duas primeiras redações de *Martín Fierro* se encontram nas ruas Bustamante e Vitória, no bairro de Almagro, apenas duas quadras uma da outra, “a las puertas del de Boedo, y a una cuadra de la calle Boedo”⁸⁴. Isso nos leva a crer que a denominação Florida tem relação não com a localização inicial da redação, mas com os cafés e confeitarias onde se reúnem os criadores da revista mesmo antes de seu lançamento.

A redação se muda, no início de 1926, para a rua Tucumán, esquina com a Florida. Há uma festa e um grande texto elucidativo celebrando a mudança para o centro de Buenos Aires.

Era necesario tener algún rancho adonde atar nuestro pingo, y, naturalmente, lo hemos buscado cerquita de las estrellas. Desde el tercer piso de una casa que abre sus ventanas a la calle Florida, nos asomaremos a la arteria más vital de la ciudad, para tomarle el pulso y percibir las más leves alteraciones de su ritmo.

Estamos donde debiéramos estar: en pleno centro, donde la ciudad es más actual y más venidera. El suburbio abusa de nuestra ternura; nos ablanda con demasiada frecuen-

83 Serge Panine, “Acotaciones a un Tema Vital”, *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 2, set.-9 out. 1924.

84 Jose Luis Trenti Rocamora, *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*.

cia; debemos desconfiar un poco de abandonarnos excesivamente a su carácter fácil, demarcado, que nos impone una limitación⁸⁵.

Os arrabaldes, onde estão as redações e tipografias do grupo da Boedo, podem ser interessantes como motivo poético e pictórico, mas a revista deseja, de fato, estar próxima ao centro.

Martín Fierro siempre ha pretendido vivir una vida compleja, con todas las contradicciones y sus peligros, pero que esté más de acuerdo con nosotros mismos, y con lo que, como nacionalidad, somos: conglomerado de defectos y cualidades que amalgamamos nosotros mismos y hacemos que constituya una personalidad definida⁸⁶.

A localização da "Dirección y Administración", em uma via próxima à Florida e à Avenida de Maio, duas das artérias mais importantes de Buenos Aires no período, é significativa da orientação vanguardista da revista. Nessas ruas se encontram as lojas de luxo, as livrarias mais importantes, os cafés, salões e restaurantes frequentados pela elite social da cidade. Segundo o texto, estar no centro é indício de cosmopolitismo e atualidade.

Está bueno, de tarde en tarde, tomar el tranvía suburbano o emprender una excursión por los arrabaldes, olfatear el olor acre del cafetín de la Boca o los viejos lanchones del Puerto, escuchar la molienda de música barata de los organitos, el son de siringa de los afiladores de Palermo, visitar ciertas calles aún alumbradas a gas o kerosene o los barrios donde las muchachas husmean el problemático marido en los balcones, – pero nuestro paisaje habitual ha de ser menos restringido, más heterogéneo y aquel donde se cumple el milagro de la cohesión armónica de tantos elementos dispares y contradictorios. Aquí, en calle Florida, en donde la ciudad es como una síntesis de sí misma y del país, muy cerquita del Puerto, para tener bien presente que por allí en inmensa parte ha venido de afuera nuestro espíritu y nuestra sangre, y a donde fatalmente iremos para ser juzgados, por aspiración o por gravitación⁸⁷.

85 La Dirección, "Martín Fierro 1926", *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 2, 10 maio 1926.

86 *Idem, ibidem.*

87 *Idem, ibidem.*

É possível uma atitude nostálgica em relação ao arrabalde, mas o olhar para ele se dá a partir desse centro, próximo ao porto que, nesse caso, exerce o cosmopolitismo positivo, ao trazer imigrantes, tecnologias e o que há de mais novo em termos culturais e ao levar a publicação ao mundo, onde será valorizada ou criticada. Florida significa o contato com um ambiente mais amplo, menos provinciano.

Essa orientação cosmopolita, rumo ao mais novo e atual, está em consonância com o livro de Oliverio Gironde, *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*, que exalta exatamente a urbe moderna, com seus bondes e ruas cheias de gente. A obra é plena de objetivismo, modernidade e, ao mesmo tempo, possui “una sonoridad, un timbre de cosa netamente argentina, que hasta hoy no reflejó la literatura nacional”. Recebe elogios por possuir uma “audácia que se funde con su aristocracia originaria”, vinda de um poeta possuidor de “dos pupilas Roentgen y una sensibilidad ‘hors concours’”⁸⁸. Curiosamente, contrariando o desprezo dos martinfierristas pelo “populacho”, o livro de Gironde é, ainda, exaltado por sua popularidade, já que seu “título irônico lo indica, no para ser leída en los gabinetes, sino en los plebeyos tranvías”.

Contrariamente à exaltação da metrópole moderna, há martinfierristas, contudo, que olham exatamente para o que permanece intocado ou imaculado na capital bonaerense. Da mesma forma como Mário de Andrade pensa na São Paulo domingueira, Borges se afasta do turbilhão central da cidade e elege, como motivo de seus poemas, uma Buenos Aires tradicional, dos arrabaldes, que ainda se mantém viva e não é destruída pela modernidade. Desde *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, Borges busca uma cidade tradicional, nacional, não cosmopolita, que não sucumbe às mudanças modernizadoras. Trata-se, segundo Jorge Schwartz, da reinvenção da cidade, fundada miticamente, “através de seus arrabaldes, entardeceres, próceres, cemitérios, e tudo aquilo em que imagem e tradição formam uma entidade única”⁸⁹. Nem todos os martinfierristas aprovam a eleição, contudo. Norah Lange, ao fazer uma crítica a *Fervor*, diz: “Pero le alcanzo un reproche: Nos ha dado en sus libros un Buenos Aires tan de susiego y de domingo!”⁹⁰

88 Oliverio Gironde, *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 4, 20 mar. 1924.

89 Jorge Schwartz, *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 1920...*, p. 49.

90 Norah Lange, “Jorge Luis Borges Pensado en Algo que No Alcanza a Ser Poema”, *Martín Fierro*, año IV, n. 40, p. 6, 28 abr. 1927.

A revista reproduz o prefácio de *Luna de Enfrente*, de 1925, que Borges diz ter composto “no en pasión, en contemplación”:

Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son intensidad. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas con su fuentada de cielo. Es mi enterizo causal pobre: aquí te lo doy⁹¹.

Ao comentar a obra, Leopoldo Marechal mostra que *Luna de Enfrente* não trata da cidade febril, borbulhante de pessoas, carros e bondes, mas de uma urbe mais tranquila, remetendo às ruas de “la vagancia y el recuerdo”: “Borges ha visto Buenos Aires, con sus calles que dan a la pampa, sus patios de sol, sus casas y sus almacenes. Ha fabricado un pequeño universo con todas esas cosas, asociándolas a su vida sentimental y haciéndolas carne de su poema”⁹².

No que diz respeito a *El Tamaño de Mi Esperanza*, de 1926, F.L.B. (possíveis iniciais de Francisco Luis Bernárdez) considera que Borges escreve o livro “para radicarse definitivamente en su pátria, que es la nuestra, en su esperanza, que es la de todos los criollos de hoy, y en su ambición, que también compartimos los que formamos su generación”. Na obra, veem-se também as “viejas casas criollas, donde la luz era más importante que la comodidad”⁹³, bem distantes da rua Florida.

O centro de Buenos Aires, por seu crescimento rápido e cosmopolitismo, não é o local mais propício, segundo Borges, para encontrar as raízes da nacionalidade. O autor valoriza um espaço arquetípico, não sujeito às contingências do tempo e da mudança, numa atitude de reação, portanto, contra a modernidade. Segundo Nicolau Sevckenko, Borges

[...] transformou Buenos Aires no eixo simbólico do mundo, a cidade transcendente, o modelo ideal da comunhão humana e da subsunção no absoluto, a partir, no entanto, do registro pontual das presenças mais comezinhas e banais da paisagem dos arrabaldes, do rio da Prata, do porto, dos imigrantes, dos vazios adjacentes⁹⁴.

91 Jorge Luis Borges, “Al Tal Vez Lector”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 4, 14 nov. 1925.

92 Leopoldo Marechal, “‘Luna de Enfrente’, por Jorge Luis Borges”, *Martín Fierro*, año III, n. 26, p. 4, 29 dez. 1925.

93 F.L.B., “Un Borges de Entrecasa”, *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 8, 1926.

94 Nicolau Sevckenko, *Orfeu Extático na Metrópole...*, p. 221.

Segundo Beatriz Sarlo, assim como Güiraldes, em seu *Don Segundo Sombra*, descreve pampas idealizados, a partir da figura do *gaucho* que praticamente não existe mais, Borges também procura um lugar, na cidade, utópico. As “orillas” são uma “zona indecible entre la ciudad y el campo, casi vacía de personajes, salvo dos o tres tipos más presentes en las ficciones que en los poemas. El espacio imaginario de las orillas parece poco afectado por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística”⁹⁵. Nelas, o autor reencontra seus tempos de infância, na nostalgia de uma cidade já inexistente, através do cruzamento entre ultraísmo e *criollismo*, entre renovação estética e memória: “El barrio se convierte en orilla, margen de la llanura; el baldío es la inclusión de la pampa dentro del incompleto trazado urbano”⁹⁶. E é nesse lugar de “incentitumbre” que Borges, segundo Sarlo, encontra a única forma possível de escrever literatura universal para um bonaerense; a de se posicionar “en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras de las historias centrales”.

Por fim, além das referências aos subúrbios ou ao centro cosmopolita, a metrópole bonaerense aparece, na *Martín Fierro*, em sua diversidade. Na composição poética burlesca “Itinerário de un Vago Porteño”, assinada por J.L e G.J.L (provavelmente Jorge Luis Borges e Guillermo Juan Borges), mostram-se vários lugares de Buenos Aires: Parque Patricios, a Avenida Monroe e a Avenida de Mayo, as ruas Santa Fé, Paraná, Arenales, Lanifur, Flores, Guanacache, Dean Funes, México, os bairros Belgrano, Chacarita, Palermo, o edifício “Pasajo Barolo” e a galeria Güemes. Trata-se de Buenos Aires misturada, diversa, onde ocorrem fatos inusitados e vivem pessoas como o pintor místico Xul Solar⁹⁷.

Para Beatriz Sarlo, Buenos Aires é uma cidade que faz parte de uma “modernidad periférica”, onde se mesclam tanto a modernidade europeia quanto a diferença rioplatense, tanto a angústia e a aceleração quanto o tradicionalismo. A autora lembra que os quadros de Xul Solar⁹⁸, alguns reproduzidos na *Martín*

95 Beatriz Sarlo, *Una Modernidad Periferica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 43.

96 *Idem*, p. 47.

97 J.L. e J.B.G. “Itinerario de un Vago Porteño”, *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 12, 28 mar. 1927.

98 Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (Buenos Aires, 1887-Buenos Aires, 1963). Pintor, escultor, linguista, tradutor, músico, astrólogo. Conhecedor de mais de vinte línguas, estuda e viaja por vários lugares da Europa no início do século XX, até voltar a Buenos Aires, em 1924. Na capital bonaerense pinta dezenas de obras, inventa línguas – o *neocriollo* e a panlúngua – colabora como crítico de arte, dentre em uma ampla gama de atividades. Para uma ideia da

Fierro, mais que seu conteúdo esotérico, remetem ao quebra-cabeça que é a cidade. *Martín Fierro* pode ser considerada uma manifestação dessa mescla de valores. Nela coexistem elementos defensivos e residuais juntamente com programa renovadores. Há tantos traços culturais da formação *criolla* quanto o processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas.

Portanto, o cosmopolitismo de São Paulo e de Buenos Aires é visto nas revistas, por um lado, de maneira positiva, já que as cidades simbolizam ou procuram simbolizar a modernidade, o progresso e a própria vanguarda. Por outro lado, o cosmopolitismo encarna também aspectos negativos, como a destruição, pela modernização, de espaços até então referenciais para a cultura nacional. É possível dizer que a modernização rápida e radical de São Paulo e Buenos Aires causa mal estar às suas populações, trazendo instabilidade em termos de valores. Procurar uma tradição que possa trazer de volta a estabilidade acaba sendo um antídoto adotado mesmo pelas vanguardas. A leitura da literatura *gauchesca* nas cidades, por exemplo, pode estar relacionada com essa necessidade de encontrar uma espécie de substância autêntica, investindo-se em uma colorida iconografia rural. O cosmopolitismo pode ser uma ameaça a qual deve ser combatida com a introdução de novos laços e o resgate de elos, no intuito de forjar vínculos simbólicos para preservar os nexos sociais e políticos que os novos tempos corroem. As contribuições mais louvadas, nas duas revistas, são as que conseguem unir a modernidade com a tradição e a idiosincrasia brasileira e argentina.

É necessário determinar o peso da modernidade em São Paulo e em Buenos Aires no período. Apesar do avanço das relações capitalistas, predominam, ainda, valores tradicionais, agrários, aristocráticos. As duas cidades estão sob o domínio de oligarquias donas de grandes propriedades, seja cafeeira ou pecuarista, desdenhosas da maioria da população, formada de pobres, imigrantes e mestiços. Em Buenos Aires, há tanto um crescimento urbano vertiginoso e uma população de múltiplas nacionalidades como a existência de terrenos "baldíos y calles sin vereda de enfrente", além de permanências tradicionais e provincianas, que levam Beatriz Sarlo a defini-la como uma cidade de "mezcla".

produção de Xul Solar, ver Alejandro Xul Solar, *Entrevistas, Artículos y Textos Inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2005 (Introducción, investigación, selección y organización – Patricia M. Artundo).

Apesar disso, Buenos Aires atrai, no início do século XX, intelectuais de todo o mundo, em número muito maior que São Paulo, mais uma mostra de seu cosmopolitismo⁹⁹.

O Rio de Janeiro pode ser considerado a cidade mais cosmopolita do Brasil no período, pela quantidade de sua população, por concentrar grande parte das instituições culturais que são referência nacional e, ainda, por sua posição estratégica no litoral, com um porto importante. É na capital federal que Tarsila, por exemplo, realiza, em 1929, sua primeira exposição no Brasil. O cosmopolitismo paulistano não se apoia na quantidade de habitantes – aproximadamente a metade da população carioca – nem na existência de instituições culturais longevas, mas no crescimento vertiginoso que a urbe experiencia nas primeiras décadas do século XX. É possível afirmar que Buenos Aires é mais cosmopolita que as duas maiores metrópoles brasileiras, sendo considerada, no período, por muitos intelectuais, a maior metrópole cultural da América Latina. Mesmo sendo cidades cosmopolitas, percebemos, contudo, permanências tradicionalistas tanto em Buenos Aires quanto na Pauliceia, convivendo com as mais avançadas novidades tecnológicas, artísticas e comportamentais.

4. Intelectuais: cosmopolitas livrescos e de bagagem

Os principais participantes da *Revista de Antropofagia* e da *Martín Fierro* são homens e mulheres fluentes em várias línguas, que se deslocam por vários países, recebem publicações de todo o Ocidente e mantém contato com intelectuais estrangeiros, compondo uma rede que se estende para fora de seus respectivos países. A viagem à Europa é, em grande parte das vezes, uma etapa obrigatória no aprendizado desses intelectuais, com destaque para a atração exercida por Paris. Desde o século XIX e, especialmente após as reformas urbanas promovidas pelo Barão Haussmann, Paris é o polo que atrai a intelectualidade europeia, estadunidense e latino-americana, pelo seu campo literário e artístico em desenvolvimento.

99 Vale a pena citar, dentre muitos, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors e Marcel Duchamp. A própria *Martín Fierro* mostra a presença de intelectuais estrangeiros na cidade: Marinetti, Alfonso Reyes, Guillermo de Torre, Germana Bittencourt...

A cidade recebeu ainda um grande número de pintores, escritores, músicos e bailarinos vindos dos Estados Unidos e de outros países da Europa. Alguns deles estavam fugindo de ditaduras, enquanto outros vinham em busca de liberdade sexual. Mas quase todos eram movidos pela esperança de que Paris lhes traria inspiração e reconhecimento. Da solenidade literária da Académie Française aos espetáculos de cançã do Moulin Rouge – sem esquecer a vanguarda do surrealismo –, Paris tinha um amplo leque de escolhas a oferecer, tanto do ponto de vista da ilustração quanto do entretenimento. Intelectuais, pintores, músicos e outros artistas circulavam pela cidade como cortesãs desenvoltas. Admirados por suas ideias, sua criatividade ou simplesmente por seu estilo de vida boêmio, eles desfrutavam das regalias de uma casta privilegiada¹⁰⁰.

A cidade tem um campo editorial desenvolvido e ali ocorre o fenômeno do prestígio do escritor. Nas artes visuais, por seu turno, seu domínio é absoluto. Paris é a metrópole cultural do século XIX e início do século XX. Além dela, destacam-se outras cosmópolis atraentes no período, como Berlim, Londres, Madri, Florença, Roma, Milão, Zurique, Moscou e Munique. Geralmente é para esses centros de produção intelectual que os vanguardistas martinfierristas e antropófagos se dirigem. Por outro lado, muitos deles se movimentam também no continente americano, onde se destacam Nova York, Cidade do México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Santiago e Lima, principalmente. Nessas cosmópolis e subcosmópolis, os colaboradores da *Revista de Antropofagia* e da *Martín Fierro* aprendem outras línguas, aperfeiçoam sua formação intelectual, compram obras literárias e artísticas, visitam exposições, assistem a peças teatros e a balés e frequentam livrarias, além de conhecer artistas e escritores, ampliando suas redes de contatos.

A biografia de Oswald de Andrade não deixa dúvida de que o escritor é um “cosmopolita de bagagem”, como define Jorge Schwartz. Ele viaja à Europa ainda jovem, trazendo consigo o “Manifesto do Futurismo”, de Marinetti, e volta ao continente várias vezes. Em 1916, publica, com Guilherme de Almeida, *Mon Cour Balance* e *Leur Âme*, duas peças teatrais bem ao gosto da época, que mostram sua desenvoltura com a língua francesa. Em 1922, conhece Tarsila do Amaral, com quem forma uma união enriquecedora para a produção de ambos.

100 Alan Riding, *Paris, A Festa Continuou. A Vida Cultural Durante a Ocupação Nazista, 1940-1944*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 17.

Tarsila começa a aprender francês, como segunda língua, na fazenda onde mora e, ainda criança, embarca com a família para a Europa, indo estudar em um colégio interno em Barcelona. Visita Paris em 1904 e, depois de estudar pintura e escultura em São Paulo, parte, em 1920, pela segunda vez, à capital francesa, tendo aulas de artes plásticas na famosa Académie Julian,

[...] pioneira no ensino e na profissionalização das artistas do sexo feminino de todo o mundo, tornando-se convidativa para um grande contingente de mulheres que desejavam se aprimorar como artistas e que não encontravam em seus países de origem a possibilidade de fazê-lo¹⁰¹.

Como muitos artistas, aproveita a estada na cidade para visitar ateliês, museus, galerias, exposições, comprar livros e obras de arte, assistir a concertos e frequentar o balé e a ópera. Nas cartas que escreve à pintora Anitta Malfatti, Tarsila cita obras futuristas que está lendo, uma indicação de que, além do francês, talvez domine também o italiano. Por seus estudos em Barcelona, também fala espanhol. E Aracy Amaral informa que a artista se preocupa com o estudo do inglês, tendo feito aulas na escola Berlitz, de Paris.

Tarsila diz que descobre o modernismo no Brasil quando volta dessa viagem em que visita cidades na Inglaterra, Espanha e Itália. Passa, então, a ter contato com Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e Oswald de Andrade. Tarsila e Oswald passam a viajar quase sempre juntos. Em 1923, dirigem-se novamente à Europa, onde visitam Portugal, Espanha e França. Tarsila tem aulas com André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes. O casal Tarsiwald conhece Blaise Cendrars, Jules Supervielle, Jules Romain, Paul Morand, Cocteau, Erik Satie, Constantin Brancusi, Valery Larbaud, Juan Gris, Maurie Laurencin, Ramón Gomez de la Serna, Jean Giraudoux, Darius Milhaud e outros intelectuais vanguardistas.

Nas cartas recebidas e enviadas a Mário de Andrade, é possível ver a tensão, no trabalho da artista, entre o estudo do que se passa no “centro do mundo” e a necessidade de olhar para o Brasil. Tarsila informa ao amigo, em maio de 1923, que agora não faz mais “bomberismo”, mas cubismo. Mário responde, alguns meses depois, denunciando os erros de um cosmopolitismo despersonalizado.

101 Ana Paula Cavalcanti Simioni, “A Viagem a Paris de Artistas Brasileiros no Final do Século XIX”, *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, vol. 17, n. 1, 2005.

Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Oswald, Sérgio¹⁰² para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas! Hi hi hi. Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrepitos e de estusias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e a minha queridíssima Tarsila precisam. Se vocês tiverem coragem, venham para cá, aceitem meu desafio. E como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila do Amaral!¹⁰³

As cartas de Tarsila para a família, segundo Aracy Amaral, também refletem “o desejo de retorno às fontes”, causado “talvez mesmo (e por que não?) em virtude de constatar que isso é realmente o que mais encanta a seus amigos europeus”¹⁰⁴. Nelas, diz que se sente “cada vez mais brasileira” e que quer ser “a pintora da minha terra”. Previne, contudo, os pais, de algum mal entendido, esclarecendo: “Não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga uma contribuição de seu próprio país. [...] Paris está farta de arte parisiense”¹⁰⁵.

É desta época a criação de *A Negra*, obra que lhe confere “um lugar de pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então. Pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força, conscientização em sua projeção embora inconsciente [...]”¹⁰⁶. Nesse período, faz as ilustrações de *Feuilles de Route*, do poeta francês Blaise Cendrars, a quem ciceroneia quando de sua visita ao Brasil, em 1924. A caravana composta por Tarsila, Oswald, Mário,

102 Sérgio Milliet da Costa e Silva é um intelectual nascido em São Paulo em 1898, mas que faz seus estudos na Suíça. Participa da Semana de Arte Moderna de 1922 e escreve poesias tanto em francês quanto em português, sendo responsável por muitos intercâmbios entre intelectuais brasileiros e europeus no início do século XX.

103 Aracy Amaral, *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, p. 80.

104 Aracy Amaral, *Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo*, São Paulo, Editora 34/Edusp, 2003, p. 101.

105 *Idem*, p. 102.

106 *Idem*, p. 120.

Olivia Guedes Penteado e outros, mostra a Cendrars o carnaval do Rio de Janeiro e a paisagem colonial de Minas Gerais, durante a Semana Santa, eventos que se tornam marcos da “descoberta do Brasil” para os modernistas.

Em 1924, Tarsila empreende nova viagem à Europa, quando começa a planejar sua primeira exposição em Paris. Oswald de Andrade, junto a ela, proclama uma conferência na Sorbonne intitulada “L’Effort Intellectuel du Brésil Contemporaine”¹⁰⁷, em que reconhece o interesse francês pelo exótico. É também em Paris que Oswald publica, em 1925, seu livro *Poesia Pau-Brasil*, pela editora parisiense Au Sans Pareil, ilustrado por Tarsila. No prefácio da obra, Paulo Prado descreve, com ironia, a inspiração que dá origem à criação.

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – um-bigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia¹⁰⁸.

Intercaladas com estadas no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, ocorrem ainda outras viagens de Oswald e Tarsila, quase sempre juntos, para a Europa, na segunda metade da década de 1920. Ela expõe individualmente, em 1926, na Galerie Percier, dirigida por André Level. Oswald publica *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, com ilustrações do próprio autor e capa de Tarsila que, dois anos depois, expõe novamente na Galerie Percier, agora na sua “fase antropofágica”. Apenas um mês depois do lançamento da *Revista de Antropofagia*, Tarsilwald viaja novamente à Europa, havendo notícias nos jornais brasileiros sobre sua estada em Paris. Galeão Coutinho, faz, inclusive, uma entrevista com o antropófago, encontrando-o absorto em meio a leituras europeias.

Encontro-o entre livros austeros, devorando com fúria verdadeiramente antropofágica Splenger, Pareto, Schopenhauer, Freud, Barbosa Rodrigues, Saint-Hilaire, Humbolt, Berkeley, um sem número de autores mais, entre os quais Karl Marx e Hering, os modernos sociólogos russos, as leis bolchevistas, o diabo. O autor do Pau-Brasil lê, toma apontamentos

107 A referida conferência é publicada, primeiramente, na *Revue de l’Amérique Latine* e, depois traduzida na *Revista do Brasil*.

108 Paulo Prado, “Poesia Pau-Brasil”, em Oswald Andrade, *Pau-Brasil*, São Paulo, Globo, 2003, p. 90.

e, quando me concede algumas horas de palestras, é para fazer longas explicações sobre o movimento antropofagista. As leituras apoiam cada vez mais as suas ideias. O Brasil precisa devorar os [ilegível] que há séculos vêm sugando a sua espantosa vitalidade. A exemplo da Europa, precisamos empreender um trabalho de renovação. Temos todos os elementos para isso. Somos prodigiosamente ricos de reservas instintivas. O Brasil é todo instinto, a pretender copiar a Europa, que está cansada de ser só inteligência e [...] regressa sofregamente às fontes primitivas da natureza para [ilegível], para humanizar-se, o que é melhor¹⁰⁹.

O sucesso da antropofagia tanto plástica quanto literária em Paris é devido, segundo Coutinho, à “forte inclinação primitivista da alma parisiense, que tanto vale dizer da alma representativamente europeia”. É por isso que a mostra de Tarsila suscita “comentários e notícias tão encomiásticos a um sem número de jornais e revistas de marcado prestígio”. E é dessa forma que a América passa a interessar tanto a Europa, depois de esta ter buscado no Oriente as forças de renovação contra “a grande fadiga da civilização”.

A velha Europa quer alguma coisa de mais profundo, de mais misterioso. É a América, são as populações mescladas onde o negro, o índio e o branco se conjugam num esforço doloroso de assimilação: é o laboratório tenebroso onde se verificam os precipitados étnicos mais paradoxais, desafiando a curiosidade perspícua dos cientistas; é, em suma, todo esse chão ardente que passa a exercer agora sobre o Velho Mundo a mais imprevisível e perturbadora fascinação. Paris, ora enlanguesce ao ritmo voluptuoso dos tangos argentinos, nos quais a contribuição da sensibilidade musical do negro e do índio se patenteia predominante, ora estremece aos arranques do *jazz*, onde estertora a alma laocóntica e poderosamente instintiva da gente africana. Já pelos alfarrabistas e antiquários se cotam a preços incríveis poeirentos infolios em que velhos viajantes, como Saint-Hilaire, narram hábitos e aspectos das populações tropicais e estampas reproduzindo danças de índios e negros entregues aos ásperos labores das fazendas; já pelas livrarias, em geral se expõem obrigatoriamente livros modernos sobre a raça negra¹¹⁰.

O contato de Tarsilwald com o continente americano é menor que com a Europa. Ainda assim, Tarsila conhece Buenos Aires e outras cidades da Argentina

109 Galeão Coutinho, “Visões do Boulevard”, *A Gazeta*, ano XXIII, n. 6760, p. 1, 8 ago. 1928.

110 *Idem, ibidem*.

e do Chile na lua de mel de seu primeiro casamento. Depois, em 1922, a artista considera, em carta à família, fazer uma exposição na capital argentina: “uma exposição em Buenos Aires é o melhor que eu possa resolver. Em julho espero estar aí e preparar-me com quadros do Brasil para exposição em fins de setembro”¹¹¹. Os planos, apesar de não concretizados, mostram a importância da cidade enquanto local de reconhecimento da arte moderna. Expor em Buenos Aires parece ser mais importante que fazê-lo em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Oswald, por seu turno, também mantém contato com escritores argentinos, dentre eles, Oliverio Girondo, o que se dá com mais vigor, entretanto, após o fim da *Revista de Antropofagia*. O casal não viaja pela América Hispânica, no período, o que não o impede de ter contato com intelectuais como o artista plástico Emilio Pettoruti, que visita o Brasil em 1929. Ambos conhecem também a produção pictórica e literária da Argentina e de outros países da América Latina, através de notícias em jornais e revistas. Segundo Sergio Miceli, Tarsiwald

[...] é a encarnação mais perfeita e acabada do estilo de vida dos integrantes dos círculos modernistas, obcecados ao mesmo tempo pela ambição de brilho social e pela pretensão de supremacia intelectual. O fato de ambos pertencerem a famílias abastadas da oligarquia e de poderem viver às custas das rendas provenientes da especulação imobiliária com terrenos onde se edificaram os futuros bairros elegantes da cidade de São Paulo e dos lucros derivados da exportação de café lhes assegurou o capital necessário para que pudessem se impor como modelos requintados de importadores tanto no âmbito do consumo de luxo como no tocante a investimentos culturais¹¹².

Em várias ocasiões, contudo, o cosmopolitismo de Oswald e Tarsila é criticado negativamente. O crítico Flexa Ribeiro, por exemplo, diz, a propósito da exposição de 1929, no Rio de Janeiro, que Tarsila é, ao mesmo tempo, uma retardatária e uma libertária e “só lhe falta vencer o último preconceito: a moda de Paris”¹¹³. Tristão de Athayde, por sua vez, diz que predomina a importação no pensamento antropofágico, agora “por amor a um academismo às avessas, de um academismo

111 Citado por Aracy Amaral, *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo...*, p. 97.

112 Sergio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979, p. 97.

113 Flexa Ribeiro, “Tarsila Retardatária”, *O Paíz*, ano XLV, n. 16.350, p. 3, 26 jul. 1929.

das selvas tão falso quanto o academismo dos salões”¹¹⁴. O grupo Verdeamarelo ataca várias vezes Oswald, mesmo antes do lançamento da Antropófaga, dizendo que ele descobre o Brasil em Paris, crítica a que o autor faz réplica.

Não há dia em que não se insinue no seio canibalesco desse verdadeiro e autêntico Partido Democrático da literatura nacional, qualquer coisa contra o fato de eu ter dado de cara com a saudade quando andei morando em estranhas terras. Pensei no Brasil, matutei que era tempo de receber as vantagens que me oferecia uma coincidência de matéria nova no surto de poesia virginal. [...] Um fato, porém, que naturalmente escapou à gota serena (e amável) dos meus adversários é o ciclo universal feito pelo homem de todos os tempos em todos os climas. [...] A verdade é que o homem começa migrador e desenraigado, coliga-se em povo pastor, depois vira fazendeiro, planta-se como uma árvore que quer dar sombra (lindo!), depois vira internacional – farrista, banqueiro ou literato – e cortadas as raízes agrícolas que o prendiam à latitude, dá o berro da independência geográfica e escreve em latim que é língua neutra – *Ubi bene ibi patria*. [...] Portanto é tolice pura esse negócio de não se poder sair de casa para não correr o perigo de ficar cosmopolita e dar tiro de carabina no quintal a fim de fazer crer à vizinhança que é descendente de índio e português da descoberta¹¹⁵. Os tempos são outros, outra a vida, outros os perigos. E sem dúvida, é das menos brasileiras que há essa mania de viver cheirando mato com efusão¹¹⁶.

Além de Oswald e Tarsila, muitos outros colaboradores da *Revista de Antropofagia* podem ser chamados de “cosmopolitas de bagagem”. Dentre os artistas plásticos, Emilio Di Cavalcanti viaja para a Europa em 1923 e lá permanece até 1925, encontrando o casal Tarsiwald. Frequenta a Academia Ranson e expõe em Londres, Berlim, Bruxelas, Amsterdã e Paris. Conhece Pablo Picasso, Fernand Léger, Matisse, Erik Satie, Jean Cocteau e outros intelectuais franceses, além de trabalhar como correspondente do jornal *Correio da Manhã*. O paulista Antonio Gomide, por sua vez, estuda artes plásticas na Suíça, para onde sua família se transfere em 1913. Tem aulas com Ferdinand Hodler e Gillard, na Academia de Belas Artes de Genebra e frequenta também a Escola de Comércio dessa cidade,

114 Tristão de Athayde, “Neo Indianismo. Vida Literária”, *O Jornal*, ano X, n. 2912, p. 4, 27 mai. 1928.

115 Provável referência à obra de Cassiano Ricardo, *Vamos Caçar Papagaios*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1947.

116 J. Miramar, “Pelo Brasil”, *Jornal do Comércio*, Feira das Quintas, p. 3, 17 fev. 1927.

onde conhece o crítico de arte Sérgio Milliet. Faz contínuas viagens pela Europa e se muda para a França na década de 1920. Em 1922, em Toulouse, trabalha com Marcel Lenoir, com quem aprende a técnica do afresco. De 1924 a 1926, em Paris, instala ateliê e entra em contato com artistas europeus ligados aos movimentos de vanguarda, como Picasso, Braque, Lhote e Severini. No ambiente parisiense convive também com Victor Brecheret e Vicente do Rego Monteiro.

Dos escritores, o historiador, mecenas e colecionador de arte Paulo Prado também pode ser considerado um “cosmopolita de bagagem”. O filho primogênito de Antônio Prado não apenas viaja com frequência ao exterior como patrocina as viagens de Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos e Di Cavalcanti à Europa, assim como de estrangeiros para o Brasil, como é o caso de Blaise Cendrars, em 1924, e de Le Corbusier, em 1929. Em suas estadas em Paris, encontra também Tarsiwald.

Alcântara Machado, por sua vez, em *Pathé Baby*, conta exatamente sua segunda viagem pelo continente europeu (a primeira faz quando criança, na companhia dos pais), em 1925, enquanto exerce a crítica teatral do *Jornal do Comércio*, de São Paulo. O livro é publicado pela editora Hélios, em 1926, e tem ilustrações de Paim¹¹⁷. O prefácio, de Oswald de Andrade, intitulado “Overture – Carta Oceano”, é publicado pela primeira vez em *Terra Roxa e Outras Terras*, revista dirigida pelo próprio Alcântara Machado e por Couto de Barros. *Pathé Baby* mostra a trajetória do autor-personagem por nove meses na Europa, desde a saída de Santos até sua volta, em novembro de 1926, passando por Portugal, Espanha, França, Inglaterra e Itália. É interessante citar a narração feita por Alcântara Machado de um brasileiro na Europa, descrito como “frango novo em galinheiro”. O tom do texto já mostra porque a obra recebe críticas dos leitores do *Jornal do Comércio*, além de se afinar com o estilo ferino de Oswald:

O brasileiro, com raríssimas exceções, quando viaja pela Europa só pensa em gastar e farrear. Consulta um médico também. Em Lausanne, está visto. Para disfarçar.

117 A Editora Hélios é propriedade de Menotti del Picchia e de Cassiano Ricardo. Antonio Paim Vieira, por seu turno, desenhou também as imagens de *Vamos Caçar Papagaios*, de Cassiano.

Seu itinerário não muda. Salta em Bordeaux ou Cherbourg e vai direitinho para Paris. Em Paris, já se sabe: compra uma bengala, calça umas luvas e é pândega até acabar o cobre. Um giro pela Suíça é também do programa. Vontade de ser esfolado. Esquecido da lindeza de suas terras [...] como se nunca tivesse visto maravilhas iguais. Às vezes arrisca uma fuga até a Itália. Ver os museus célebres. [...]

Paris de novo. Últimos dias de Europa. Compra as encomendas dos parentes e amigos. E cai na farra pela última vez. [...] Rasga dinheiro. Banca o trouxa. [...] E desce ao Brasil com gravatas novas, mas as mesmas ideias de antes¹¹⁸.

Além dessas duas viagens, Alcântara Machado volta à Europa em 1929, após sua desilusão com os rumos tomados pela *Revista de Antropofagia*, visitando vários países.

Além dos “cosmopolitas de bagagem”, outros colaboradores da *Revista de Antropofagia* podem ser descritos como “cosmopolitas livrescos”, por manterem um estreito contato com o que acontece no mundo, sem sair, contudo, do Brasil. Mário de Andrade é um bom exemplo. Lê em espanhol, francês e alemão e costuma receber, via correios, livros e revistas editados na Europa (como a *Nouvelle Revue Française*), além de adquirir obras de arte francesa, trazidas por amigos que vão ao “velho” continente. Seu contato com as correntes inovadoras é tão grande que o prefácio de *Pauliceia Desvairada* e o livro *A Escrava que Não Era Isaura* discutem aspectos teóricos da arte e da literatura de vanguarda europeias. A própria Tarsila sugere que ele viaje para Paris: “Isto aqui está lindo. Por que você não resolve uma viagem? O brasileiro se engana, pensando que é preciso uma fortuna para vir a Paris”¹¹⁹. Ao invés de fazer viagens à Europa, contudo, Mário decide conhecer o Nordeste e o Norte do Brasil, depois de ter acompanhado a caravana modernista a Minas. Além disso, mantém contato com vários intelectuais de fora do Brasil, tanto europeus como americanos. Patrícia Artundo lembra que, no arquivo de Mário, há exemplares de *Martín Fierro* e de *Proa*, talvez os enviados por Rosário Fusco que, em carta, lhe esclarece sobre sua leitura das duas revistas, além do conhecimento da cena literária argentina.

118 Antonio de Alcântara Machado, *Obras*, vol. II, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 177.

119 Aracy Amaral, *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral...*, p. 68.

Em Buenos Aires tem muita gente à toa também que nem aqui no Brasil e que anda fazendo bonito empoleirado nas colunas no *Martín Fierro* e *Carátula*. Gente sem valor algum. Pegue se quiser o número 44/45 de *Martín Fierro*. Cheio de bagaceira e muita merda de argentino mesmo. Ramón Gómez de la Serna é batuta. Ricardo Güiraldes do Don Segundo Sombra foi batuta. Evar Méndez é batuta. Mas em compensação Norah Lange é merda. Molinari é merda. Marechal é merda. E todo o resto da tropa afinal¹²⁰.

Fusco pede a Mário de Andrade que envie suas obras para os martinfierristas, que diz serem amigos seus.

Mande Clã para Jorge Luis Borges e Norah Borges, meus amigos. A última é pintora argentina e vai realizar uma exposição puxada com Maria Clemencia e Xul Solar em Montevideú. Jorge Luis Borges é um dos antigos diretores de *Proa* que v. deve conhecer mais, ou por outra, deve ter conhecido mais que eu. Mandarei depois desenho da Norah para coleção de vocês¹²¹.

Oferece enviar revistas para Mário: “Tenho mais de seis comigo. Se não tiver *Proa* fale que eu tenho algumas me sobrando e para você não faço questão”. Por fim, diz: “Escrevo para Borges hoje e vou falar dos artigos de você. Mandei desenho de Norah se não recebeu mando outro. Vou mandar também – duma vezizada”¹²².

Em sua correspondência com os argentinos, destacam-se, na década de 1920, Luis Emilio Soto, Pedro Juan Vignale, Francisco A. Palomar (Fapa), Nicolás Olivari e Emilio Pettoruti¹²³, estes três últimos, colaboradores da *Martín Fierro*. Tal proximidade com o país vizinho, através também da leitura de livros e revistas, propicia que Mário de Andrade fale com propriedade sobre a literatura da Argentina em uma série de crônicas publicadas no *Diário Nacional* em 1928¹²⁴.

120 Ana Lúcia de Menezes, *Amizade Carteadeira: O Diálogo Epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases*, pp. 122-123.

121 *Idem*, p. 160.

122 *Idem*, p. 162.

123 Patrícia Artundo, *Correspondência Mário de Andrade & Escritores/Artistas Argentinos*, São Paulo, Edusp/IEB, 2013.

124 Ver Raul Antelo, *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade Lê os Hispanoamericanos*, São Paulo/Brasília, Hucitec/MinC/Pró-Memória Instituto Nacional do Livro, 1986.

As diferenças entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade são tamanhas – não apenas em termos de personalidade, mas também em relação aos seus contatos com o mundo –, que Sérgio Milliet resume, um tanto exageradamente, os traços de cada um.

Mário berrava no Viaduto do Chá que era mesmo o Mestre. Ele tinha lido tudo e não conhecia pessoalmente ninguém, não era como Oswald de Andrade, que conhecia todo mundo e não lera coisa nenhuma. Mas eles se completavam e davam o clima de 1922¹²⁵.

Além de Mário, Raul Bopp também pode ser considerado um “cosmopolita livresco”. Ele tampouco vai à Europa antes do lançamento da *Revista de Antropofagia*. Vive em Mato Grosso, Recife, Belém e Rio de Janeiro. Viaja, assim como Mário, para o Norte do Brasil, visitando a Amazônia, que o inspira a escrever os poemas que compõem, mais tarde, *Cobra Norato*. É apenas na década de 1930 que Bopp viaja pelo Extremo Oriente, Europa e América Latina.

E o próprio Alcântara Machado mantém contato com a América via "cosmopolitismo livresco", especialmente com a região do Rio da Prata, mais pela troca de livros, revistas e correspondências do que por viagens propriamente ditas. Patrícia Artundo esclarece sobre a existência dos três primeiros números da *Revista de Antropofagia* no arquivo documental do pintor argentino Xul Solar, que possivelmente os recebe por meio de Oswald ou de Alcântara Machado¹²⁶. Há, nesse arquivo, ainda, uma carta de Alcântara Machado, de 17 de maio de 1928, convidando Xul a colaborar na revista¹²⁷.

No caso da vanguarda argentina, Oliverio Girondo é um dos homens que mais se desloca tanto no “novo” quanto no “velho” mundo. Estuda na Inglaterra e na França ainda pequeno. Em 1920, faz outra viagem pela Europa, Norte da África e Brasil, que lhe inspira a escrever e imprimir seu primeiro livro de poesias. Trata-se de uma edição de luxo de *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*, impressa na Espanha, em 1922. Segundo Jorge Schwartz, “ainda que a urbe seja o tema domi-

125 Aracy de Amaral, *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo...*, p. 73.

126 Em Patrícia Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: Um País e a sua Produção Cultural como Espaço de Reflexão*, São Paulo, Edusp, 2004.

127 Ver Patrícia Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina...*, p. 63 e Jorge Schwartz, *Fervor das Vanguardas...*, p. 181.

nante em seus poemas, a preocupação é planetária e simultaneísta. Em seus textos cruzam-se continuamente as fronteiras da América, Europa e África [...]”¹²⁸.

É notável a quantidade de notas na *Martín Fierro* sobre as viagens de Giron-do. Já em julho de 1924, noticia-se que ele parte “a Europa, por el Pacífico y vía Nueva York, en trascendente misión de confraternidad artística e intelectual de la juventud de América y Europa latina.” O autor viaja “por iniciativa suya” e logra “formar el frente único de la juventud intelectual argentina”¹²⁹ e uruguiaia. Passa por Chile e Peru e planeja visitar México e Cuba. Por sua ação, é chamado de “embajador de nuestra juventud intelectual”, tarefa que

[...] significa la difusión de la obra y los nombres de los nuevos intelectuales argentinos y uruguayos, entre los públicos más comprensivos de los continentes americano y europeo; para nuestras revistas, la colaboración, según la conveniencia y orientación de cada órgano, de los escritores de los aludidos países, con lo cual se beneficiarán como nombradía y prestigio tales escritores; es decir, llegaremos al verdadero intercambio de producciones, revistas y libros; ideas, poesía, arte. Y nosotros, y los escritores a quienes nos dirigimos, formando un bloque formidable, contaremos con veinte o treinta órganos de publicidad en todo el mundo y un público de varias decenas de miles de lectores¹³⁰.

As viagens de Giron-do, segundo os martinfierristas, vão alargar a rede de con-tatos intelectuais, difundindo obras argentinas e uruguaias, além de trazer, para os platenses, obras, revistas e colaborações. Em setembro, Pablo Rojas Paz diz que a viagem de Giron-do permite que os leitores de *Martín Fierro* conheçam novos poetas do Chile, como Pablo Neruda, Raúl Silva Castro, Enrique Molina, Emilio Courbet, Rojas Giménez, Juan Marin e Salvador Reyes. Diz que tais escritores, sem a inicia-tiva de Giron-do, permaneceriam provavelmente indiferentes na Argentina¹³¹. No mesmo número, uma nota comenta que o autor de *Veinte Poemas* já está indo em direção ao México, depois de ter passado por Chile e Peru, de cujas estadas tem resultado “fructífero y excelente”. A revista diz que, nos próximos números, vai

128 Jorge Schwartz, *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 20...*, p. 50.

129 “Oliverio Giron-do en su Misión Intelectual”, *Martín Fierro*, año I, n. 7, p. 3, 25 jul. 1924.

130 *Idem, ibidem*.

131 Pablo Rojas Paz, “Bibliografía. Salvador Reyes”, *Martín Fierro*, año I, n. 8/9, p. 9, ago.-6 set. 1924.

“dar a conocer las primeras demostraciones de la vinculación efectiva de los intelectuales de dichos países con los del Plata y nuestros públicos”¹³².

Em novembro de 1924, o italiano Sandro Volta envia uma carta a “Mis queridos amigos desconocidos”, dizendo que atravessa “el oceano junto con Oliverio Gironde”, que lhe informa, “en las noches equatoriales del Atlántico” sobre a Argentina e o grupo martinfierrista. Volta menciona “la salida de Gironde para Norte América”. Faz, ainda, uma crítica à revista: “si me lo permitis, quiero decirlos que vuestra cultura europea me parece aun poco demasiado *vient de Paris*, como, por lo demás, ha sido, hasta hace poco tiempo, todo nuestro movimiento moderno también en Italia”. Assim, diz que vê pouca coisa de italiana na *Martín Fierro* – “poco para vuestro loable cosmopolitismo”¹³³ – e se oferece para divulgar obras de italianos na revista, como Soffici, Spadini, Carrá, De Chirico e Lega.

Em janeiro de 1925, nova notícia, sobre a estada de Gironde no México, onde é “acogido cariñosamente como en los países del Pacífico, por los jóvenes intelectuales y artistas y la prensa”. Reproduz-se uma nota publicada no diário *Excelsior* sobre o viajante.

Pasó por Chile, el Perú y Cuba. Encuentra que México es la ciudad de “más carácter” entre las que ha visto. Tiene aquí varios amigos y seguirá rumbo a España y Francia dentro de veinte días. Trae la representación de tres grandes casas editoriales bonaerenses y de cuatro revistas que aquí tienen lectores: *Inicial*, *Valoraciones*, *Martín Fierro*, y *Noticias Literarias*. Viene en jira espiritual y práctica, procurando estudiar y resolver el problema de las relaciones intereditoriales entre México y los países del sur, y cuenta con las cuatro revistas anunciadas para relacionar de veras a los escritores y artistas de significación en el Continente. Su programa es vasto y ya han dispensado su ayuda los espíritus hispanoamericanos de la vanguardia¹³⁴.

Em entrevista, o viajante esclarece quais relações comerciais quer ensejar, além de buscar, na Espanha, um editor para seu próximo livro; *España, Paisaje Alucinado*.

132 “Ecos de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año I, n. 8/9, p. 10, ago.-6 set. 1924.

133 Sandro Volta, “Los ‘Martinfierristas’ de Italia”, *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 5, 20 nov. 1924.

134 “Oliverio Gironde en Mexico”, *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 2, jan. 24, 1925.

Argentina, produce casi lo mismo que Chile. El petróleo que tenemos nos basta. Entonces, hay que sumar los valores espirituales para que algo grande resulte, fuera de toda utopía. La ola del Norte me da la impresión de la marca que vi una vez en una comarca de la Bretaña francesa: avanza catorce kilómetros por hora. Hace bien México en defender su personalidad, porque eso quiere decir que se afirma, que tiene deseo de vivir. Nosotros estamos muy lejos de la ola, pero nadie puede decir para enseguida...¹³⁵

Girondo menciona intelectuais mexicanos como José Vasconcelos, Carlos Pellicer Cámara e Xavier Villaurrutia. Colabora também com um artigo na revista *Chic*, de Havana, em janeiro de 1925¹³⁶, o que mostra sua estada na ilha no período.

Em maio de 1925, *Martín Fierro* oferece um banquete ao escritor, “de regreso de la jira americana-europea”¹³⁷. No fim do ano seguinte esclarece, contudo, que Girondo deixa de integrar o Diretório da revista, pois volta à Europa. No final de 1926, os martinfierristas oferecem um almoço a Girondo, que parte, em quatro de dezembro, para a Europa, de onde a revista espera “su tercer libro”. No início de 1927, a revista noticia o regresso do poeta à Argentina, em razão do falecimento do seu pai, o que “hizo torcer sus planes de larga permanencia allí”¹³⁸. Pelas andanças de Girondo pelo mundo, *Martín Fierro* publica ainda, algumas notas de humor em seu “Parnaso Satírico”.

A veces rotundo	Es superficial y es hondo
Y a veces muy blando	Y los que no son cretinos
Se va por el mundo	Se entusiasman con Girondo
Girondo girando	Y se sienten girondinos ¹³⁹ .

E o próprio Girondo fala sobre seu cosmopolitismo, através de pequenos versos: “Innovador, es mi arte / ser diverso, ubíquo, inquieto; / Y hoy, en Paris, sé

135 *Idem, ibidem*.

136 Ver Jorge Schwartz, *Oliverio. Nuevo Homenaje a Girondo*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 175.

137 “Notas de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 7, 17 mai. 1926.

138 “Notas de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año IV, n. 38, p. 8, 28 mar. 1927.

139 “Parnaso Satírico”, *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 12, 24 jan. 1925.

un secreto / No estoy en ninguna parte”¹⁴⁰. É pela vivência fora da Argentina, segundo Córdova Iturburu, que Gironde é convidado a escrever o “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, o documento que esclarece sobre o espírito da revista.

Segundo Jorge Schwartz, há grandes semelhanças entre as trajetórias de Oswald e de Gironde, ambos “cosmopolitas de bagagem”.

Traços indeléveis dessa tendência aparecem já no fato de que suas primeiras obras surgirão na França: Gironde, em 1922, estreia com uma edição de luxo de *Veinte Poemas*, publicada em Argenteuil; Oswald, em 1925, publica *Pau-Brasil* na importante editora parisiense Au Sans Pareil. Nesses dois autores, a personalidade social é quase tão importante quanto a literária. Enquanto Gironde é amigo de Jules Supervielle, Jean Cassou e Ramón Gómez de la Serna, Oswald entra em contato com Jean Cocteau, Fernand Léger, Max Jacob e inicia em Paris sua amizade com Blaise Cendrars, que posteriormente passaria algumas temporadas no Brasil¹⁴¹.

No entanto, diferentemente de Oswald de Andrade e da maioria dos intelectuais do período, que não visitam a América Latina, Gironde empreende uma viagem geralmente feita apenas por intelectuais ligados à diplomacia. Sua “jira americana-europeia” é exceção mesmo no grupo martinfierrista e, pela raridade, é apropriada como uma missão da própria revista.

Além de Gironde, é possível perceber o cosmopolitismo de Jorge Luis Borges e de sua irmã, Norah Borges, nas inúmeras relações dos mesmos com europeus, especialmente espanhóis. Também os dois viajam à Europa na infância, acompanhados de seus pais. Estudam em Genebra e depois se mudam para a Espanha. A partir da década de 1910, participam de empreendimentos vanguardistas em Madri e em Sevilha, especialmente do ultraísmo espanhol. Borges publica poesia, enquanto Norah publica gravuras em revistas espanholas como *Grecia*, *Ultra*, *Cervantes*, *Hélices* e *Cosmópolis*. Nessa época, conhecem Guillermo de Torre, Rafael Cansinos-Assens, Ramón Gomez de la Serna, Valle Inclan, Gerardo Diego, dentre outros participantes da vanguarda espanhola. Em 1921, a família Borges volta a Buenos Aires, o que, segundo Jorge Schwartz, aguça o sentimento de argentini-dade de Borges. Os irmãos, contudo, viajam novamente para a Europa em 1923,

140 “Parnaso Satírico”, *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 12, 20 jan. 1927.

141 Jorge Schwartz, *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 20...*, p. 47.

permanecendo ali por um ano, antes de se instalarem por um longo período na capital argentina. É por essa longa estada em Buenos Aires que Jorge Schwartz relativiza o cosmopolitismo dos irmãos Borges, os quais o autor considera “cosmopolitas livrescos”.

Vários martinfierristas vivem ou viajam para a Europa no período de circulação da revista, que divulga informações sobre a estadia deles ali. Em novembro de 1925, noticia-se que Sergio Piñero (Hijo) tem partida “inmediata a Europa, donde llevará la representación y corresponsalía de várias publicaciones nuevas e importantes órganos de la prensa nacional”¹⁴². Em dezembro de 1926, quando Gironde está indo para o “velho” continente, anuncia-se a partida de Sergio Piñero – a quem a revista oferece um banquete de despedida – e de Leopoldo Marechal com o mesmo destino. Mais tarde partem também Antonio Vallejo e Jacobo Fijman, que prometem enviar frequentes artigos à revista. Em janeiro de 1927, há notícias sobre a estadia de Piñero em Paris, que pretende publicar ali um livro e organizar uma exposição sobre a produção de Norah Borges, com gravuras, pinturas, desenhos e tecidos. Depois dessa estada na capital francesa, diz-se que esse deve empreender uma viagem ao redor do mundo, que deve lhe tomar vários anos e, espera-se, resultar em uma obra de poemas. Em março de 1927, noticia-se novamente que o mesmo Piñero “está organizando una exposición de Norah Borges”. Por seu turno, Leopoldo Marechal prevê uma breve estada em Madri e, logo depois, dirigir-se a Paris. Já Francisco Luis Bernárdez, o poeta de *Alcándara*, instala-se em Paris, onde realiza atividades diversas

[...] aparte de sus visitas a las academias coreográficas nocturnas, sigue, según escribe, un curso de Civilización Francesa en la Sorbonne y se disponía a asistir a las clases de Paul Valéry a su regreso de Berlín; mientras no ocupa su tiempo en recorrer librerías y exposiciones de arte; o se consagra a sondear la poesía en los libros recientes del abate Bremond; o sigue con el mayor interés la actividad del super-realismo¹⁴³.

Comenta que encontrou Leopoldo Marechal em Paris e que não faz mais que estudar: Keyserling, Frobenius, Valéry, Maritain, Croce, Oliveira Martins, Unamuno. Diz que vai a exposições e não deixa de “recorrer asiduamente los

142 “Notas”, *Martín Fierro*, año II, n. 25, p. 5, 14 nov. 1925.

143 “Notas de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 8, 20 jan. 1927.

museos”. Manda traduções de Paul Eluard e pede “si no hay inconveniente, que se publiquen cuanto antes”¹⁴⁴.

No número 38, há outra nota informando que Antonio Vallejo, espanhol que vive na Argentina e no Uruguai desde pequeno, também viaja à Europa¹⁴⁵. E quando *Martín Fierro* exhibe um autorresumo biográfico dos autores mencionados na obra *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, de Pedro Juan Vignale e César Tiempo, vários mencionam planos ou lembranças de viagens à Europa. Raul González Tuñon diz que planeja partir para o continente em breve. Francisco Luis Bernárdez, na mesma pequena biografia, diz que cruzou seis vezes o Atlântico, tendo vivido quatro anos na Espanha e em Portugal. E Eduardo Keller Sarmiento também “anduvo cinco años por París”¹⁴⁶.

Há, ainda, a notícia sobre o embarque de Ricardo Güiraldes para a Europa, para onde vai melhorar a saúde enferma e se dedicar à tradução, para o francês, de seu último livro, a ser revisado por Larbaud. Em Paris, deve editar seu conto *Rosaura*, com ilustrações de Norah Borges¹⁴⁷. Os planos não se realizam, pois alguns números depois a revista informa sua morte, prevendo a organização de um número em sua homenagem.

Dentre os artistas plásticos, assim como no caso brasileiro, grande parte dos colaboradores de *Martín Fierro* realiza seus estudos na Europa. Pablo Curatella Manes possui formação europeia, tendo recebido uma bolsa de estudos na Itália e visitado outros países europeus. Retorna a Paris em 1913, 1917 e 1920, trabalhando e tendo aulas com Brancusi, Juan Gris e Le Corbusier, entre outros. Xul Solar parte para o continente em 1912, permanecendo ali até 1924. Mora na Itália e na Alemanha, realizando inúmeras viagens a Londres e a Paris.

Os dois anos em Munique (1921-3) põem-no em contato com a vanguarda expressionista, especialmente com as obras de Klee e Kandinsky. De suas leituras, sabemos que Xul havia comprado o almanaque expressionista *Der Blaue Reiter*, dirigido por Kandinsky e Franz Marc, e que em sua biblioteca se encontram ainda hoje *Expressionismus* (1916), de

144 Francisco Luis Bernárdez, “Bernárdez en París”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 10, 15 jul.-15 ago. 1927.

145 “Antonio Vallejo a Europa”, *Martín Fierro*, año IV, n. 38, p. 8, 26 fev. 1927.

146 “Algunas Páginas de la ‘Exposición de la Actual Poesía Argentina’ por P. J. Vignale y César Tiempo”, *Martín Fierro*, año IV, n. 39, pp. 5-6, 28 mar. 1927.

147 “Ricardo Güiraldes y Su Obra”, *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 8, 28 mai. 1927.

Hermann Bahr, e o romance *Der Golem* (1915), de Gustav Keyrink, temática que inspiraria o cinema expressionista alemão¹⁴⁸.

Emilio Pettoruti parte para a Europa apenas um ano depois de Xul. Completa em Florença sua formação artística, residindo ali e em outras cidades italianas e participando de inúmeras mostras coletivas. Relaciona-se com os futuristas florentinos e com a Família Artística em Milão. Os dois pintores se encontram em Florença e o quadro *Bailarines*, reproduzido no número 10/11 da *Martín Fierro*, segundo se diz, é a representação de Xul dançando tango na Itália. Xul Solar, encarregado de fazer uma crítica, na revista, sobre seu colega lembra que o período europeu da carreira de Pettoruti não descaracteriza sua arte, mas o leva a se tornar “uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro, uno de los mozos que luchan concientemente por nuestra completa independencia espiritual”.

Pasó Pettoruti diez años en Europa. En Florencia estudió mucho varios años. En Roma, admiró. En Milán varios años trabajó mucho. Conoce toda Italia como pocos italianos y a tantos italianos como poco extranjeros. Estuvo en Alemania unos meses en contacto con los expresionistas; luego en París entre el arte más nuevo. Amigo de Picasso y Juan Gris, Archipenko, Chagall, Hernández y tantos otros¹⁴⁹.

Pettoruti tem contato com a vanguarda berlinense, expondo, em maio de 1923, na galeria Der Sturm, um dos empreendimentos vanguardistas de Herwart Walden, o que pode explicar a carta deste recebida pela *Martín Fierro*, que a revista diz ter sido escrita em espanhol. De fato, se na década de 1910, Walden se dispõe a patrocinar as artes de vanguarda tanto na Alemanha quanto fora dela, na década seguinte cresce seu interesse pelas vanguardas fora da Europa. Daí seu contato com os latino-americanos, inclusive os argentinos. Um poema do “Parnaso Satírico” ironiza o cosmopolitismo de Pettoruti, que deve tomar cuidado para não copiar a moda europeia: “Pettoruti irá al fracaso / Si se baja del Picasso”¹⁵⁰.

148 Jorge Schwartz, *Fervor das Vanguardas...*, p. 79.

149 A. Xul Solar, “Pettoruti”, *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 1, 7, set.- 9 out. 1924.

150 “Parnaso Satírico”, *Martín Fierro*, año III, n. 22, pp. 8, 10 sep.1925.

Assim como faz a respeito dos escritores, *Martín Fierro* também dá notícias de artistas plásticos residentes ou em viagem pela Europa. Por ocasião da partida do uruguaio Pedro Figari para aquele continente, “donde llevará la representación y corresponsalía de varias publicaciones nuevas e importantes órganos de la prensa nacional”, a revista lhe oferece um banquete e roga que o artista obtenha “excelentes frutos para desarrollar la campaña artística del año venidero”¹⁵¹. No número seguinte, há uma matéria de José de España, dizendo que Figari vai reimprimir, em Paris, seu livro *Art, Esthetique, Ideal*, cuja primeira edição também é francesa, mostrando uma faceta desconhecida do pintor de “fama transcontinental”¹⁵². Mais tarde, noticia-se que Figari “obtiene en París gran éxito; tiene un magnífico atelier, y acaba de vender una tela en sesenta mil francos”¹⁵³.

Outras informações sobre artistas argentinos no exterior mostram como o cosmopolitismo de babagem é comum entre os martinfierristas. No último número, Pablo Rojas Paz informa que Juan B. Tapia começa sua carreira como escultor, “pero después de un provechoso viaje por Europa encontró su verdadero camino”¹⁵⁴, qual seja, a pintura. Alfredo Gutero, por seu turno, é, segundo Pedro Blake, um dos “artistas argentinos que abandonaron su patria en busca de ambientes más propicios para una lucha emulativa de progreso intelectual”. Blake lembra que Gutero faz sua formação na França, Itália, Espanha e Alemanha. Mas, apesar das qualidades de sua obra, a revista sentencia: “Su numerosa y reconocida obra es ignorada aquí, en esta su natal Buenos Aires, mientras en París su nombre tiene elogios en todos los labios”¹⁵⁵.

Por fim, no que diz respeito a viagens não destinadas à Europa, há que se mencionar que alguns artistas plásticos martinfierristas também visitam o Brasil, especialmente o Rio de Janeiro e São Paulo. Pettoruti passa duas temporadas no Brasil, uma de três meses, em 1928, e outra de quase um ano, em 1929, tendo contato com Oswald e Tarsila¹⁵⁶. Relata para o periódico *La Prensa*, em 1929, que em sua estadia

151 “Notas”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 6, 14 nov. 1925.

152 José de España, “Art, Esthetique, Ideal, del Dr. Pedro Figari”, *Martín Fierro*, n. 27/28, p. 6, 10 mai. 1926.

153 “Cartas de Amigos”, *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 8, 28 mar. 1927.

154 Rojas Paz, “La Pintura de Juan B. Tapia”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 7, 31 ago.-15 nov. 1927.

155 Pedro Blake, “Alfredo Gutero”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 5, 29 dez. 1925.

156 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americana...*, p. 98.

tem a possibilidade de ver a exposição de Tarsila, entre outras¹⁵⁷. Quando Francisco Palomar (Fapa) está no Brasil, trava contato com Ronald de Carvalho, que propõe a organização de uma exposição de Archipenko no Brasil e na Argentina¹⁵⁸. E Nicolás Olivari também viaja ao Rio de Janeiro, conhecendo Menotti del Picchia e Ronald de Carvalho. Xul Solar, por seu turno, apesar de possivelmente não visitar o Brasil, possui um exemplar de *Poemas Cronológicos*, de Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes, integrantes da revista *Verde*, e provavelmente tem contato com Oswald de Andrade, o que dá mostras de seu cosmopolitismo livresco¹⁵⁹.

Dos principais envolvidos na publicação de *Martín Fierro*, seu diretor, Evar Méndez, parece ser o único que não realiza nenhuma viagem para fora da Argentina podendo ser considerado, portanto, um “cosmopolita livresco”. Mantém intensa correspondência com o espanhol Guillermo de Torre e com outros europeus, lê em francês e recebe obras e revistas da Europa, estando envolvido com toda a movimentação vanguardista, não só na Espanha, mas em todo o continente, sem, contudo, sair da Argentina.

Os exemplos de viagens para fora da Argentina e os contatos com o exterior mostram, portanto, a abertura para o mundo dos intelectuais martinfierristas. É exatamente o cosmopolitismo que os impede, segundo Leopoldo Marechal, de seguir os ditames de Madri, como propõe Guillermo de Torre ao considerar essa cidade o meridiano intelectual da hispanoamérica: “Viajeros casi todos nosotros, observamos que ningún país nos era desconocido; y sin embargo, fuimos profundamente extranjeros en todo país”¹⁶⁰.

Grande parte dos colaboradores da *Revista de Antropofagia* e da *Martín Fierro* são, portanto, homens e, em menor número, mulheres, cosmopolitas. Falam várias línguas, sendo as principais, além das maternas, o francês, o italiano, o inglês e o alemão. Fazem parte de uma elite intelectual que possui capital econômico que os possibilita viajar para fora de seus países de origem, seja para investir em

157 *Idem*, p. 260.

158 “Archipenko”, *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 7, 28 mai. 1927.

159 Não há muitas cartas mantidas por Oswald de Andrade no Fundo Oswald de Andrade, no Centro de Documentação Cultural (Cedae), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas, principal órgão que mantenedor de sua produção. Essa deficiência impede certas afirmações sobre os contatos entre Oswald de Andrade e os argentinos.

160 Leopoldo Marechal, “A Los Compañeros de *La Gaceta Literaria*”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 10, 31 ago.-15 nov. 1927.

sua formação intelectual, publicar, expor e mesmo fazer turismo. A maior parte dessas viagens é patrocinada por eles mesmos. Poucas vezes há algum mecenas, como no caso de Paulo Prado, que financia a ida de artistas à Europa. Em outros casos, principalmente no dos artistas, há alguma agência ou instituição brasileira ou argentina que financia as viagens e cursos realizados. Se não se deslocam fisicamente para fora de seus países natais, antropófagos e martinfierristas o fazem de forma intelectual, através da leitura de livros, jornais e revistas estrangeiros, troca de correspondências, dentre outras formas de contato.

Obviamente, a posição social e econômica desses intelectuais incide sobre a forma como eles interpretam as culturas brasileira e argentina. Apesar de vários avanços no que diz respeito à questão racial e à valorização das populações humildes, por exemplo, mantém-se uma visão aristocratizante do Brasil e da Argentina e, principalmente, do que deve ser a arte. Estar em sintonia com o que de mais “novo” ocorre no panorama ocidental é também proporcionado por esse cosmopolitismo de bagagem ou livresco, que possibilita a tomada de contato quase simultânea com o que ocorre em termos de inovação.

5. Europa: referência e intercâmbio

Surgidas em dois países que convivem com as heranças do passado colonial e as relações de dependência e admiração pela Europa, as vanguardas martinfierrista e antropófaga entendem que é impossível fechar as fronteiras nacionais aos europeus. Isso se dá tanto em termos de comércio – quando o “Manifesto de *Martín Fierro*” lembra a existência “de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de um jabón inglés” –, como em termos culturais ou políticos. Elas procuram, portanto, uma resolução para o impasse de olhar para a Europa e, ao mesmo tempo, para seus países de origem, evitando tanto a cópia quanto o xenofobismo. Para promover um diálogo entre iguais, acreditam, especialmente, que devem contribuir para com ele de forma “autêntica”, sem copiar a cultura europeia. Ambas as vanguardas lidam com a presença europeia de diversas formas. Reconhecem a produção intelectual do “velho” continente, citando teorias e autores, seja para usá-los como autoridade, seja para criticá-los. Buscam atrair contribuições de europeus para suas páginas, no afã de estabelecer um diálogo com os mesmos. Buscam, ainda, penetrar no campo cultural europeu, fazendo exposições artísti-

cas, publicando livros e artigos e promovendo ali a circulação da *Revista de Antropofagia* e da *Martín Fierro*.

As revistas utilizam palavras e textos em língua estrangeira, como o inglês, o italiano e, principalmente, o francês¹⁶¹. A *Revista de Antropofagia* menciona inúmeros autores europeus, sejam clássicos ou contemporâneos, tomando-os como autoridade e exemplo, o que a transforma num rico almanaque antropofágico. Alusões à obra de Montesquieu, Jean de Léry, Montaigne, Rousseau são frequentes. Dentre os escritores dos séculos XIX e XX, estão Nietzsche, Marx, Tylor, Keyserling e Lévy-Brühl. Tais alusões demonstram a impossibilidade da construção de um saber ou filosofia unicamente com o conhecimento produzido no Brasil. As próprias paródias dos textos originais mostram a impossibilidade de não reconhecer sua pujança e, por conseguinte, sua positividade. Aliás, a devoração do material estrangeiro por meio da antropofagia possibilita, metaforicamente, que os “naturais da terra” absorvam as qualidades dos estrangeiros, sob a premissa de que eles detêm qualidades. A deglutição dos elementos alienígenas pressupõe sempre a devoração do forte (“Só comiam os fortes. Hans Staden salvou-se porque chorou”¹⁶²), demonstrando, mais uma vez, o reconhecimento da fortuna do outro, o qual, por sua vez, ao ser digerido, fortalece o indivíduo nacional. O ato antropofágico é, nesse sentido, uma teoria universal, por si só louvável e digna da mais alta consideração: “Todo o progresso real humano é patrimônio antropofágico”.

161 Na primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*, há um poema de Charles Lucifer, intitulado “Préférences”. Na segunda “dentição”, reproduz-se notícias retiradas dos jornais *Le Figaro*, *Paris Soir*, *Volonté [sic]*, *Comœdia*, *Progrés Du Nord* e *Excelsior*, a respeito de casos de prática do canibalismo na contemporaneidade, em várias partes do mundo, inclusive na Europa. Além disso, há citações em francês, um poema de Benjamin Péret, “Le Bon Vieux Temps” e um texto de Dolour, intitulado “Histoire Toupuy d’un Jeune Homme Assoupi”. Na *Martín Fierro*, há também o uso de palavras em inglês, principalmente em títulos de poemas, tal como em “Jazz Band”, de Leopoldo Marechal; “The Tango”, de Manuel Gálvez; “Regent Street”, de Sergio Piñero; “Fox-Trot”, de Juan Marin; “Spleen”, de Salvador Reyes; e “Broadway”, “Times Square”, “New York” e “Elevator”, de Genaro Estrada. Há poemas publicados em francês, como “*Petit Homme*”, de Visconde de Lazcano Tegui; “*Sonet Mysterieux*”, de Carlos de Soussens; e “*Passage au Niveau*” e “*Buenos Aires*”, de Lysandro Z. D. Galtier. As contribuições em língua estrangeira são traduzidas, como os poemas “*Adieu a la Guerre*”, de Jean Giraudoux, traduzido por Héctor Castillo, e “*Zone*”, de Guillaume Apollinaire, traduzido por Lysandro Z. D. Galtier. As contribuições de Jean Prévost, Maurice Raynal, Antonio Mordini, Marcelle Auclair e de Piero Illari são traduzidas, sem indicação do tradutor, contudo. Há, ainda, a tradução de uma carta enviada pelo escritor russo Máximo Gorki para Manuel Gálvez.

162 Oswald de Andrade, “Esquema ao Tristão de Athaide...”.

Uma das contribuições utilizadas pela Antropofagia é a teoria freudiana e, mais especificamente, a obra *Totem e Tabu*, de 1912, em que Sigmund Freud analisa os mecanismos “primitivos” de socialização e os compara a certos comportamentos do homem “civilizado”, o que possibilita relativizar o “desenvolvimento” da sociedade europeia. Na tentativa de explorar o mundo intuitivo, primitivo, bárbaro e romper a ordem moral coercitiva e a lógica reducionista no processo artístico, os antropófagos utilizam Freud amplamente, especialmente os conceitos psicanalíticos de inconsciente, desrecalque e parricídio. Procuram no caraíba o totem da civilização brasileira, canibal grotesco e indesejável, cuja ambivalência reside no relacionamento do “eu” com o “outro”.

O ato antropofágico, enquanto “absorção do elemento sacro, para transformá-lo em totem”, pode ser pensado como a atitude ambivalente do desejo de identificação com o totem e com a necessidade de sua destruição para o estabelecimento de uma identidade que não é nada mais, nada menos, que um novo totem. Assim entendido, o ato antropofágico estaria lidando com a alteridade de maneira unilateral, tentando simplesmente inverter a hierarquia tabu/totem para ocupar o pólo superior¹⁶³.

A Antropofagia se utiliza fartamente de material estrangeiro, mas não quer simplesmente copiar o que ocorre na Europa. Oswaldo Costa, já no primeiro número da revista, critica a dependência cultural que o Brasil mantém da Europa que é, “há quatro séculos, a ‘descida’ para a escravidão”.

O que temos não é cultura europeia: é experiência dela. Experiência de quatro séculos. Dolorosa e pau. Com Direito Romano, canal de Veneza, julgamento sintético a priori, Tobias, Nabuco e Rui. O que fazemos é reagir contra a civilização que inventou o catálogo, o exame de consciência e o crime de defloramento¹⁶⁴.

O autor lamenta o abandono do ato antropofágico de deglutição da carne humana, praticado por certas etnias do Brasil e sua substituição pela deglutição

163 Célia Magalhães, *Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Modernista Brasileira*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 78.

164 Oswaldo Costa, “A Descida Antropófaga”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 8, maio 1928.

de outro tipo de carne, menos valorosa: “quatro séculos de carne de vaca, que horror!”¹⁶⁵

A importação cultural, acrítica, encarna-se em alguns sujeitos nacionais que, adotando modelos estrangeiros, acabam por se tornar, eles mesmos, forasteiros, alienados do que se passa no Brasil. O transplante de ideias e instituições europeias leva à formação, segundo João Dornas Filho, de indivíduos como Rui Barbosa, que, apesar de possuir uma cultura erudita louvável, não consegue enxergar as peculiaridades da terra.

Esse estado de caráter nos deu a maior falência brasileira da história: Rui Barbosa! Nada mais do que um espírito clássico, formado ao calor suspeito dos “infólios”, sem noção da terra e do homem, idealista que copiou uma constituição sem adaptá-la ao clima físico e racial, sem a visão alguma dos grandes problemas da nacionalidade e que, nem por isso, consegui ser presidente da República¹⁶⁶.

João Dornas Filho questiona, portanto, quais vantagens advêm da erudição do intelectual, já que, apesar de ser jurista, político, tradutor, escritor, filólogo, jornalista, tradutor, orador e membro da Academia Brasileira de Letras, Rui Barbosa não possui contato com a realidade brasileira. Segundo o colaborador antropófago, o artificialismo da linguagem e das teorias de Rui Barbosa, não se traduz em resultados práticos sobre a política ou economia do Brasil.

Daí também a crítica de Alcântara Machado a Charles Lúçifer, que pratica a “ginástica poética lá na França” e com ela o “desprezo alegre pelo mundo, suas gentes, suas coisas”. O autor é um exemplo da importação acrítica de valores, devendo ser devorado e considerado “como francês e não como brasileiro traduzido. Porque ele pensa e sente em francês”¹⁶⁷.

A devoração proposta pela Antropófaga pressupõe a escolha do material a ser deglutido, indício da soberania do sujeito devorador, mas não se diz avessa ao estrangeiro, procurando resolver o impasse entre xenofobia e cópia.

165 Oswaldo Costa, “Quatro Séculos...”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, p. 6, 17 mar. 1929.

166 João Dornas Filho, “A Propósito do Movimento Criolo: Entrevista”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.

167 Antonio de Alcântara Machado, “2 Poetas e 1 Prosador”, *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 7, p. 4, nov. 1928.

A antropofagia corrigiu a impossibilidade do fechamento dos portos pelo mais ingênuo e brasileiro processo nacionalizador que é esse da assimilação das qualidades. Só a comunhão antropofágica resolverá o problema da formação da língua brasileira e do Brasil brasileiro¹⁶⁸.

Em mais uma mostra de que os antropófagos não são xenófobos, Tamandaré (Oswaldo Costa) se diz “de braços abertos para o europeu enjoado da farsa europeia, para o europeu descontente”¹⁶⁹, demonstrando que não é o fato de ser estrangeiro que determina o repúdio antropofágico, mas a insistência na reprodução de processos caducos.

Não se trata de “fechar os portos” aos estrangeiros, vivendo numa espécie de redoma, que protege o organismo nacional de ser infectado por vírus alienígenas. Ao contrário, o mais adequado é realizar um “comércio livre” de signos, dialogando engenhosamente com o estrangeiro. A defesa antropofágica da “posse contra a propriedade” pode ser estendida ao próprio texto e cultura, os quais não são propriedade de ninguém, podendo ser apropriados por quem necessite fazer uso deles¹⁷⁰. A possibilidade de aplicação de quaisquer conhecimentos, inclusive os estrangeiros, em prol da criação da cultura brasileira, desde que de forma crítica, é também herança indígena, que desconhece os conceitos “apropriação indevida”, roubo ou furto, estando mais próxima de um estado natural. A atitude é, por sinal, mais saudável do que o enclausuramento da cultura.

A sombra do europeu é perceptível no próprio processo de escrita literária. A Europa é o parâmetro que ensina José Américo de Almeida, por exemplo, a escrever literatura nacional. Ao explicar como se torna escritor brasileiro, o colaborador admite: “lendo os escritores estrangeiros”; “lendo e pensando no Brasil, lendo e comparando”. E reconhece que “para fixar traços diferenciais não há como por uma coisa defronte da outra”, apesar de considerar o processo “pouco original porque muita gente já tem dito que só faz por conhecer

168 “De Antropofagia: Algumas Notas Sobre o que Já Se Tem Escrito em Torno da Descida Antropofágica”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteção, n. 4, s. p., 7 abr. 1929.

169 Tamandaré, “Moquém IV – Sobremesa”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteção, n. 7, p. 12, 1 maio 1929.

170 Atitude semelhante foi manifestada por Mário de Andrade em *Macunaíma, o Herói Sem Nenhum Caráter*, cujo protagonista se utilizava de fragmentos textuais diversos em sua escrita.

países estrangeiros para ficar amando cada vez mais o seu país”. Além disso, é um processo “de aplicação difícilíssima”, uma vez que “quem se acha embebido na obra-prima da estranha não tem nenhuma vontade de alternar a atenção, desse modo, porque perde o fio da leitura, perde o tempo e perde ainda mais se, por isso, se tornar nacionalista...”¹⁷¹

Assim como a *Antropofagia*, *Martín Fierro*, por seu turno, apresenta dezenas de artigos sobre escritores e artistas franceses, espanhóis, italianos, alemães, ingleses, tanto clássicos quanto contemporâneos. Os artigos sobre literatura e arte estrangeira (e, especialmente, europeia) são tantos que se torna impossível citá-los. Segundo Córdoba Iturburu, *Martín Fierro* tem como um de seus maiores méritos abrir espaço na cena cultural argentina para a produção estrangeira de vanguarda.

Ya he dicho a ustedes que el primer artículo que se publica en Buenos Aires sobre Apollinaire es un artículo aparecido en *Martín Fierro*. Neruda, García Lorca, Moliz, Rilke, Paul Éluard, todos estos poetas, son difundidos en Buenos Aires por primera vez, o en nuestro país por primera vez, a través de *Martín Fierro*. Algunos de ellos lo son en traducciones, otros por artículos que se escriben sobre ellos y otros aún a través de colaboraciones enviadas por los mismos poetas¹⁷².

Serge Panine, em “Acotaciones a un Tema Vital”, destaca a atitude de deglutição do material que recebe do “velho” mundo, em uma atitude muito próxima do que pretende a Antropófaga.

Martín Fierro es el reflejo de las nuevas aspiraciones, de los nuevos ideales, de la nueva sensibilidad argentina, de la juventud. Juventud que avasalla y rompe con las viejas ideas cristalizadas desde nuestros orígenes hasta la fecha. Argentina, porque forma ella la personalidad autóctona de nuestra raza, porque plasma en sí el cuerpo espiritual de nuestra idiosincrasia nativa. ¿Cómo? Muy sencillamente. Mastica y digere todo el menú que la vieja Europa le presenta, desde las esculturas etruscas, hasta el manifiesto de Marinetti. En este proceso “orgánico”, su personalidad argentina se destaca tomando lo que le cuadra

171 José Américo de Almeida, “Como me Tornei Escritor Brasileiro”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 3, out. 1928.

172 Cayetano Córdoba Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista...*, p. 20.

y le conviene. No como inmitación porque no puede efectuar trasplantes, sino como medio de cultura para extraer de ella misma lo que la constituye en raza nueva¹⁷³.

Por meio desse processo, Panine acredita que se cria, na Argentina, uma cultura nova, renascida: “Estamos en vísperas de un renacimiento. Y las corrientes intelectuales de América entrarán en Europa depurando el ambiente musgoso de su vejez inhábil”¹⁷⁴.

No início do século XX, um acontecimento até então sem precedentes na história vem abalar a admiração que muitos americanos depositam na Europa: a Grande Guerra. Se até 1914 o continente europeu é percebido como o porta-voz da “civilização” no mundo, esse evento, acompanhado de outros do final do século XIX e início do XX, causa um profundo questionamento de valores ocidentais como tradição, ciência, razão, barbárie, progresso, passado e presente, abalando certas concepções arraigadas sobre o mundo e o poder. O clima pós-guerra dá mostras especialmente da descrença na herança iluminista e na expectativa de progresso humano, determinando um ceticismo quanto à capacidade da razão ou do método científico em proporcionar felicidade à humanidade. A crítica é feita dentro da própria Europa, onde Oswald Spengler, por exemplo, publica, em 1918, *A Decadência do Ocidente*. A obra entende que a “civilização” ocidental está condenada ao fracasso histórico, já que completa o seu ciclo vital e caminha irreversivelmente para o aniquilamento. Spengler é pessimista e critica a democracia, o liberalismo e o paradigma cientificista amparado na herança racionalista das Luzes, hegemônico no campo das Ciências Humanas até então. Escreve em meio à crise dos meios científicos, que, com a racionalidade e o cientificismo, leva a Europa (e, principalmente seu país natal, a Alemanha) para um conflito de proporções até então inimagináveis, envolvendo grande número de países e causando a morte de milhões de pessoas. A guerra significa a recaída do homem na barbárie, que nada tem a ver com as sociedades ditas primitivas, mas é um produto do mais intenso processo civilizatório.

No plano estético, os movimentos de vanguarda do final do século XIX e início do século XX, como expressionismo, dadaísmo, cubismo e surrealismo, também denunciam a barbárie da guerra e a desilusão quanto ao caminho racionalista

173 Serge Panine, “Acotaciones a un Tema Vital”, *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 2, set.-9 out. 1924.

174 *Idem, ibidem*.

seguido pela Europa. Esses movimentos buscam em culturas não europeias, na América, África e Oceania, elementos “originários” tanto do homem como da arte. Postulam formas mais diretas de atingir determinados temas estéticos, através da simplicidade formal, o que para os cubistas, por exemplo, possibilita a expressão plástica pura, encontrada na arte africana. Valorizam o que muitas vezes é da ordem do inconsciente, como sentimentos e emoções “brutas” e a força do sobrenatural.

A crise dos valores ocidentais repercute na América, ocasionando interpretações que mostram o caráter decadente da Europa, em contraposição à vitalidade e futuro promissor da América. Na Argentina, José Ingenieros, em 1914, publica um ensaio intitulado *El Suicidio de los Bárbaros*, denunciando a barbárie dos países europeus que se lançam em uma guerra suicida. Surgem teorias que permitem pensar a América como um antídoto ao cientificismo e ao racionalismo destruidor europeu.

As vanguardas antropófagas e martinfierristas desejam discutir os postulados que associam a Europa à civilização e o Brasil e Argentina à barbárie, levando ao questionamento dos limites entre os dois conceitos. Trata-se de atitudes contrárias ao que postulavam autores do século XIX, como Sarmiento, para o qual as populações indígenas e os *gauchos* representam a barbárie, enquanto a civilização é encarnada nas cidades, onde predomina o elemento europeu.

O “Manifesto Antropófago” questiona os postulados civilização e barbárie. Nele, a proclamada superioridade europeia é considerada ilusória, constatando-se a primazia de Pindorama quanto à vivência de valores reais. O nativo é superior ao europeu em diversos aspectos, ocorrendo-se a substituição dos postulados da falta, da ausência ou do atraso que caracterizam o caráter reflexo da cultura brasileira, o que se completa na frase: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”¹⁷⁵.

Se os indígenas, na visão europeia, são muitas vezes descritos como bárbaros, por sua suposta “preguiça” e falta de compromisso com o trabalho, e, principalmente, por comerem carne humana, indicativo de barbaridade, na visão antropofágica tais comportamentos são motivo de apreciação. A *Revista de Antropofagia* critica o cientificismo europeu e sua transposição para o Brasil, exaltando a natu-

175 Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 3 e 7, maio 1928.

ralidade do indígena. Oswaldo Costa, no primeiro número da segunda "dentição", trata dos preconceitos do racionalismo europeu.

O Ocidente se envenenou do preconceito racionalista. E só agora, quando tudo estava perdido, foi que compreendeu seu erro. Ele chegou aos limites da razão sem freios, derrapando. Para aí perceber que se enganara e voltar em marcha-ré para a vida, quando isso não é mais possível. O índio, entretanto, ficou na vida. Não se afastou dela. Desceu o sobrenatural ao plano real, bebendo o seu cauim, comendo gente¹⁷⁶.

No processo de dominação colonial, também é possível ver como a pretensa civilização usa de métodos bárbaros. Se a violência é a principal marca da selvageria, os colonizadores europeus são encarnações da barbárie.

É preciso constatar que todos os povos civilizados conduziram-se para com os naturais dos países descobertos com a mesma ferocidade: espanhóis, portugueses, holandeses, ingleses, franceses, alemães. A maneira humana e assassina com que os europeus lutaram contra esses povos e que deixou longe toda a selvageria dos mesmos, nos conduz a uma conclusão antropológica que não é de pouca importância: o abismo que separa o civilizado do chamado selvagem não é tão grande quanto parece¹⁷⁷.

A Antropofagia declara ser, portanto, "a revolta da sinceridade recalcada durante quatrocentos anos", atribuindo aos nativos o estado de felicidade ("a alegria é a prova dos nove no matriarcado de Pindorama") e aos europeus, o de recalçamento.

Japy-Mirim (provável pseudônimo de Oswald de Andrade) constrói uma longa lista questionando o resultado dito positivo das lutas da "civilização ocidental" contra a "barbárie". Como antídoto, propõe a valorização de comportamentos considerados bárbaros, como a nudez, a antropofagia e a religião indígena. É a partir do conhecimento do modo de vida dos primeiros habitantes do território brasileiro e de sua aplicação real ou metafórica na contemporaneidade, que se torna possível construir uma cultura autêntica.

176 Oswaldo Costa, "De Antropofagia", *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 mai. 1929.

177 Gerland, "É Preciso Constatar...", *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 2, s.p. 24 mar. 1929.

O império, o feudalismo, a abolição dos privilégios, a produção como finalidade. Longas batalhas seculares de que o ocidental saiu mais miserável, roendo as unhas, pecando. Com o estômago cheio de ideias vazias. [...] Portanto, nem a justiça racionalista de Rousseau, nem a santa justiça de Catarina de Siena, como querem os católicos franceses. Mas a justiça do tacape. Pau na cabeça. Você comeu o meu irmão, agora quem te come sou eu. [...] A antropofagia identifica o conflito existente entre o Brasil caraíba, verdadeiro, e o outro que só traz o nome. [...] Em função do mameluco, do europeu descontente, do bom aventureiro absorvido pelo índio, e contra a catequese, contra a mentalidade reinol, contra a cultura ocidental, contra o governador, contra o escrivão, contra o Santo Ofício. E assim havemos de construir, no Brasil, a nação brasileira¹⁷⁸.

A América é pensada em contraponto à barbárie europeia trazida pela Grande Guerra. Aquiles Vivacqua constata, citando Raul Bopp: “É claro que a herança mental do Ocidente não podia se acomodar nestes cenários desafortunados da América”¹⁷⁹. O Brasil não está ainda totalmente sufocado pelo racionalismo europeu, o que testemunha uma vantagem e torna mais competente seu movimento em busca de sua realidade nacional.

É a valorização do primitivismo na Europa que permite, contudo, segundo alguns autores, que os vanguardistas antropófagos e martinfierristas deem valor a figuras até então desprezadas, como o indígena antropófago e o *gaucho*. Para David Brookshaw,

[...] se a Europa foi o incitador original do culto ao primitivismo, este encontrou terreno muito mais fértil nas Américas. Em parte, isso deveu-se ao fato de que o assim chamado homem primitivo era um autêntico elemento indígena em muitos países. Ao descrever o índio ou o negro, os latino-americanos estavam, portanto, explorando e avaliando pela primeira vez as até então ignoradas raízes culturais de seus próprios países e, na verdade, seu próprio continente. É até irônico que tal exercício tenha sido sancionado pela moda vigente no Velho Mundo¹⁸⁰.

178 Japy-Mirim, “De Antropofagia...”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª edição, n. 2, s.p., 24 mar. 1929.

179 A. Vivacqua, “A Propósito do Homem Antropofágico...”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª edição, n. 7, p. 12, 1 mai. 1929.

180 David Brookshaw, *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983, p. 79.

Predomina, portanto, segundo Bitarães Netto, uma ambiguidade em se dar valor às culturas “primitivas” em função da valorização que a elas é dada pelas vanguardas europeias.

Os europeus foram buscar, nos países africanos e americanos, a imagem tão idolatrada do bárbaro para viabilizar o projeto de ruptura artística que desejavam. Tais símbolos repercutiram nas vanguardas latino-americanas, o que possibilitou aos países da América importarem a si mesmos através da Europa¹⁸¹.

Nicolau Sevcenko também aponta para a valorização do exótico na Europa, além da relação de francofilia que move as elites intelectuais latino-americanas na valorização do homem mais “natural” na América.

Por mais que possa parecer paradoxal, portanto, não deve surpreender o fato, declarado sem pejo a maior parte das vezes, de que foi na Europa, ou no mínimo folheando revistas europeias, que muitos desses jovens artistas e intelectuais “redescobriram a América”. A francofilia desabrida da elite latino-americana, muito atualizada desde o modernismo, o crescente surto do exotismo na Europa, o pendor pelas culturas negras dos orfistas e puristas e pelas culturas indígenas dos surrealistas convergiram todos para esse súbito furor de “resgate” nativista e “redescoberta” das raízes¹⁸².

Por outro lado, após o fim da guerra, a própria imagem da decadência da Europa começa também a ser questionada. Na *Martín Fierro*, S.P. (provável abreviação de Sergio Piñero) afirma, em “Regent Street”, que a “Europa se moderniza”, aprendendo com os próprios erros.

Quizás la decadencia de Occidente no pase de una simple amenaza... Europa se moderniza consciente de su propio derrumbe: la vida moderna con sus nuevas estéticas y su nerviosa sensibilidad irrumpe en las viejas y severas ciudades renacentistas, fatalmente. Como una avalancha, como un pique de avión se puebla el mundo del moderno espíritu, sin que para ello sea suficiente obstáculo la problemática solemnidad del pasado. Nuevos

181 A. Bitarães Netto, *Antropofagia Oswaldiana: Um Receituário Estético e Científico*, São Paulo, Anablume, 2004, p. 24.

182 Nicolau Sevcenko, *Orfeu Extático na Metrópole...*, p. 217.

bailes, nuevas modas, nuevas industrias, nuevo arte, en fin, va imperando paulatinamente en la civilización. Ideas iconoclastas se posesionan del derrotero, y la vida, insensiblemente, plásmase dentro de un marco novísimo e insospechado¹⁸³.

A “velha” Europa assimila certos comportamentos da “nova” América, como a música desarmoniosa e louca, o esporte e a “ansiedad juvenil de pueblos que aun no han terminado de hacerce” e, assim, moderniza-se e se renova. Percebe-se na contribuição de Piñero, de forma parecida com o que ocorre na Antropofagia, uma inversão no fluxo de influências: agora é a América que proporciona a renovação da decadente sociedade europeia.

Além do reconhecimento e da crítica à produção europeia, antropófagos e martinfierristas procuram estender suas redes de contatos para fora de seus países de origem, principalmente para a Europa, no intuito de apresentarem um caráter transnacional. Assim, às viagens à Europa já mencionadas, e à citação de obras e autores estrangeiros se juntam a colaboração em órgãos estrangeiros e a troca de correspondências e obras.

Além de apresentar, na segunda “dentição”, produções poéticas, trechos de artigos e citações atribuídas a Benjamin Péret, Jorge Simmel, François Mauriac, Bernard Shaw, dentre outros, a *Revista de Antropofagia* quer expandir seus ideais para além do território brasileiro. Não é fácil determinar, contudo, se a publicação realiza seu intento e realmente ultrapassa as fronteiras nacionais, sendo lida nas Américas e na Europa. O fato de se tratar de uma publicação escrita em português, língua pouco falada na Europa em comparação com o francês, o espanhol e o inglês, pode ser um impedimento para a expansão da sua leitura.

Martín Fierro, por seu turno, além de receber contribuição estrangeira, procura mostrar, com maior ênfase que a Antropófaga, sua leitura fora da Argentina. Em fins de 1924, o diplomata Alfredo López Prieto, que “actualmente se encuentra en Constantinopla desempeñando el consulado de la República Argentina en Turquía”, envia uma carta para a redação, comunicando que recebeu “no sé si enviado desde Lisboa, donde hasta hace poco fuí consul general y desde cuya ciudad pedí el traslado a ésta”¹⁸⁴, vários números de *Martín Fierro*. Francisco Luis Bernárdez diz receber os exemplares através da escritora e editora francesa

183 S. P., “Regent Street”, *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 1, 5 ago. 1925.

184 “Martín Fierro en Turquía”, *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 12, set.-9 out. 1924.

Adrienne Monnier¹⁸⁵. O ensaísta, filósofo, romancista, dramaturgo e poeta espanhol Miguel de Unamuno agradece a Borges pelo envio de seis números da *Martín Fierro*¹⁸⁶. Em uma “Carta Abierta a Evar Méndez”, o poeta, ensaísta e crítico espanhol Guillermo de Torre relata ter lido “con deleite y curiosidad la colección de su vivaz Revista” e informa seu prazer em colaborar na mesma, atendendo ao convite do autor de *Calcomanías* e de Borges¹⁸⁷.

Em agosto de 1925, a sessão “Notas” informa o recebimento de várias cartas de europeus que leem ou tomam contato com a produção martinfierrista. São cartas de italianos como o escritor e artista plástico Ardengo Soffici, a poetisa Ada Negri, o escritor Enrico Pea, os pintores Ottone Rosai e Acquille Lega e os críticos de arte Margherita Sarfatti e Umberto Morra di Lavriano. Eles elogiam a revista e mandam livros e desenhos para os martinfierristas¹⁸⁸.

Quando se noticia a missão de Sergio Piñero Hijo em Paris, o mesmo propagandeia a acolhida que *Martín Fierro* tem na França, onde há personalidades que se mostram “admiradas del despertar intelectual de América Latina particularmente por el surgimiento de grupo juveniles llamados de vanguardia, que se resuelven por fin a vivir su propia vida y a apertura su esfuerzo al movimiento de ideas contemporáneo”¹⁸⁹. E diz que “Benjamín Cremieux se mostró sorprendido de que existiese en nuestro medio una tribuna capaz de brindarle la ocasión de exponer ideas y juicios que ninguna otra revista, aun mismo en París, se atrevería a aceptar”¹⁹⁰. O juízo é feito na terceira pessoa, tratando-se não da opinião de Cremieux, mas da reprodução de sua fala por Piñero, um provável autoelogio martinfierrista.

Em dezembro de 1926, os martinfierristas publicam uma carta que afirma ter sido enviada “espontáneamente y en nuestro idioma”¹⁹¹ por Herwarth Walden – diretor da revista *Der Sturm*, uma das mais importantes publicações vanguardistas da Alemanha –, dissertando sobre a questão da arte. Em março do ano seguinte, são reproduzidas inúmeras cartas recebidas de Paris que atestam a acolhida

185 Francisco Luis Bernárdez, “Bernárdez en Paris...”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 10, 15 ago. 1927.

186 “Carta de Unamuno”, *Martín Fierro*, año IV, n. 42, p. 8, 10 jun.-10 jul. 1927.

187 Guillermo De Torre, “Carta Abierta a Evar Méndez”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 2, 26 jun. 1925

188 “Notas”, *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 4, 5 ago. 1925.

189 “Sergio Piñero y Nuestras Actividades”, *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 2, 10 mai. 1926.

190 *Idem*, *ibidem*.

191 “Carta de Alemania”, *Martín Fierro*, año III, n. 36, p. 2, 12 dic. 1926.

de *Martín Fierro* naquela cidade: “No puede Vd. imaginarse lo conocido que es aquí”¹⁹². A notoriedade de *Martín Fierro*, considerada indício de sucesso editorial, também é descrita por Gironde, ainda que admita que é causada por um interesse no exotismo que os argentinos representam.

Europa comienza a interesarse por nosotros. Disfrazados con las plumas o el chiripá que nos atribuye, alcanzaríamos un éxito clamoroso. ¡Lástima que nuestro pudor nos obligue a desilusionarla... a presentarnos como somos, aunque no sepa diferenciarnos, aunque estemos seguros de la rechifla!¹⁹³

Predomina, contudo, a dúvida se a acolhida da revista na Europa é verdadeira ou é uma propaganda dos martinfierristas, que se empenham em mostrar o reconhecimento estrangeiro tanto da revista quanto da própria Argentina. Às vezes, afirma-se que a Europa começa a considerar a América Latina como um mercado consumidor não apenas de produtos industrializados, mas também de produções culturais, como livros, revistas e obras de arte¹⁹⁴. Outros autores, como o francês Valéry Larbaud¹⁹⁵, ao se dedicarem a conhecer a América Hispânica, descrevem suas riquezas naturais, industriais, artísticas, folclóricas e intelectuais que, por seu turno, enriquecem a produção europeia.

Martín Fierro e *Revista de Antropofagia* adotam diversas estratégias de promoção, tanto delas mesmas quanto de seus colaboradores. Daí a busca de alianças e pontos de apoio em periódicos e outros meios de comunicação (o rádio, por exemplo) para difundir suas ideias, tanto nos países de origem quanto no panorama internacional. *Martín Fierro* parece estender o alcance da sua rede para fora da Argentina com mais propriedade, ao cooperar com revistas e autores estrangeiros e promover uma política de tradução de novidades e de textos “clássicos”¹⁹⁶.

192 “Cartas de Amigos”, *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 8, 28 mar. 1927.

193 Oliverio Gironde, “Membretes”, *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 3, 4 ago. 1926.

194 Lamberti Sorrentino, “1ª Exposición del Libro Italiano”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 7, 15 jul.-15 ago. 1927.

195 Francisco Contreras, “Valéry Larbaud y Su Obra”, *Martín Fierro*, año II, n. 38, p. 10, 26 fev. 1927.

196 Ver, sobre isso, Pablo Rocca, “Por Qué, Para Qué una Revista (Sobre su Naturaleza y su Función en el Campo Cultural Latinoamericano)”, *Hispamérica Revista de Literatura*, año 33, n. 99, pp. 3-20, dez. 2004.

A extensão da rede de leitores das revistas é, contudo, de difícil precisão. Ainda que encontremos exemplares em arquivos públicos e privados, na América e fora dela¹⁹⁷, torna-se particularmente difícil saber como eles foram parar ali, quem os levou e, principalmente, se eles foram realmente lidos. No caso da *Martín Fierro*, mesmo que seja difícil saber a extensão da rede de leitores europeus, ao menos há notícias na revista, além da própria colaboração estrangeira, que mostram que de fato ela foi lida na Europa. As obras martinfierristas, principalmente, são lidas e recebem críticas em jornais e revistas europeus. Ramón Gómez de la Serna, por exemplo, publica uma resenha sobre os *Veinte Poemas* de Gironde em *El Sol*, de Madri, em maio de 1923. Há outra resenha sobre o mesmo livro na *Revue de l’Amerique Latine*, em março de 1924. E Guillermo de Torre também escreve sobre a obra em *Alfar*, em abril de 1925¹⁹⁸.

O conhecimento sobre as revistas propicia que determinados estrangeiros também colaborem nas mesmas. No caso da *Revista de Antropofagia*, as contribuições estrangeiras se dão em menor número. Oswald de Andrade publica, no sexto número da primeira “dentição”, um autógrafo do poeta, pintor e crítico francês Max Jacob, representante do surrealismo europeu. Mais tarde, no oitavo número, aparece outro autógrafo do filósofo indiano J. Krishnamurt¹⁹⁹, com quem Oswald se encontra em Paris. Tais dedicatórias, contudo, não são um reconhecimento do papel desempenhado pela revista fora do Brasil. Não significam que tais indivíduos leem a publicação. Não são contribuições literárias ou artísticas, mas autógrafos, assinaturas que demonstram mais o contato de Oswald de Andrade com tais indivíduos que o real envolvimento dos mesmos com as ideias antropofágicas.

Na *Martín Fierro*, são frequentes as colaborações de europeus, principalmente da França, Espanha²⁰⁰, Itália, Alemanha e Inglaterra. De volta de sua viagem à Europa, no início de 1926, Sergio Piñero parece ser o intelectual responsável pela incorporação de “martinfierristas europeus” que a revista anuncia no nú-

197 Há exemplares da revista *Martín Fierro*, por exemplo, no Centre Pompidou, em Paris, e na Embaixada Argentina em Madri, onde houve, em 2012, uma exposição sobre a mesma. Na Argentina, a coleção se encontra, dentre outros lugares, na Biblioteca Nacional.

198 Os três artigos podem ser lidos em: Jorge Schwartz, *Oliverio. Nuevo Homenaje a Gironde*.

199 O autógrafo diz: “Happiness is the freedom from the joke of experience”.

200 Trataremos das relações entre os martinfierristas e os antropófagos com a Espanha e Portugal mais à frente neste capítulo.

mero 27/28, como o espanhol Ramón Gómez de la Serna, e os franceses André Lhote, Jean Prévost, Maurice Raynal, Marcelle Auclair e Adrienne Monnier²⁰¹. Além deles, contribuem a artista francesa Germaine Curatella Manes, o pintor e escultor francês André Lhote, o escultor francês Antoine Bourdelle, o escritor italiano Piero Illari, o jornalista e crítico literário italiano Lamberti Sorrentino, o pintor e escultor italiano Humberto Boccioni, o pintor alemão Max Ernst, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, entre outros. Tais contribuições focam, em sua maioria, em literatura e artes plásticas, além haver artigos sobre arquitetura, teatro e cinema.

Tais contatos com a Europa e, especialmente com Paris, trazem também críticas aos periódicos. Roberto Mariani considera *Martín Fierro* muito afrancesada. O italiano Sandro Volta, como já mencionado, censura, igualmente, a revista pela cultura “vient de Paris”, procurando mostrar que a arte de vanguarda não é apenas francesa e que a Itália produz outras correntes senão a futurista.

Além da citação de obras e autores europeus e da contribuição deles nas revistas vanguardistas, há ainda momentos em que europeus são recebidos pelos vanguardistas no Brasil e na Argentina. Em meados de 1926, quando Fillipo Tomazzo Marinetti visita Buenos Aires, após ter passado pelo Brasil e em direção ao Uruguai, *Martín Fierro* prepara um número especial homenageando o criador do futurismo. Reproduz o “Primer Manifiesto del Futurismo” e oferece um banquete ao italiano e sua esposa, atenção bastante criticada por periódicos argentinos, que lembram a ligação estreita entre Marinetti e o fascismo e Mussolini. *Martín Fierro* justifica sua atenção para com Marinetti lembrando a importância de suas ideias estéticas novas para “nuestro ambiente”, apesar de criticá-lo por sua superficialidade. Diz que, se o seu futurismo já está superado, “la extraordinaria complejidad del espíritu contemporáneo se resiste a someterse a los rigores de cualquier estrecho dogma”²⁰². A revista se autoelogia como o “[...] único periódico americano y de todos los países de nuestra habla donde se haya decidido a consagrar artículos de examen, difusión, exposición y crítica de ideas y tendencias artísticas nuevas de las naciones europeas, en especial de su patria”²⁰³. E, sem

201 La Dirección, “*Martín Fierro* 1926”, *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 2, 10 mai. 1926.

202 Alberto Prebisch, “Marintetti en los Amigos del Arte”, *Martín Fierro*, año III, n. 30/31, p. 3, 8 jul. 1926.

203 “Marinetti”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 7, 15 ago. 1927.

seu último número, publica um artigo de Marinetti sobre artistas futuristas como Enrique Prampolini, Humberto Boccioni e Pannaggi²⁰⁴.

É perceptível, portanto, que o cosmopolitismo de *Martín Fierro* não se dá apenas no repertório internacional que divulga. Os relacionamentos com europeus são constantes e extrapolam, inclusive, o campo de trabalho, transformando-se em amizades e até em relações amorosas, como é o caso do casamento de Norah Borges com o espanhol Guillermo de Torre.

O intercâmbio Paris-Madri-Buenos Aires é intenso, o que é evidente não só no amplo elenco de autores (Apollinaire, Paul Morand, Alfred Jarry, Jules Supervielle, Picasso, Braque, Ramón Gómez de la Serna e outros) como nos vínculos pessoais de seus colaboradores com destacadas figuras europeias. Exemplo disso são as relações Girondo-Ramón, Güiraldes-Larbaud, que propiciam a publicação de números especiais dedicados em alguns casos a visitas de celebridades em questão²⁰⁵.

A *Revista de Antropofagia* também menciona viagens de europeus para o Brasil, além de ciceroneá-los. O poeta francês Benjamin Péret visita São Paulo no início de 1929, sendo aclamado, na segunda “dentição”, por ser representante do surrealismo, cujos princípios se aproximam da antropofagia na procura pela libertação dos instintos reprimidos. O escritor e filósofo alemão Hermann von Keyserling, autor de *O Mundo que Nasce*, também é bem recebido pela revista quando visita o Brasil, em julho de 1929, após passar por Buenos Aires. Sua chegada coincide com a primeira exposição de Tarsila do Amaral no Brasil, e ambos são descritos como “duas expressões do mundo novo nestas velhas terras da América”. Keyserling é “o grandioso desespero ocidental e a ânsia de renascimento que só a América natural possui a chave”²⁰⁶.

Contudo, nem toda viagem de europeus à América é bem-vinda. Quando o espanhol Francisco Villaespesa visita a América, sendo elogiado e celebrado no meio jornalístico da época, os antropófagos argumentam que o poeta, dramaturgo e escritor não devem ser motivo de nenhuma homenagem intelectual.

204 F. T. Marinetti, “Boccioni y el Porvenir de la Plastica”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, pp. 5 e 15, 31 ago.-15 nov. 1927.

205 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas...*, p. 62

206 “Dois Grandes Acontecimentos no Brasil”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, ano II, n. 12, p. 12, 26 jun. 1929.

A *Revista de Antropofagia* protesta contra qualquer manifestação pretendida intelectual ao bardo cabeleira Francisco Villaespesa que a Espanha de hoje e a Europa de hoje repelem como um monstrengo lamurioso e infeliz. Não será a América de hoje – a não ser na cretinice coerente que também existe por cá – que esse desmentalizado poderá encontrar asilo e festas. Villaespesa não significa coisa nenhuma na Espanha e muito menos no mundo moderno²⁰⁷.

Aos antropófagos incomodam as inúmeras manifestações laudatórias que Villaespesa recebe em sua segunda viagem à América Latina, onde passa por Venezuela, Colômbia, Panamá, Peru, Chile, Argentina, Paraguai e Uruguai, até chegar ao Brasil, em 1929. Em todos esses países, o almeriense é recebido com honras de visitante ilustre e, no Brasil, recebe a incumbência de traduzir, para o espanhol, obras de Castro Alves, Olavo Bilac e Ronald de Carvalho, dentre outros. Villaespesa é, contudo, representante do modernismo poético espanhol e sofre duras críticas que contribuem para seu esquecimento precoce, mesmo na Espanha.

Por fim, em mais uma tentativa de construir relações horizontais com europeus, as revistas procuram noticiar a consagração de brasileiros ou argentinos na Europa. Cada notícia sobre a exposição de um artista nativo no exterior é uma vitória do cosmopolitismo e, por outro lado, da afirmação nacional. Figari, por exemplo, recebe o reconhecimento europeu exatamente por retratar elementos da pampa argentina. André Salmón elocubra: “Se ha dicho, no sin una apariencia de razón, que la América Latina, por lo menos en Europa, despreciaba sus gauchos hasta negarlos, es decir renegarlos, ante el extranjero”. Agora, contudo, acontece o contrário: “¡Uruguay! ¡Argentina! ¡Tierras de épico fervor, con las que fuimos tanto tiempo ingratos! Felizmente, comenzamos a arrepentirnos honradamente de ello, sin penitencia²⁰⁸”. O reconhecimento europeu de Figari contribui para que os próprios argentinos deixem de se sentir envergonhados de sua população rural tradicional. Tarsila do Amaral é outro exemplo importante. A revista, especialmente em seus últimos números, exalta sua exposição feita em Paris em 1928 e, ainda mais, o sucesso de sua exposição no Rio de Janeiro, em 1929.

207 “A *Revista de Antropofagia*”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, São Paulo, ano II, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

208 André Salmon, “Figari en París”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 3, 29 dez. 1925.

Nas revistas aqui analisadas não se evita, portanto, o estrangeiro, o que exilaria o Brasil e a Argentina de parte destacada do mundo. As publicações reconhecem o “outro”, especialmente o europeu que, de certa forma, serve como parâmetro para que elas se pensem em termos modernos e nacionais. É da Europa que os antropófagos e martinfierristas recebem grande parte de suas heranças culturais. A citação e o intercâmbio com os europeus são reconhecimentos de sua potência. Mas as revistas recusam a imitação e desejam a construção de algo próprio. Querem adotar um cosmopolitismo de viés positivo, que não seja a cópia do europeu, por exemplo, o que as posiciona no debate internacional de forma horizontal.

6. O novo: atualização ao tempo presente

O cosmopolitismo das revistas aqui analisadas não se refere apenas a voltar o olhar para a realidade internacional. Trata-se também de estar em sintonia com os acontecimentos atuais e, por exemplo, com as inúmeras inovações pictóricas, arquitetônicas, teatrais, literárias e cinematográficas mais recentes. Ou seja, o cosmopolita está ciente das inovações, dos movimentos, do novo. Há, ao menos, duas justificativas para a atuação das vanguardas: a busca de uma arte própria, que não seja mera cópia do que ocorre no exterior, do qual a orientação mais marcante é a europeia; e a atualização artística, que harmoniza a arte com o presente, através da percepção de um novo ambiente, feito de velocidade, urbanização e uma sensibilidade moderna.

O início do século XX vê a consolidação da “mística contemporânea do novo como recurso de acesso, por si só, a um estado de empatia superior com a mecânica complexa do mundo atual”²⁰⁹. E a juventude é o período da vida mais propício para assimilar todo o potencial da nova sensibilidade. Daí a exaltação, quase unânime, da mocidade dos poetas e artistas vanguardistas. A mística do novo é incorporada à febre nacionalista, que anseia pela fundação de uma nova era, de um recomeço. Ao tentar trazer a modernidade para a nação, torna-se impossível não reconhecer a ordem internacional em que ela nasce, feita do culto ao novo.

O escritor espanhol Guillermo de Torre, colaborando na *Martín Fierro*, chama esse espírito moderno de “aire del tiempo” e o difere da moda por deixar rastros mais profundos nas produções artísticas. Trata-se de “una especie de

209 Nicolau Sevcenko, *Orfeu Extático na Metrópole...*, p. 218.

modernidad difusa que integra por una parte la disconformidad radical con el pasado, y, por otra parte, el anhelo de fraguar intactos módulos de expresión literaria, plástica y musical, y abrir nuevas vías al conocimiento y a la emoción”²¹⁰. Esse “aire del tiempo”, segundo ele, “es algo que inevitablemente absorbemos en la atmósfera, como un perfume ozonizador” e que acaba por comunicar “una aire de familia, un parentesco irrefragable a todas las obras artísticas más netas de nuestros días”. Se, geralmente, a juventude é mais influenciada por essa atmosfera, não significa, contudo, que toda ela cria obras modernas, já que há jovens que se aplicam inescrupulosamente à reprodução de modelos acadêmicos. É preciso ser digno da mocidade para injetar na obra de arte “la palpación virgen y creadora que nos posee, para quedarnos después erguidos y alertas, dispuestos a nuevas y frescas acciones y reacciones ante la Vida”. Por fim, a anarquia e os aspectos destrutivos ou libertinos que geralmente se atribuem à juventude não constituem a verdade sobre ela, que costuma dar “el primer paso hacia una afirmación nueva: un sistema de verdades intactas y una reconstrucción total”²¹¹.

A atualização das criações artísticas é constantemente evocada na *Martín Fierro*. No “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, os colaboradores confirmam que

[...] nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. MARTÍN FIERRO [...] consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy [...] sabe “que todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo. [...] se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista [...]”²¹².

Mais tarde, em mais uma esclarecimento sobre sua missão e valores, a revista diz que tem o afã de constituir “el periódico en un reflejo del alma argentina del día”, e para isso pretende

210 Guillermo de Torre, “Objeciones y Precisiones”, *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 7, 5 out. 1926.

211 *Idem, ibidem*.

212 “Manifiesto de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, n. 4, año I, p. 1, 15 mai. 1924.

[...] intentar la creación de un ambiente artístico, cumplir una acción depuradora, coordinar el espíritu desorientado de la juventud intelectual, remover el agua muerta de la crisis de opinión, dar a conocer los nuevos valores y mostrar las tendencias literarias y artísticas que apuntan o de definen en nuestro medio²¹³.

Em todas as análises sobre exposições de artes plásticas, arquitetura e mobiliário, por exemplo, predomina a avaliação sob o critério moderno. O anacronismo nessas áreas é sempre reprovado pelos arquitetos Alberto Prebisch e Ernesto Vautier. Ocorre é que “cuando de la antigüedad se pretende sacar un estilo adecuado al presente, cometemos un anacronismo lamentable, porque semejante criterio, refleja pobreza intelectual y estética, carencia de gusto y estupidez de espíritu”²¹⁴.

Prebisch, em suas constantes críticas às artes plásticas, constata-se a existência de uma “nueva sensibilidad”²¹⁵ está evocada ou não nas obras e acredita que “el único punto de vista valedero para el que juzga una obra de arte” é “el fijado por la época en que se vive”²¹⁶. Segundo ele, Pablo Curatella Manes faz uma obra atualizada ao tempo presente²¹⁷. Já os Salões Nacionais de Pintura, que ocorrem anualmente em Buenos Aires, expõem obras lamentavelmente anacrônicas, geralmente híbridas e desconhecedoras dos problemas e questionamentos da arte moderna. São produções meramente imitativas, não ajustadas à contemporaneidade, “época que contempla la revisión total de los valores estéticos en vigencia”.

Apesar de toda a defesa do ajuste da arte à contemporaneidade, a revista também critica o novo a todo o custo. Sandro Volta, por exemplo, enumera as más consequências de se fazer uma arte cujo único propósito é o modismo mais recente. O problema da originalidade deve ser, portanto, afrontado, segundo o colaborador italiano.

213 “¿Quién Es Martín Fierro?”, *Martín Fierro*, año II, n. 12/13, p. 9, out.-20 nov. 1924.

214 “La Arquitectura y El Mueble”, *Martín Fierro*, año III, n. 30/31, p. 9, 8 jul. 1926.

215 Alberto Prebisch, “El XV Salón Nacional – Los Nuevos Artistas”, *Martín Fierro*, año II, n. 24, 17 out. 1925.

216 Alberto Prebisch, “El XVII Salón Nacional de Bellas Artes”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, jul.-15 ago. 1927.

217 Alberto Prebisch, “Pablo Curatella Mannes”, *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 7, 20 nov. 1924.

La manía de la originalidad, de lo nuevo a toda costa, es frecuentemente tan peligrosa como el academicismo más rancio. La originalidad es ciertamente una das las condiciones esenciales de la obra de arte, pero no se puede sacrificar a ella toda la compleja armonía de los valores que dan significación a la palabra orden²¹⁸.

No caso da produção literária, Serge Panine mostra que as poesias de Giron-do, Güiraldes e Borges, apesar de serem distintas umas das outras, seguem o mes-mo afã de atualização: “He aquí la sensibilidad presente. Están impregnados de la renovación”. Panine crê na importancia da *Martín Fierro* e seu ajuste com o pre-sente e a considera “el reflejo de las nuevas aspiraciones, de los nuevos ideales, de la nueva sensibilidad argentina, de la juventud. Juventud que avasalla y rompe con las viejas ideas cristalizadas desde nuestros orígenes hasta la fecha”²¹⁹.

Há um episódio sobre as interpretações a respeito do cosmopolitismo e do nacionalismo que interessa sobremaneira ao tema da atualização da arte. É o lon-go debate entre Horacio Linares e Manuel Gálvez, iniciado com uma crítica do primeiro a um texto de Gálvez publicado em outra revista do período. Linares reprova as imposições de Gálvez – um dos primeiros escritores da chamada “Ge-eração do Centenário” – à nova geração literária. Apesar de pertencer a uma “ge-neración alejada radicalmente de la nuestra por sus gustos y sus ideales”, Gálvez quer ditar regras aos novos intelectuais e

[...] reprocha duramente a la actual juventud argentina su apartamiento cada vez ma-yor de las cosas argentinas, su creciente desapego de los aspectos espirituales y materiales del país, el desconocimiento de su tradición y sus valores intelectuales y – lo que parece herir más dolorosamente la susceptibilidad patriótica del señor Gálvez – “sus serviles ac-titudes disciplinarias respecto a escritores y pensadores europeos”²²⁰.

No entanto, segundo Linares, “si la nueva generación se distancia de los pro-blemas y las ideas que ocuparon a las anteriores” é porque se afasta de um passa-do “que cada día se hace más indiferente a su corazón cosmopolita”.

218 Sandro Volta, “Aquiles Lega”, *Martín Fierro*, año II, n. 25, p. 7, 14 nov. 1925.

219 Serge Panine, “Acotaciones a un Tema Vital”, *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 2, set.-9 out. 1924.

220 Horacio Linares, “Manuel Galvez y la Nueva Generación”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 7, 26 jun. 1925.

La nueva generación – argentina a su manera, y en este sentido más ampliamente y más hondamente argentina que la anterior – ve alvejar sin pena la silueta de un pasado que cada día se hace más indiferente a su corazón cosmopolita en el que palpitan veinte razas²²¹.

Linares continua dizendo que a atual geração “busca en las cosas su sentido general y profundo, y en la obra de arte satisfacciones integrales que respondan igualmente a las urgencias del cerebro y del corazón”²²².

Un paisaje de la patria, una costumbre típica, ciertas características pintorescas de los habitantes de una región, o bien un problema sociológico de interés circunstancial e inmediato – he aquí los temas que alimentaron la literatura pseudonacionalista – de un discutible valor estético – de la generación del señor Gálvez²²³.

Manuel Gálvez pede que publiquem sua resposta, que, de fato, aparece dois números depois. Afirma não querer impor nenhum ideal à nova geração. “Pero hay algunas ideas fundamentales que los argentinos hemos que tener en cuenta, si aspiramos a ocupar un lugar entre las literaturas de valor”²²⁴. Gálvez está convencido: “Los escritores de la nueva generación que realmente valen, hacen obra argentina. Gironde, que ha visto a España con espíritu porteño, Güiraldes, Rojas Paz, Amorim, son esencialmente argentinos o rioplatenses”. Dos livros argentinos lidos na Europa, os que se sobressaem são “aquellos libros que tengan un espíritu típicamente argentino y que revelen el alma, los sentimientos y los aspectos materiales de este país”. O importante é que os novos escritores não vejam as coisas argentinas “con los ojos de algunos maestros extranjeros” que, por mais admiráveis que sejam, vivem realidades “que no son las nuestras”²²⁵.

Diante da resposta de Gálvez, Linares volta a se manifestar, contestando a afirmação de que os escritores da nova geração que realmente valem fazem “obra argentina”. Argumenta que escritores como Stendhal e Proust são conhecidos não por falar de seus próprios países e sim por escrever sobre o ser humano em

221 *Idem, ibidem.*

222 *Idem, ibidem.*

223 *Idem, ibidem.*

224 Manuel Gálvez, “Manuel Galvez y la Nueva Generación”, *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 6, 5 ago. 1925.

225 *Idem, ibidem.*

sua universalidade²²⁶. Segundo Linares, a intenção de Gálvez não conduz a outra coisa senão a uma “pseudoliteratura costumbrista”.

Enquanto Gálvez pensa na questão da nação, denunciando o cosmopolitismo “negativo” da nova geração argentina, Linares aposta na “universalidade” da literatura, um cosmopolitismo de signo “positivo”. Linares defende também o novo, fazendo ele mesmo parte de uma geração atual, considerada mais ajustada aos novos tempos. A utilização do conceito de “universalidade” é bastante proveitosa no caso da literatura vanguardista, além de mais uma mostra do relativismo do nacionalismo. A nação, sob esse aspecto, é considerada a instância mediadora capaz de legitimar a movimentação no ambiente de universalidade internacional.

Segundo Córdova Iturburu, *Martín Fierro* tem a “tarea extraordinaria, renovadora, de poner al día las artes y las letras en Buenos Aires” e o faz “transcribiendo y publicando artículos de difusión de los principios renovadores europeos”²²⁷.

En una época en que hasta nuestros artistas y escritores solían desconocer, o poco menos, las obras y las tendencias contemporáneas, *Martín Fierro* realiza [...] un amplio y fecundo esfuerzo de divulgación. La natural impaciencia por manifestarse de todo núcleo juvenil, no sólo encuentra en él un medio eficaz de difusión sino también la posibilidad de emprender una saludable revisión de conceptos y de valores²²⁸.

A *Revista de Antropofagia* também critica várias manifestações artísticas e literárias desajustadas ao tempo, dentre elas o próprio modernismo brasileiro, que está “atrasado”, não destrói realmente os cacoetes e imitações, não é iconoclasta e sequer inaugura uma nova sensibilidade, nacional. Em “Antropofagia Só Não. Ornitofagia também”, João do Presente defende a deglutição do “matadouro Academia de Letras” e de outros clássicos literários.

E a comida que virá pulando, virá voando

Vamos comer esse sabiá que canta nas palmeiras...

226 Horacio Linares, “Manuel Gálvez y la Nueva Generación”, *Martín Fierro*, año II, n. 21, pp. 1 e 7, 28 ago. 1925.

227 Cayetano Córdova Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista...*, p. 15.

228 *Idem*, p. 45.

Vamos comer as pombas do pombal...
Vamos comer "Albatroz, albatroz, águia do oceano..."
E viva a ornitofagia
Sabiá, pomba, juriti, albatroz e tudo o mais, só para comida
Para voar há o aeroplano
E para rei do oceano, chega Lindenberg, até o dia em que
será devorado também²²⁹.

Através da alusão aos poemas românticos *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, e *Navio Negreiro*, de Castro Alves, e à obra parnasiana *As Pombas*, de Raimundo Correia, João do Presente - pseudônimo que aponta para a necessidade de não se viver anacronicamente - apoia a deglutição metafórica das "aves clássicas" que habitam o país. Para o antropófago, autores que insistem em escrever como os clássicos são como literatos às avessas, que "nascem em 1890 e daí a vinte anos não estão em 1910 mas em 1810 e assim por diante. Vão remontando rapidamente", o que explica "o fato de haver contemporâneos de Apolo entre nós"²³⁰.

É interessante notar que os estilos artístico-literários anteriores à contemporaneidade não são, na maioria das vezes, criticados por si mesmos. O motivo do repúdio consiste especialmente no deslocamento a que estão submetidos na contemporaneidade. A literatura "passadista" detém sentido no momento em que é produzida, mas não quando é reproduzida em pleno século XX.

Os colaboradores da *Revista de Antropofagia* condenam a reprodução de moldes pela literatura brasileira e enaltecem as manifestações estéticas modernas. Quando Benjamim Perét, "grande nome do surrealismo parisiense", visita São Paulo, em 1929, Cunhambinho²³¹ alerta os leitores de não se esqueçam "que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré antropofágicos", pois se manifesta "mais do que ninguém contra o bolor oficial dos últimos remendos ocidentais", mediante a "liberação do homem, como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações". Por tudo isso, é "sem dúvida um dos

229 João do Presente, "Antropofagia Só Não. Ornitofagia Também", *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 4, p. 2, ago. 1928.

230 Antonio de Alcântara Machado, "1 Crítico e 1 Poeta", *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 9, p. 4, jan. 1929.

231 Pseudônimo não identificado que remete a Cunhambebe, famoso chefe indígena tupinambá, autoridade máxima entre todos os líderes tamoios da região compreendida entre o Cabo Frio e Bertioga.

mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado”. Interessa notar que o surrealismo, na fala, apesar de ser um movimento de vanguarda com conotações positivas, detém valor inferior se comparado à antropofagia: “Depois do surrealismo, só a antropofagia”²³². Outro colaborador comenta o acontecimento:

O Ocidente que tem nos mandado tanta coisa ruim, desta vez nos enviou uma exceção. Peret trouxe a magnífica coragem de uma liberdade. Rigorosamente dentro de certa estética, de certa tradição que podia até remontar à Gnose. Mas violento, brilhante, erudito²³³.

A *Revista de Antropofagia*, em sua necessidade de deglutir temas cuja importação no país já vem de longa data (“Não queremos ser mais um país que vive dos elementos, das ideias parasitárias – de uma cultura importada”²³⁴), propõe a reação “da terra contra a estrangeira”. O ato antropofágico, nesse sentido, não é estendido a todo material disponível, já que parte dele não é sequer digna de deglutição. A “epidemia positivista”, por exemplo, “que assolou e assola este país condoreiro”, é tão antiga que “ninguém está claro vai se dar o trabalho de combater o positivismo hoje em dia”. No entanto, ainda na década de 1920, alguns oradores insistem na “igrejinha Ordem e Progresso”, o que torna imprescindível “de uma vez por todas liquidar com esse cadáver que enterrado desde muito na Europa foi exumado por meia dúzia de fivelas e trazido para o Brasil onde continua empestando o ambiente”. Esse prato não deve ser devorado, pois é “coisa que já a cozinha refugou, o cachorro não quis, os corvos não aceitaram protestando virar vegetarianos caso insistissem. Também deixar na dispensa envenenando as varejeiras é impossível”. O mais adequado é “por a carniça num tanque de creolina e recambiá-la para a Europa”²³⁵. A soberania da nação se manifesta, nesse sentido, também na escolha do cardápio a ser devorado.

O presente não diz respeito apenas, contudo, à atualização em termos de forma e conteúdo. Os antropófagos agem, nesse tempo, de forma compromissada.

232 Cunhambébio, “Peret”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, p. 6, 17 mar. 1929.

233 “A Conferência de Peret”, São Paulo, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 2, p. 6, 31 mar. 1929.

234 “De Antropofagia: Algumas Notas Sobre o que Já Se Tem Escrito em Torno da Descida Antropofágica”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 4, s. p., 7 abr. 1929.

235 A. A. Machado, “Carniça”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, p. 1, jul. 1928.

Trata-se da ocasião de trabalhar para criar no país a nacionalidade. Todo o esforço por trás da revista visa traçar um discurso autorizado sobre a cultura do Brasil, transformando-a em cultura nacional. A literatura antropófaga se apresenta como um marco inaugurador de uma nova temporalidade, dessa vez da nação, atribuindo a si mesma a criação de um tempo fundacional. No presente ocorre a ação do grupo antropófago, ou seja, é escrita sua narrativa. O trabalho empreendido para dotar o país de uma cultura verdadeiramente nacional, livre da dependência manifestada desde o momento fundacional, é legitimado também no e pelo presente. Os antropófagos afirmam que a literatura nacional está nascendo no momento presente: “Literatura que não é bem literatura. Porque ainda está se criando. Mas que triunfará gloriosamente. Desabrochando do astacal com um cheiro de coisa boa. [...] Brasileira como o Brasil que nós queremos”²³⁶.

A pintura de Tarsila do Amaral, por exemplo, é considerada tanto uma revelação quanto uma revolução: “revelação do Brasil, quatro séculos mofando ao jugo da metrópole, mas agora brandindo o tacape para expulsar os conquistadores”, e também “revolução, a primeira revolução séria que se fez no pensamento brasileiro”. Os quadros da artista exibem sensibilidade e talento “bem característicos da nossa hora atual”, além de mostrarem “um combate decisivo, no qual o espírito jovem e inovador do Brasil vai se reafirmar brilhantemente”²³⁷.

Quando anuncia a chegada da artista ao Brasil, em 1929, a revista diz que a maneira da pintora possui “alguma coisa que é também a afirmação da nova fase brasileira”. E, ao modernismo de Tarsila, acrescenta o nacionalismo como mais uma característica legitimadora: “Mas, na arte audaciosa e rebelde dessa pintora, predomina, com uma nota viva e clara, o acento nacionalista e nela se reflete o tumulto da natureza tropical, voluptuosa e única”. Logo a seguir, o crítico usa a metáfora da luz para aludir à pintora: “Tarsila participa do momento novo. Tarsila traz consigo uma claridade de festa”²³⁸. A notícia da chegada da pintora ao Rio de Janeiro, para sua primeira exposição no Brasil, remete também a um estado luminoso e alegre, aspecto do momento atual do país.

236 Paulo Sarasate, “Tocando na Mesma Imbuia”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteção, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.

237 “A Exposição de Tarsila do Amaral, no ‘Palace Hotel’...” *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteção, n. 15, p. 10, 1 ago. 1929.

238 “Tarsila Chegou”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteção, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.

A sua “maneira” nítida, tão rica e tão sugestiva, animada e plena de “humor”, afirma alguma coisa que é também a afirmação da nova fase brasileira, dando a segurança de que afinal livramos os nossos ombros da velha capa de romance, com que estávamos a representar um papel de empréstimo. Tarsila participa do movimento novo²³⁹.

O “novo” é, portanto, um fator central na escrita das vanguardas antropófaga e martinfierrista. A atualização da arte e da literatura à sua época implica uma ação de cunho tradicionalista já que ela reconhece as regras da literatura “universal” (europeia) e pretende que o Brasil e a Argentina também sejam reconhecidos nessas regras. O movimento é duplo, aliando a ruptura vanguardista ao enquadramento das culturas brasileira e argentina no jogo das nações. A criação de uma literatura própria, genuinamente brasileira ou argentina, alia o nacionalismo à nova ordem internacional. A literatura nacional é o veículo que possibilita a contribuição para uma “literatura universal”, em que estão localizados os clássicos do mundo.

7. Espanha e Portugal: antigas metrópoles colonizadoras

A dominação imposta por Portugal e Espanha ao Brasil e à Argentina, respectivamente, durante o período colonial, cria, após as independências, reações tanto contrárias como favoráveis às antigas metrópoles. Há tanto a tentativa de resgatar a herança metropolitana, considerada a verdadeira tradição desses países, quanto o sentimento de aversão ou ressentimento quanto ao domínio colonial que, no caso brasileiro, é revivido após a proclamação da República já que, nesse momento, finalmente, a monarquia, de origem portuguesa, é afastada do poder.

José Murilo de Carvalho narra que, no dia da proclamação da República, quando os positivistas veem a nova bandeira copiada da norte-americana circulando pelas ruas do Rio de Janeiro, rapidamente se mobilizam. Fazem desenhar uma nova bandeira que é aceita pelo governo provisório, em que se mantêm as características da anterior imperial e introduzem o lema positivista “Ordem e Progresso”. Na disputa pelo símbolo da nova república, alegam a continuidade com o passado português e a vinculação com a França, centro do Ocidente²⁴⁰.

239 *Idem, ibidem.*

240 José Murilo Carvalho, *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*, Belo Horizonte, Editora

Por outro lado, também no Rio de Janeiro, os jacobinos se mostram xenófobos e, especialmente, lusófobos, manifestando a preocupação em acabar com a torrente imigratória lusitana, desalojar os portugueses enquistados na administração pública e acabar com o virtual monopólio português sobre o comércio a varejo e a locação de imóveis na cidade.

Na *Revista de Antropofagia*, a herança portuguesa legada ao Brasil é, muitas vezes, avaliada de forma negativa e interpretada como a principal matriz geradora do gabinetismo, do artificialismo e dos principais males que afetam o país. A chegada dos portugueses ao Brasil, em 1500, à procura de especiarias e metais preciosos é um evento inesperado e não planejado: "Portugal viu por acaso a terra escondida e se apossou dela. A gente lusa desorientada em face daquele imprevisito não pôde imaginar o que era aquela terra"²⁴¹. A exploração colonial é um empreendimento pouco racional, desorganizado, tanto em termos da posse da nova terra ("e começou a mandar a sobra da sua gente para a ilha estranha. Como condenada") como em relação ao comércio ("sem método, sem grande cobiça"), de modo que os lusos não sabem "tirar os proveitos que poderiam advir desse negócio de tão boas perspectivas"²⁴², o que leva outros povos a se interessarem pela terra.

A colonização portuguesa portuguesa é um dos acontecimentos mais tristes da história do Brasil, pois retira os habitantes originais do contato puro com a natureza e destrói toda a naturalidade de uma cultura ligada à terra: "Depois que veio a gente de fora (por quê?) gente tão diferente (por que será?), tudo mudou, tudo ficou estragado"²⁴³. A colonização é um evento violento especialmente no que diz respeito ao extermínio e catequização do autóctone, ligado de maneira simbiótica à terra. Não por acaso, a revista se mostra completamente contrária à catequese ("contra todas as catequeses"), assim como à suposta "verdade dos povos missionários" e às "sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas". A ação do padre Vieira é exemplo de que a catequese jesuítica tem caráter muito mais econômico do que espiritual.

UFMG, 1998, p. 122.

241 Adour, "História do Brasil (em 10 Tomos)", *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 4, s. p., 7 abr. 1929.

242 *Idem, ibidem*.

243 Marxilar, "Porque Como", *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia²⁴⁴.

O processo de catequização dos indígenas é constante motivo do repúdio antropofágico. A chamada “conquista ‘espiritual’ do roupeta” é um “simples instrumento de dominação política da Contrarreforma”²⁴⁵. Diz Japy-Mirim (provável pseudônimo de Oswald de Andrade): “Sabemos que a igreja é um instrumento de dominação política, e nada mais”²⁴⁶. Pagé Mucurutu e Minhocão²⁴⁷, após enumerarem leis e regimentos portugueses a respeito da atuação da Inquisição portuguesa no Brasil, dão ciência da “carta anônima que a escravidão do Ocidente nos deixou”, concluindo ter sido “a moral que o descobrimento e a catequese nos trouxera” a que pregou o “voto de castidade”, o “cumpadresco mascarado” e a condenação da inteligência, da sinceridade e do instinto (“que é a base do homem natural”²⁴⁸). O repúdio ao catolicismo justifica, inclusive, a criação de um “tribunal do santo ofício antropofágico”, onde são julgados os casos de heresia, não contra a Igreja Católica, mas contra a simplicidade do indígena e sua comunhão com a terra.

O “Manifesto Antropófago” afirma: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”²⁴⁹. Segundo o texto, a lógica trazida pelas caravelas gera o gabinetismo, as “gramáticas”, as “coleções de velhos vegetais”, o “mundo datado e rubricado”²⁵⁰. Em outras ocasiões, a desilusão se dá com o processo colonizador de todo o continente americano. Nesse caso, pro-

244 Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 3 e 7, maio 1928.

245 Tamandaré, “Moquéim I – Aperitivo”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 5, p. 6, 14 abr. 1929.

246 Japy-Mirim, “Guerra”. *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 4, s.p., 7 abr. 1929.

247 Pseudônimos não identificados.

248 “Pagé Murucutu (Que É o Que Come Menino Ignorante) e Minhocão (Pai de Santo Tirador de Sombra Falsa, Inquisidores). Santo Ofício Antropofágico”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.

249 Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 3 e 7, mai. 1928.

250 *Idem, ibidem*.

põe-se comemorar o onze de outubro, “último dia da América livre”, anterior à chegada de Colombo em 1492.

Por fim, a herança portuguesa, que permanece no Brasil na contemporaneidade, é considerada causadora de mais males do que benesses. A religião católica, por exemplo, ajuda na difusão do analfabetismo, segundo as estatísticas publicadas no jornal *The World* e reproduzidas na *Revista de Antropofagia*. Em comparação com os países protestantes, os católicos apresentam taxas de analfabetismo muito maiores: “O catolicismo e o analfabetismo se fizeram irmãos siameses. Onde quer que se encontre o catolicismo dominando em um país, esse tem as suas massas quase completamente iletradas. E isto mata toda a vida intelectual”²⁵¹. Tal situação se explica pelo fato, aludido em outro número do periódico, de que “o catolicismo não vê com bons olhos a difusão da instrução pelo povo”²⁵². Por esses motivos, Oswaldo Costa defende a devoração da cultura cristã.

Comer o cristão é a senha da antropofagia. Quatro séculos de recalçamento jesuítico foram, por isso, impiedosamente arrasados por nós. Nenhum matapau sobrou dessa derrubada braba e gostosa. [...] O movimento antropofágico veio na hora justa e oportuna em que uma nova conquista espiritual se ensaiava, matreira, nestas terras libérrimas da América²⁵³.

Ainda no que diz respeito à herança portuguesa e sua tentativa de domínio sobre o Brasil, há dois editais de Alcântara Machado na primeira “dentição” que discutem como a colonização se mantém no início do século XX, ainda que com outros aspectos. No segundo número da publicação, o diretor comenta um artigo em que a Sociedade Brasileira de Educação exalta a escolha de Camões como o autor preferido de um aluno de doze anos de idade. Alcântara Machado considera absurdo chamar o fato de “resultado estupendo” e argumenta que a escolha do guri é fruto de uma educação falha, iniciada deste a terna idade, fenômeno “como não poderia deixar de ser brasileiro”. Contra a mentalidade dos pedagogos e o sistema educacional brasileiro, o antropófago prega a deglutição de Camões, da

251 Mário Pinto Serva, “Berro (A Propósito de um Movimento de ‘Renascença do Espiritualismo’ no Brasil)”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, São Paulo, 2ª dentição, n. 5, p. 6, 14 abr. 1929.

252 Mário Pinto Serva, “O Catolicismo Não Vê...”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

253 Oswaldo Costa, “De Antropofagia”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.

Sociedade Brasileira de Educação e do “emérito” e “atraente parteiro, professor, acadêmico e orador Dr. Fernando de Magalhães”, autor do artigo elogioso.

Já no grupo escolar a molecada indígena ouve da boca erudita dos seus professores que o Brasil foi descoberto por acaso e Camões é o melhor gênio da raça. A molecada cresce certa dessas duas verdades primaciais. Daí o mal mesmo: país descoberto por acaso é justo que continue entregue ao acaso dos acontecimentos²⁵⁴.

Alguns números mais tarde, Alcântara Machado ridiculariza a declaração de que a língua portuguesa é patrimônio comum de Portugal e Brasil. Tal afirmação é feita por Portugal apenas na medida em que ele se encontra decadente, sendo uma tentativa da antiga metrópole continuar a sua tutela sobre o Brasil.

Os portugueses do Rio de Janeiro ofereceram ao ministro brasileiro das Relações Exteriores uma vasta placa de bronze. Quizeram com isso homenagear o homem que obrigou os membros de um congresso qualquer a ouvirem discursos no grego de Camões. Mais uma vez o Brasil defendeu o que em Portugal chamam de patrimônio comum da raça. Defesa que cabia aos lusitanos. Mas não tendo mais força nem autoridade para isso arranjaram advogado convencendo-o de que também tinha interesse na causa. De forma que não pagam honorários. Contentam-se em dar um presentinho de tempos em tempos²⁵⁵.

O ministro brasileiro “compra” a homenagem portuguesa como se fosse brasileira, ignorando os séculos de relações desiguais entre Brasil e Portugal. No intuito de mostrar a péssima parceria do evento, Alcântara Machado faz alusão à tira de quadrinhos cômico estadunidense Mutt e Jeff, do início do século XX, em que, apesar da suposta horizontalidade da parceria, Mutt geralmente acaba sendo trapaceado pelo companheiro.

Está tudo errado. A língua portuguesa não é patrimônio comum da raça. Primeiro porque não há raça mas raças. Segundo porque não há língua mas línguas. O português diz

254 Antonio de Alcântara Machado, “Incitação aos Canibais”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 1, jun. 1928.

255 Antonio de Alcântara Machado, “Vaca”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 6, p. 1, out. 1928.

que sim. Prega a unidade e tal. É a coisa de sempre: quando estava de cima só gritava eu, agora que está por baixo faz questão do nós. Essa união luso-brasileira é que nem aquela de Mutt e Jeff diante do cinema numa caricatura de J. Carlos: – Vamos fazer uma vaca, Jeff? – Vamos: você entra com dez tostões e eu entro com você²⁵⁶.

Os colaboradores da *Revista de Antropofagia* são, portanto, críticos do domínio colonial português e de certas tentativas de aproximação de Portugal com o Brasil no início do século XX. Criticam tanto o processo colonizador, seja em seus aspectos econômicos e políticos, seja o domínio cultural imposto, desde o princípio, aos nativos, via catequese. Na contemporaneidade, não tecem contato com os intelectuais portugueses. Apenas criticam certas tentativas de aproximação cultural entre Portugal e Brasil, que são percebidas como tentativas fracassadas de restabelecer certo domínio cultural.

No caso argentino, o sentimento antiespanhol marca boa parte do movimento de Independência e, após o evento, os liberais continuam a atacar a ex-pátria-mãe. A Geração de 1837 reconhece as supostas deficiências da Espanha, atribuindo os males da Argentina a três fatores: a terra, a tradição espanhola e a raça²⁵⁷. Um dos motivos do atraso espanhol é a presença da Inquisição e do absolutismo, sendo a metrópole, para Sarmiento, uma “filha atrasada da Europa”²⁵⁸. A Espanha contrarreformista é fonte da barbárie, progenitora que precisa ser afastada e substituída²⁵⁹. No campo intelectual, só as traduções dão ao leitor crítico alguma coisa de substancial, pois os escritores espanhóis se limitam a revestir sua vacuidade com “tanta frase antiquada, tanto vocabulário vetusto e rançoso”. Da mesma forma, seus historiadores entregam-se regularmente ao “mau gosto nacional” de violar os fatos históricos a fim de “fingir que o seu país é importante”²⁶⁰. Quando os autores da “Geração de 1837” pensam na Europa enquanto civilização, isso significa, portanto, que estão se referindo à Europa setentrional, não ibérica, a qual consideram fonte da cultura moderna.

A derrota da Espanha perante os Estados Unidos na disputa por Cuba, no final do século XIX, divide as opiniões tanto na Espanha quanto na Argentina. É

256 *Idem, ibidem.*

257 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina...*, p. 195.

258 *Idem*, p. 186.

259 *Idem*, p. 187.

260 *Idem*, p. 186.

nesse período que surge o movimento *hispanidad*, do qual participam, na Espanha, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José Martínez Ruiz (Azorín), Ángel Ganivet, Antonio Machado e José Ortega y Gasset. Na Argentina, os hispanistas Manuel Gálvez e Ricardo Rojas defendem o resgate da tradição hispânica. O ideário hispanista defende uma identidade comum entre a Espanha e suas ex-colônias na América, de maneira que os traços existentes entre elas configuram uma civilização hispânica, diferente de outras civilizações, como por exemplo, a anglo-saxônica. A *hispanidad* pode ser vista como uma espécie de comunidade espiritual imaginada, que aclama as qualidades espanholas contra o domínio dos Estados Unidos na América²⁶¹. Contra ela estão, na Argentina, os positivistas, como Ingenieros e Bunge, para os quais o evento demonstra a inferioridade da “raça” espanhola²⁶².

Martín Fierro tece críticas à Espanha já em seu segundo número, quando Severo Franco trata da situação política espanhola e da reação argentina a ela. A instalação da ditadura de Primo de Rivera, em setembro de 1923, e a perseguição feita ao escritor, filósofo e ensaísta Miguel de Unamuno, afastado da cátedra da Universidade de Salamanca, em fevereiro de 1924, são mostras do atraso civilizacional espanhol. Franco considera fracas as oposições feitas, na Argentina, ao desterro de Unamuno, por Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Gerchunoff, Dickman e Manuel Gálvez. Considera que Rojas, então Decano da Faculdade de Filosofia y Letras da Universidad de Buenos Aires, “estuvo valiente”, mas afirma não poder aceitar sua hispanofilia.

Antes, y muy particularmente ahora, ser hispanófilo es ser antiargentino. Aunque hablando el español, aunque siendo nuestro pueblo de origen español, nada tiene que ver el actual espíritu argentino, su pueblo, eminentemente cosmopolita – formado por hombres de todas las razas, y por millones de sus descendientes, que son educados en una ideología y viven con un pensamiento muy diverso, contrario al de España, – con el espíritu y las costumbres de ese país, cosas cuyo resabio constituye todavía el peor lastre del pueblo argentino. Y sostenemos, clamorosamente, que necesitamos, ahora, ante la invasión del

261 Ver, sobre o debate, Maria Helena Rolim Capelato, “A Data Símbolo de 1898: O Impacto da Independência de Cuba na Espanha e Hispanoamérica”, *História*, vol. 2, n. 22, pp. 35-58, 2003, e José Luis Bendicho Beired, “Hispanismo e Latinismo no Debate Intelectual Ibero-Americano”, *Varia Historia*, vol. 30, n. 54, pp. 631-654, set.-dez. 2014.

262 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie...*, p. 163.

hispanismo, ya se trate de elementos étnicos, de la inmigración española, como de la penetración espiritual, por la literatura y el arte españoles, de la más mediocre, cuando no subalterna calidad – y no aludimos sólo a la ola de inmundicia de sus innumerables cultores de la pornografía – sostenemos clamorosamente, decimos la necesidad de un nuevo 25 de Mayo, en el orden moral e intelectual²⁶³.

Franco entende que o caso Unamuno “es el síntoma sólo del estado de putrefacción de su raza, de su país” e, ao mostrar a reação dos espanhóis residentes na Argentina, que aplaudem o Diretório, mais uma vez vê que “son, sin duda, los verdaderos españoles, que no desmienten la raza, y los eternos bestias que obedecen al principio de autoridad, prehistórico instinto de servilismo”. Franco noticia apenas “un excepcional español que reivindica a España, un ignorado Quijote entre tanto Sancho Panza”; um cônsul espanhol no Paraná que renuncia a seu cargo como protesto contra o confinamento de Unamuno.

No terceiro número, em um artigo presumidamente de Evar Méndez, intitulado “Notas al Márgen de la Actualidad”, discute-se sobre a atribuição, pelo catedrático de Salamanca, Federico de Oniz, de espanholismo ao personagem de José Hernández, Martín Fierro. O autor do artigo rejeita tal atribuição, apontando para razões que ajudam a entender como o cosmopolitismo é visto por alguns martinfierristas.

Se trata de una manía, decimos, y no tan inofensiva como parece, porque en el fondo es una demostración de la permanente tendencia a encontrarnos vestigios del antiguo dominio, en el orden material o mental, y de la pretensión de subalternizarnos al espíritu español, considerándonos, todavía, tributarios de sus costumbre, de sus modalidades de raza y carácter; porque no quieren creer sus políticos, escritores, hombres de ciencia o simples gentes anónimas que ya no somos hispano-americanos por otra cosa que no sea el habla; que los inmigrantes de veinte países distintos, con sus idiomas, sus gustos, sus costumbres y religiones, han formado un tipo argentino que muy poco tiene que ver con el español ni aun con el criollo del coloniaje, y que se está elaborando aquí un tipo étnico, acaso el definitivo argentino, que, a Dios gracias, será cada vez menos ibérico; ni quieren creer, tampoco, que éste es el producto de la propaganda elemental de nuestros grandes organizadores de la nación, en el gobierno, el libro o la cátedra, y que, precisa-

263 Severo Franco, “La Protesta Argentina”, *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 3, 20 mar. 1924.

mente, nuestra instrucción y educación hace casi un siglo que se orientó en las fuentes y principios franceses y anglo sajones, que imponen su patrón al mundo civilizado moderno, ya que de España nada mejor podíamos ni podemos esperar, como principios ni ejemplos²⁶⁴.

Segundo o autor do artigo, a Argentina detém uma cultura autônoma, totalmente diferente da espanhola. *Martín Fierro*, de Hernández, não tem nada de espanhol, sendo fruto da pura literatura argentina.

Pero, el inútil intento de reconquista sigue, ya sea reclamándonos orígenes de manifestaciones de nuestra producción artística, o bien por la penetración de inmigrantes gallegos y la difusión de la pornografía literaria, como si se anhelara degenerar a nuestro pueblo. Mas esperemos que llegue el día, feliz para los españoles, en que la Argentina pueda dar una manito a la que fué madre patria de nuestros lejanos antepasados y la libre de desaparecer del mapa de Europa como entidad internacional, o se convierta toda ella en Las Hurdes de triste realidad actual. Y que nos dejan tranquilo a *Martín Fierro* o demostraremos que Cervantes es un clásico gauchesco²⁶⁵.

Os espanhóis aparecem também aos martinfierristas como arrogantes. Quando o escritor espanhol Eugenio Noel vem à América e passa pelo Chile, deixa péssimas impressões ao escritor chileno Joaquín Edwards Bello.

En general, hemos notado en casi todos los españoles que nos visitan esa indiferencia para mirar o escuchar. No tienen curiosidad. Vienen iluminados, ensimismados por sus lejanos panoramas y sus propias ideas. Aquí no saben observar ni por educación²⁶⁶.

E assim, Noel apresenta “un aspecto de la raza arrogante, enhiesta y fiera ante el universo”, diferente dos franceses, que “nunca muestran esos aspectos de agresiva extravagancia”. Se na França os escritores são “hombres del mundo”, conhecedores da “flor de la tolerancia”, também há os “exquisitamente sencillos

264 “Notas al Margen de la Actualidad”, *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 2, 15 abr. 1924.

265 *Idem, ibidem*.

266 Joaquín Edwards Bello, “Es Escritor Español Eugenio Noel en Chile”, *Martín Fierro*, año II, n. 23, p. 6, 25 set. 1925.

y respetuosos” na Espanha, mas ali eles são minoria. Edwards Bello termina seu texto lembrando o pouco prestígio que a literatura americana tem na Espanha.

Apesar das críticas à Espanha e a seus cidadãos, *Martín Fierro* recebe, desde o início, várias colaborações de espanhóis, destacando-se a presença de Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Antonio Vallejo, César Maria Arconada e Eduardo González Lanuza. A partir de 1925, o número de contribuições espanholas cresce constantemente, a ponto de a revista prever a publicação de “un número extraordinario consagrado a la joven intelectualidad y a los nuevos artistas de España, en la persona de sus valores más definidos y representativos”²⁶⁷. Uma nota, em setembro de 1926, esclarece que a redação está repleta de material vindo da Espanha e pretende publicar “un número que debíamos consagrar al movimiento literario y artístico de vanguardia español, cuyo material completo mantenemos en reserva hace tiempo”. A revista diz que irá publicar esse material gráfico e literário, “subsannando así también la escases, en *MARTÍN FIERRO*, de firmas españolas que en adelante alternarán con las de nuestros colaboradores franceses, italianos y americanos”²⁶⁸.

As colaborações de Ramón Gomez de la Serna se destacam, a ponto do poeta receber uma homenagem, em julho de 1925, em razão de sua visita a Buenos Aires. Dois anos depois, aproximadamente, a revista dedica um número especial à poesia espanhola e o maior homenageado é Luis de Góngora, poeta espanhol que completa o terceiro centenário de morte. Outro destaque espanhol na revista é Guillermo de Torre, que mantém extensa correspondência com Evar Méndez e Oliverio Gironde. Guillermo de Torre recebe os exemplares da revista e passa a ser colaborador no periódico a partir de 1925, enviando cartas abertas a Evar Méndez. Informa que *Martín Fierro* está “circundado por esa robusta constelación periódica que ensancha los vuelos del cantor pampero”²⁶⁹. E elogia sua amplitude espiritual, “sino aún internacional, hasta el punto de otorgar una acogida generosa a los nuevos valores espirituales europeos y, especialmente, con atención preferente, españoles”, o que resulta em uma “pura y desinteresada aproximación intelectual a américoespañola que se inicia”²⁷⁰. Segundo Torre, abandona-se,

267 “Notas”, *Martín Fierro*, año II, n. 25, p. 6, 14 nov. 1925.

268 “Notas de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 11, 3 set. 1926.

269 Guillermo de Torre, “Carta Abierta a Evar Méndez”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 2, 26 jun. 1925.

270 *Idem*, n. 19, p. 10, 18 jul. 1925.

cada vez mais, a influência francesa, e se antevê uma união hispano-americana: “hemos comprendido mutuamente que lo más urgente y digno de conocimiento está en nosotros, en las propias fronteras del ‘Dominio Español’”. Trata-se de uma fala ambígua, que não esclarece se o colaborador espanhol, ao falar em “dominio español”, se refere à língua espanhola ou à Espanha propriamente dita. Imaginamos que os martinfierristas interpretam, inicialmente, como o idioma, já que não há reação imediata ao texto. A carta aberta critica claramente a expressão “América Latina”, e conclama os escritores argentinos e espanhóis a se conhecerem mutuamente, fruindo simpatias, valorizando as obras uns dos outros, inaugurando “un nuevo sistema de relaciones directas, diáfanas y eficaces”, sem, contudo, apresentar “una intención excluyente respecto a otras naciones” ou criar “un ritual y estéril hispano-americanismo”. Trata-se de uma atitude ambígua de Torre, que se dispõe “sino para cooperar entusiastamente a la difusión y correspondencia de Martín Fierro y demás publicaciones análogas con los medios y personas españolas”²⁷¹.

Em setembro de 1926 e fevereiro de 1927, as notas de *Martín Fierro* anunciam a circulação da revista madrilenha *La Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero e secretariada por Guillermo de Torre. Depois, em março de 1927, a revista divulga que o secretário da *La Gaceta*, em carta, solicita contribuições de escritores argentinos. Guillermo de Torre²⁷² escreve, ainda, sobre Federico García Lorca, Rafael Alberti e Gerardo Diego nos números 41, 42 e 43 da *Martín Fierro*.

A aproximação com Guillermo de Torre e outros espanhóis vai mostrando, aos poucos, um caráter tutorial ou dominador. Empreende-se uma aproximação pretensamente igualitária que se mostra, com o tempo, desigual. Até que, em abril 1927, um artigo anônimo intitulado “Madrid Meridiano Intelectual de Hispanoamérica”, em *La Gaceta Literaria*, demanda uma grande polêmica entre espa-

271 *Idem, ibidem.*

272 Nesse mesmo período, ainda, uma crítica de Torre sobre a literatura mexicana na *La Gaceta Literaria* é questionada por Xavier Villarrutia, que o considera “desorbitado y apresurado” já que “altera y cambia de sitio los textos y no acierta a nombrar los libros con su verdadero título y, en fin, nos trata con una prisa desdeñosa que, claro, se vuelve en seguida en su contra”. Pede que *Martín Fierro* publique uma carta de Jorge Cuesta sobre o texto de Torre, o que, de fato, é feito em julho de 1927. Então, o crítico mexicano se dirige ao escritor espanhol dizendo que este não conhece os poetas mexicanos, os quais são, para ele, “personalidades homogéneas” e “los mira usted al revés, como si hubiera servido de una lente o de un espejo sin corrección personal”.

nhóis e argentinos, momento em que a afirmação da nacionalidade argentina se mostra em toda a sua força e se comprova a fragilidade da relação com a Espanha. A contenda ocupa dois números de cada uma das revistas. Sai em *La Gaceta Literaria* em abril de 1927, é respondida na *Martín Fierro* em julho, recebe a tréplica dos espanhóis em setembro e, por fim, volta às páginas da revista argentina em novembro.

O artigo de *La Gaceta Literaria* critica o uso das expressões “América latina” e “latinoamericanismo”, por serem meras manobras anexionistas da França e da Itália. Os únicos termos possíveis de serem usados para definir “a las jóvenes repúblicas de habla española”, por seu “primitivo origen étnico”, sua “identidad lingüística y su más genuino carácter espiritual” são “Iberoamérica, Hispanoamérica o América española”.

Estaríamos, en último caso, conformes con ese latinismo [...] si este aparente lazo étnico abarcase también, como es debido, a España. Pero obsérvese que en el latinismo intelectual que practican nuestras vecinas europeas, España y sus más auténticos exponentes, quedan siempre al margen o haciendo un papel muy borroso y secundario. El latinismo intelectual entraña no menores peligros que la influencia sajona en el plano político. ¡Basta ya, por tanto, de ese latinismo ambiguo y exclusivista! ¡Basta ya de tolerar pasivamente esa merma de nuestro prestigio, esa desviación constante de los intereses intelectuales hispanoamericanos hacia Francia!²⁷³

E se propõe a reafirmar a valia da Espanha e o novo estado de espírito que começa a se cristalizar em hispano-americanismo.

Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España. Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo, frente a París: reducto del “latinismo” estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje. Madrid: o la comprensión leal – una vez desaparecidos los recelos nuestros, contenidas las indiscreciones

273 “Madrid Meridiano Intelectual de Hispanoamérica”, *La Gaceta Literaria*, año I, n. 8, p. 1, 15 abr. 1927.

americanas – y la fraternidad desinteresada, frente a París: o la acogida marginal y la lenta captación neutralizadora...²⁷⁴

A resposta martinfierrista aparece no número 42, com dez contribuições, sob o título “Un Llamado a Realidad. ¿Madrid, Meridiano Intelectual de Hispano-América?”. Pablo Rojas Paz, Ricardo E. Molinari, Ildefonso Pereda Valdés, Nicolás Olivari, Jorge Luis Borges, Santiago Ganduglia, Raúl Scalabrini Ortiz, Ortelli y Gasset²⁷⁵, Lisardo Zia e Enrique Espinoza participam da resposta. Em geral, suas réplicas repudiam o anseio da revista madrilenha, considerado descortês, impertinente e arrogante. A Espanha ignora a independência intelectual da América Latina que, por sua vez, não está escolhendo um modelo de protetorado intelectual, seja ele espanhol ou francês. Para alguns martinfierristas, por outro lado, França e Itália são mais interessantes que Espanha. Alguns autores atribuem à pretensão madrilenha o interesse pelo mercado editorial americano. E muitos propõem que Buenos Aires seja um meridiano para a América.

Alguns trechos das respostas valem a pena serem reproduzidos, por mostrem peculiaridades sobre como os martinfierristas enxergam a relação com a Espanha. Na resposta de Pablo Rojas Paz, por exemplo, destaca-se a crítica a várias expressões usadas para remeter a uma ideia continental americana.

Contra nosotros se han inventado palabras temibles y largas. Norteamérica inventa lo panamericanismo. Francia descubre lo del latino-americanismo. España crea lo del hispanoamericanismo. Cada uno de estos términos oculta bajo una mala actitud de concordia un afán no satisfecho de imperialismo. [...] El panamericanismo hace que Norteamérica se apodere de Nicaragua aprovechando una revolución. El latinoamericanismo permite a Francia el forjarse la ilusión de que es la nodriza de nuestra cultura y el hispanoamericanismo permite que en España se diga que Madrid debe ser el meridiano intelectual de hispanoamérica²⁷⁶.

274 *Idem, ibidem.*

275 Provável pseudônimo que se refere ao escritor espanhol José Ortega y Gasset.

276 “Un Llamado a la Realidad. ¿Madrid, Meridiano Intelectual de Hispano-América?”, *Martín Fierro*, año IV, n. 42, pp. 5-6, 10 jun.-10 jul. 1927.

Aceitar qualquer domínio intelectual é típico de países “que gustan de sopor-tar tiranías y de los cuales emigran sus mejores hijos”, uma referência à ditadura de Primo Rivera, que faz com que muitos espanhóis abandonem seu país para emigrar para a América. Acolher a autoridade de outrem é, também, “para pueblos que se precian de haber conservado el castellano al 1600 como Perú y Bolivia, los pueblos más españoles de América”. Nesse caso, Rojas Paz parece esquecer que ambos são países que utilizam amplamente as línguas indígenas.

Os textos de Ricardo Molinari e de Nicolás Olivari, por sua vez, interessam por questionarem a importância da própria geração intelectual espanhola em torno de *La Gaceta Literaria*. Molinari afirma não conhecer “literatos o filósofos destacados” da Espanha. Os autores espanhóis por ele conhecidos estão “muy distantes de esa pretensión ‘solar’” de ser um meridiano. Olivari, por sua vez, relata que a Argentina possui escritores novos (o que ocasiona a ostentação de “un bello orgullo insolente, de gente joven, de pueblo adolescente seguro y fuerte”), muito melhores que os espanhóis, que possuem como referência uma geração já superada. Os intelectuais argentinos, por sua vez, reivindicam “el derecho de ser vírgenes de toda influencia y maravillarnos todos los días con las cosas nuestras, nacionales, criollas, que vamos descubriendo en nuestra ciudad y en nuestro campo.”

A resposta de Jorge Luis Borges sobre a polêmica insiste que a ignorância da Espanha sobre a realidade americana é tamanha que não há, na Argentina ou no Uruguai, simpatia pela ex-metrópole. No máximo há admiração pela Itália, sem que isso pressuponha compadrio.

Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las gueguerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo – a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él –; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice “envidiable” para elogiar de dónde va a entendernos, qué va a saber ¿de la terrible esperanza que los americanos vivimos?²⁷⁷

277 *Idem, ibidem.*

E por fim, Santiago Ganduglia reafirma o nacionalismo e a atualidade do momento literário na Argentina, invertendo também a lógica da dependência, tal como Olivari.

Nosotros tenemos en nuestra constitución orgánica el aporte universal. Estamos elaborando una entidad nueva que va a dar al mundo más de una sorpresa. Y en tal sentido no seremos sino argentinos, criollos, para decirlo mejor. Nosotros somos dueños de una recia fisionomía intelectual. Nos hemos acuñado un espíritu propio. Somos insurrectos de España. Nosotros repudiamos cualquier tutelaje intelectual, así venga con el rótulo de iberoamericanismo. Nosotros tenemos, por último, la jactancia de proclamar metrópoli a Buenos Aires desde que contamos con Gironde, Olivari, Borges, Arlt, González Tuñon, etc.²⁷⁸.

Os espanhóis respondem às críticas martinferistas no número 17 da sua revista. Na primeira página da revista há um artigo intitulado “El Torpedo en la Pista. El Verdadero Meridiano de Hispanoamérica: La Traducción”, sem assinatura. E, na terceira e sexta páginas as respostas, sob o enorme título

UN DEBATE APASIONADO

Campeonato para un meridiano intelectual

La selección argentina *Martín Fierro* (Buenos Aires) reta a la española *Gaceta Literaria* (Madrid).

Gaceta Literaria no acepta por golpes sucios de *Martín Fierro* que lo descalifican.

“Opiniones y arbitrajes”²⁷⁹.

Colaboram, então, Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Benjamín Jarnes, Melchor Fernández Almadro, Angel Sanchez Rivero, Enrique Lafuente, E. Gimenez Caballero, Gabriel García Maroto, Antonio Espina, Cesar M. Arconada, Francisco Ayala, Estéban Salazar y Chapela e José Maria de Sucre.

Os argentinos fazem sua tréplica no número 44/45, com mais uma dezena de colaborações. Evar Méndez ocupa toda a primeira página do último exemplar da revista para rechaçar a pretensão madrilenha.

278 *Idem, ibidem.*

279 “Un Debate Apasionado...”, *La Gaceta Literaria*, año I, n. 17, pp. 3 e 6, 1 set. 1927.

Pretender la imposición de un meridiano intelectual extranjero a los argentinos, dueños ya de una joven cultura y un arte naciente que solo requieren tiempo para crecer y afirmarse hasta ser inconflundibles, (cultura y arte de fuente latina) [...] es una cosa ridícula y grotesca, que solo puede caber en la cabeza de piedra de intelectuales cavernarios²⁸⁰.

Diz que o assunto se compara a um presente de grego: “declarada confesión de ambicionada hegemonía por quienes no tienen condiciones para imponerla, de ser admitida, siquiera sea en un plano de hipótesis”. Aceitar Madri é “borrar de golpe la obra de dos o más siglos de elaboración de nuestra personalidad como pueblo y un siglo por lo menos de pensamiento nacional independiente”. Argumenta que, na verdade, ocorre na Argentina, de maneira fatal, “el deshispanismo argentino, la transformación del idioma, la diferenciación espiritual, nuestra actual constitución étnica, la orientación no española de la cultura del Plata”.

Além de Evar, no mesmo número escrevem outros onze colaboradores: Leopoldo Marechal, Visconde de Lascano Tegui, Francisco Luís Bernárdez, Pablo Rojas Paz, Raúl Scalabrini Ortiz, Eduardo González Lanuza, Raúl González Tuñon, M.F. (hijo)²⁸¹, Nicolás Olivari, Ildefonso Mario Flores e Enrique González Trillo. Todos, sem exceção, rejeitam a pretensão madrilenha, adjuntando razões particulares para tal. Por fim, na última página do exemplar, na seção mais famosa do periódico, o “Parnaso Satírico”, encontram-se três poemas ridicularizando o anseio de *La Gaceta*. Sob o título “Para Lelos del Meridiano”, faz-se piada com os nomes de Giménez Caballero, Ramón Gomez de la Serna, Benjamín Jarnés, Bianchi e Guillermo de Torre.

O debate sobre o meridiano intelectual é um momento propício para se perceber a relação entre cosmopolitismo e nacionalismo na *Martín Fierro*. Os termos hispano-americanismo, pan-americanismo e latino-americanismo são, na maior parte das vezes, rejeitados pelos martinfierristas, por serem associados ao domínio espanhol, estadunidense e francês, respectivamente. Noutras vezes, resta apenas o latino-americanismo como possível categoria de pensamento. França e Itália têm mais interesse para os argentinos do que a Espanha, pois esta, segundo muitos autores, desconhece a realidade americana, tratando o continente de forma homogênea e ignorando as especificidades de cada um dos seus países. Paris pode também ser um meridiano, mas não Madri, que sequer possui uma geração intelectual de destaque.

280 El Director, “Un Asunto Fundamental”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 1, 31 ago.-15 nov. 1927.

281 Segundo o *Índice General*, de Trenti Rocamora, trata-se de Evar Méndez.

Alguns autores mostram a desejável união dos países da América do Sul em torno de um objetivo comum, enquanto outros admitem a possibilidade de que Buenos Aires sirva como meridiano. Por fim, a situação de dependência que está explicitada na pretensão madrilenha é abolida ou invertida. A Argentina mostra sua independência intelectual exatamente pela atuação da nova geração de escritores, jovens que possuem a energia típica dessa fase da vida e que estão empenhados em contribuir para um movimento de renovação mundial, acompanhando o que se denomina “panorama universal”. Poucos autores, contudo, conseguem escapar ao quesito nacional em suas respostas. Ao nacionalismo espanhol e seu imperialismo, contrapõe-se o nacionalismo argentino. Apenas Borges, como realça Eleanor Londero, parece “romper o esquema insolúvel de um nacionalismo contraposto a outro”²⁸².

A polêmica sobre o meridiano intelectual repercute em vários órgãos da imprensa da América Latina, sendo abordada por quase todos os intelectuais hispano-americanos²⁸³. No Uruguai, há artigos em *La Cruz del Sur* e em *La Pluma*. Na Argentina, participam também *El Hogar* e *Crítica*. José Carlos Mariátegui também intervém na polêmica em *Varietades*. Em Cuba, há respostas em *Orto*. A controvérsia chega, inclusive, até a Antropófaga, onde o autor da proposta meridional passa a ser chamado de “Guilherme da Torre de Marfim”²⁸⁴, por estar encerrado em uma ficção limitada, sem relação com a realidade circundante.

Os martinfierristas mantêm contato intenso com a vanguarda espanhola, especialmente com os intelectuais envolvidos no ultraísmo, através, por exemplo, das contribuições de Norah Borges e de Jorge Luis Borges em revistas madrilenhas. O olhar para a Espanha está, portanto, mais voltado para o tempo presente, seja para colaborar com os espanhóis, seja para criticá-los e denunciar seu suposto atraso (Girondo faz isso nos *Veinte Poemas*). A polêmica sobre o meridiano mostra que os espanhóis leem *Martín Fierro*. A penetração martinfierrista no mercado

282 Eleanor Londero, “Vanguardia y Nacionalismo: La Polémica del Meridiano (Madrid/Buenos Aires, 1927)”, *Iberoamericana*, año 13, n. 1, vol. 36, pp. 3-19, 1989.

283 Sobre a polêmica, ver, dentre outros, Marcela Croce (Comp.), *Polémicas Intelectuales en América Latina: Del “Meridiano Intelectual” al Caso Padilha (1927-1971)*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2006.

284 A metáfora da torre de marfim vem, provavelmente, do *Castelo de Axel*, de Edmund Wilson, e remete ao refúgio do poeta romântico-simbolista. Ver sobre isso Jorge Schwartz, *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 20...*, p. 2.

de bens simbólicos espanhol é, assim, bem maior que a antropófaga, já que não se sabe de leituras da *Revista de Antropofagia* no exterior.

Em *Martín Fierro*, a herança colonizadora espanhola é discutida, mas a preocupação é maior com o presente, em virtude da aproximação dos martinfierristas com a vanguarda ultraísta e do intercâmbio de bens culturais, especialmente o mercado de livros em língua espanhola. A *Revista de Antropofagia* lança o olhar para Portugal abordando especialmente o processo colonizador e sua herança, não havendo grandes contribuições que pensem as relações com Portugal na contemporaneidade. Os antropófagos não têm contato com a vanguarda portuguesa e estão mais preocupados em desfazer os traços da herança lusa deixados no Brasil pela colonização. Querem romper com a pretensa ausência de conflitos atribuída à trajetória da nação defendida por muitas narrativas sobre a formação nacional. Questionam, por isso, a continuidade na política (a monarquia e o patrimonialismo), na economia (escravatura), na religião (o catolicismo) e na educação (a indiferença pelas ciências, o bacharelismo e o caráter religioso do ensino). Segundo os antropófagos, a cultura herdada dos portugueses leva o Brasil a se tornar um país analfabeto, católico, bacharelesco, desigual e pouco desenvolvido economicamente. As poucas contribuições que tratam dos portugueses na contemporaneidade se dão através das críticas de Alcântara Machado e focam na questão da língua e da literatura.

8. Estados Unidos: imperialismo e cultura massificada

Há diversas formas pelas quais os países latino-americanos, desde ao menos o século XVIII, miram os Estados Unidos. Há olhares que exaltam o liberalismo, o processo de independência, o progresso, a imigração e o cosmopolitismo estadunidense, além da crença na força da iniciativa privada individual como motor principal das transformações sociais. As independências latino-americanas são francamente influenciadas pela Revolução Americana, e as novas repúblicas adotam constituições muitas vezes inspiradas ou copiadas da constituição estadunidense. Há também críticas à segregação racial do país e sua tentativa de controle sobre a América Latina.

Revista de Antropofagia e *Martín Fierro* voltam seus olhares também para os Estados Unidos, discutindo assuntos relativos à soberania sul ou latino-americana e às intervenções estadunidenses no continente, além de sua cultura de massa,

visível, por exemplo, no cinema. As duas circulam logo após a Grande Guerra e imediatamente antes da quebra da Bolsa de Nova York, em outubro de 1929, período em que os países europeus perdem sua hegemonia econômica para os Estados Unidos, que se tornam uma economia internacionalmente dominante.

É o diretor da Antropófaga que desenvolve a maioria dos artigos a respeito dos Estados Unidos, publicados nas primeiras páginas dos números 5, 8 e 9, a título de editorial. O assunto da primeira página de setembro de 1928 é o Pacto Kellogg²⁸⁵. O título do artigo, *Pacto do Dia*, ridiculariza duramente o “pacto solene”, que Alcântara Machado entende apenas como mais um dos aperitivos oferecidos pelos Estados Unidos para exercer controle sobre as Américas. O diretor o considera servido com “molho de hipocrisia norte-americana” e questiona: “Pois os senhores já viram imbecilidade mais revoltante?” A forma como o tratado é organizado é ridicularizada e seus consignatários profanados: “Reúnem-se em grave assembleia os conhecidos bandoleiros Janjão Taco, Neco Facão, Prazer das Morenas e Totó Sururú. E que é que resolvem? Declarar o assassinio e o roubo fora da lei. E o mundo inteiro aplaude o pacto solene”²⁸⁶. Mas, logo retomando o tom sério, sentencia: “O norte-americano que inventou essa obra prima de cinismo e falsidade é o mesmíssimo norte-americano que intervém na Nicarágua e aumenta todos os dias a sua força guerreira”, fazendo menção às inúmeras intervenções militares dos Estados Unidos no país centro-americano desde meados do século XIX. A colaboração europeia no tratado também é digna de desmascaramento, uma vez que se trata da “mesmíssima Europa que trucidou chineses e africanos e vive há muito tempo lavando a sua roupa ensanguentada em público”²⁸⁷.

O Brasil foi convidado para aderir a essa pouca-vergonha. Mas antes de pôr o seu jamegão no pacto deve perguntar aos pândegos se só agora descobriram que a guerra é uma infâmia. E se quiser participar da pagodeira que vá até Paris munido de máscara contra

285 Tratado de 1928 que estipula a renúncia à guerra como instrumento de política internacional, de autoria do Secretário de Estado estadunidense Frank B. Kellogg e do ministro francês das relações exteriores Aristide Briand. O pacto de Kellogg quer demonstrar que a doutrina Monroe original é uma afirmação de nada mais do que um direito de autodefesa, o que é permitido sob a cláusula de “exoneração” do Pacto Kellogg-Briand.

286 Antônio de Alcântara Machado, “Pacto do Dia”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 1, set. 1928.

287 *Idem, ibidem*.

gazes asfixiantes. Com gente de tal ordem toda a precaução é insuficiente. Quanto a nós, deglutido o pacto de Kellogg, atacaremos a pombinha da paz²⁸⁸.

Mais tarde, no artigo “Pescaria”, o mesmo Alcântara Machado critica as atitudes laudatórias do Brasil em relação à política da Herbert Clarck Hoover, recém-eleito presidente dos EUA que, tentando retroceder do Corolário Roosevelt, organiza uma viagem de boa vontade pela América Latina. Hoover exerce o cargo de Secretário do Comércio entre 1921 e 1928, antes de assumir a Presidência dos Estados Unidos, e é o primeiro a utilizar a expressão *good neighbor*²⁸⁹. O presidente dos Estados Unidos parte da Califórnia e visita, dentre outras cidades, São José da Costa Rica, Balboa (Panamá), Guayaquil (Equador), Lima, Valparaíso (Chile), Buenos Aires e Montevideú, antes de chegar ao Rio de Janeiro. Na capital do Brasil, na pauta da reunião com o presidente Washington Luís, está o acordo para a exportação de café para os Estados Unidos.

A campanha de Hoover, na visão de Alcântara Machado, é uma espécie de pescaria, em que os peixes, ou mesmo os “tubarões” (países latino-americanos como o Brasil) não deixam de morder a isca.

Hoover vem aí. Quando ele se candidatou à presidência norte-americana o Brasil cafeeiro vetou seu nome. Foi das coisas mais engraçadas desta terra tão engraçada além de essencialmente agrícola. Agora estão sendo preparadas manifestações oratórias. Está claro que está certo²⁹⁰.

A expedição de Hoover vem acompanhada de um “batalhão de jornalistas que [...] radiotelegrafa todos os dias contando os sucessos da pescaria. Nem tubarão tem refugado diante da isca. E o presidente sorri cada vez mais contente da vida”. Segundo Alcântara Machado, “daqui a pouco a costa sul-americana do Pacífico está no papo. É só substituir a minhoca da isca. O pessoal todo já abriu a boca esperando as comidinhas irresistíveis: pan-americanismo, fraternidade continental, a América dos americanos”²⁹¹. Diante da intervenção de Hoover cabe

288 *Idem, ibidem*.

289 Antonio Pedro Tota, *O Imperialismo Sedutor: A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 28.

290 Antônio de Alcântara Machado, “Pescaria”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 1, dez. 1928.

291 *Idem, ibidem*.

“perguntar que fim levaram as nossas tradições antropófagas. Brasil, meu amor, você também virou peixe?”

Maria Eugênia Boaventura analisa a forma como Alcântara Machado desenvolve seu programa de profanação e negação da viagem de Hoover:

O refrão “Hoover vem aí e vem pescando / Hoover vem aí. Vem pescando no mar” é o clímax da irreverência da linguagem, ao lado de manifestações oratórias louvaminhieras de saudação ao presidente. As estruturas de rimas internas e aliterações lembram os refrões das canções ingênuas, engraçadas e populares, procedimento este usado por Oswald de Andrade ao compor o seu irônico e zombeteiro poema “Hip! Hip! Hoover! Mensagem poética ao povo brasileiro”²⁹².

O poema de Oswald de Andrade ao qual Boaventura faz referência é publicado em 12 de janeiro de 1929 na revista *Para Todos* e, assim como os editoriais de Alcântara Machado, explicita a repulsa e a desconfiança dos antropófagos quanto às intenções da política estadunidense para a América Latina.

Alcântara Machado debate ainda a intervenção dos Estados Unidos na disputa entre Bolívia e Paraguai pela região do Chaco Boreal que, desde o período colonial, não está nitidamente demarcada, sendo alvo de uma série de negociações e tratados entre os dois países. Na segunda metade do século XIX e início do século XX, firmam-se vários tratados entre Paraguai e Bolívia, com a mediação dos países limítrofes, buscando evitar um conflito armado²⁹³. Nenhum deles, contudo, tem efeito duradouro, não conseguindo harmonizar os interesses de ambas as partes. O presidente norte-americano Rutherford Hayes, no final do século XIX, intervém em favor do Paraguai, o que se converte em um forte argumento para as autoridades paraguaias nas negociações sobre a questão do Chaco. Também a Argentina se interessa pela região.

Apesar das tentativas de “acercamiento diplomático”, as relações entre os países sofrem um sério desgaste, que se transformam em enfrentamentos militares. Em 5 de dezembro de 1928, forças paraguaias atacam e destroem o fortim boliviano Vanguardia e, em 14 de dezembro, o exército boliviano ataca e captura

292 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica...*, p. 34.

293 Dentre eles, o Tratado Quijarro-Decoud, de 1879; o Tratado Tamayo-Hicual, de 1887; o Tratado Benítez-Ichazo, de 1894; e o Tratado Pinilla-Soler, de 1907.

o fortim paraguaio de Boquerón. O recurso às armas se transforma em uma alternativa inevitável para os governos da Bolívia e do Paraguai, agravada devido ao descobrimento de petróleo na região.

Segundo Alcântara Machado, “o conflito entre a Bolívia e o Paraguai a propósito do Chaco teve até agora pelo menos uma vantagem: mostrar a inutilidade absoluta da Sociedade das Nações”. Inicialmente intervêm a Europa:

Quando a macróbia Europa soube que dois meninos sul-americanos estavam se preparando para um sururu de verdade pensou muito convencida: Eu arranjo a coisa em dois tempos. Briand²⁹⁴, o cabeludo (como diz Daudet) se incumbiu de redigir e assinar o telegrama pacificador. O telegrama partiu. Briand deu entrevistas em que declarava terminado o incidente. Quem tem prestígio é assim. Acabem com essa briga, seus borrinhas. Os borrinhas com medo do chinelo abraçam-se cordialmente²⁹⁵.

No entanto, os dois países “receberam o despacho, leram e continuaram a trocar beslicões. Nem ligaram. Briand encabulou. A Sociedade das Nações encabulou. A Europa (que soube do negócio) encabulou”. Então os Estados Unidos intervêm: “só depois que o pessoal da América se decidiu a intervir é que as coisas tomaram melhor rumo. À voz da casa os brigentos cruzaram os braços. E tudo parece acabar em santa paz. Assim está certo. Com a intromissão da Europa estava errado”²⁹⁶. A intervenção norte-americana no conflito – posterior ao insucesso europeu – deslegitima a ação da Sociedade das Nações em sua “inutilidade absoluta” como organização internacional criada com intenção de garantir a paz mundial e dá mostras da disputa entre Europa e Estados Unidos pela hegemonia na intervenção na América Latina. No entanto, a pacificação promovida pelos EUA não é também desejável e, diante dela, segundo Machado, “Era quase preferível fazer a guerra. Só de pique”. De fato, os conflitos não se amenizam e, em 1932, é deflagrada a Guerra do Chaco, que dura três anos, matando milhões de paraguaios e bolivianos.

294 Aristide Briand é o mesmo ministro francês envolvido na elaboração do Pacto Kellog e que, em 1926, ganha o prêmio Nobel da Paz.

295 Antônio de Alcântara Machado, “Chaco”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 1, jan. 1928.

296 *Idem, ibidem*.

As críticas de Alcântara Machado aos Estados Unidos são feitas por meio do deboche e do ataque, antecipando o radicalismo da segunda “dentição”. Maria Eugênia Boaventura explicita que o diretor se utiliza do riso e da paródia como instrumento de ruptura e

[...] instaura um novo tipo de escritura, destoando dos costumeiros editoriais. Subverte o código lógico e linguístico, apodera-se dos assuntos tratados seriamente por outras publicações tradicionais e trabalha criticamente, depurando o tom áulico e ao mesmo tempo expressando a visão particular da *Revista de Antropofagia* sobre o assunto²⁹⁷.

Na segunda “dentição”, há algumas referências esparsas aos Estados Unidos, também relativas à política externa do país. No número 11, destaca-se o artigo “Como se Fará a Descida”, referente às expedições de exploração do território colonial que, agora, no início do século XX, seriam reelaboradas pelos antropófagos. Depois de vir por ar, terra e água, devorando, em Manaus, a Academia Amazonense de Letras, em Belém, a Academia Paraense de Letras, além da Empresa Funenária Ford, a “descida” antropófaga não poupa “os negociastas nacionais que entregam a milionários estrangeiros o território amazônico” e pretende mostrar “como se come americano do Norte, com Doutrina de Monroe, Expedições científicas e Quatorze princípios”²⁹⁸. Nessa fase há apenas menções esparsas aos Estados Unidos, já que as principais contribuições que tratam do vizinho do norte se dão pelas críticas de Alcântara Machado na primeira “dentição”.

Na *Martín Fierro*, as referências aos Estados Unidos são ainda menores e menos focadas no seu afã imperialista. Um dos poucos colaboradores que fazem menção ao país é Pablo Rojas Paz que, na polêmica sobre o meridiano intelectual, lembra que o pan-americanismo é apenas mais uma expressão destinada a traduzir a hegemonia de um país estrangeiro na América Latina. Na maior parte das vezes, os estadunidenses são lembrados pelos martinfierristas por sua suposta cultura medíocre, traduzida, por exemplo, no cinema. Leopoldo Hurtado, em setembro de 1925, trata da “tontería ingénita del cine yanqui”.

297 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica...*, p. 28.

298 “Como se Fará a Descida”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, ano II, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.

Los americanos siguen empeñados en agotar, con el auxilio de su formidable técnica, la epopeya de la vida mediocre. El marco de la moral puritana es demasiado estrecho para el juego holgado de las pasiones. Han tenido algunos grandes animadores de multitudes – Th. Ince – pero ¿qué vales esos esfuerzos cuando los sabemos al servicio de una puerilidad laboriosa? Cuando al final los protagonistas caen en deliquio sentimental (diríamos en clinch) vale la pena de preguntarse para qué tanta energía malgastada²⁹⁹.

Segundo ele, trata-se da “¡Eterna historia del tesoro cuidado por el dragón: el séptimo arte, niño raquítico y multimillonario, guardado por el ogro de la estupidez capitalista! ¿Es la Biblia la que vuelve idiotas a los yanquis o son los que idiotizan aquélla?” Hurtado associa a mediocridade da cultura e sua manifestação no cinema ao puritanismo estadunidense, que quer moralizar o cinema. Considera que em termos narrativos, o jogo entre “Dios y los malvados” pode ser edificante, “pero a la larga resulta aburrido”. O autor entende que é preciso se libertar desses cacoetes, tal como intenta fazer o cinema europeu.

O mesmo Hurtado, no número dedicado à “sétima arte”, estabelece diferenças entre a produção da Europa e dos Estados Unidos, “empeñadas hoy en una lucha formidable por la conquista de los mercados mundiales”. O colaborador analisa o filme *El Pozo de Jacob*, feito com a colaboração de estadunidenses e europeus. Elogia os movimentos da protagonista americana, “un verdadero encanto visual”, com “la adecuación perfecta entre el ritmo de los gestos y el sentido vital del movimiento”. Contudo, quando avalia a capacidade dramática da atriz principal, julga-a nula. O contrário acontece com o ator principal, europeu, que nunca concorda com o ritmo vital do momento, mas, em compensação, tem um rosto repleto de vida interior. Da mesma forma que há diferença na atuação do par romântico, o cinema estadunidense e o europeu se diferenciam quase completamente.

En líneas generales, el cine americano pertenece a la categoría de lo puramente dinámico. Y esto, porque es una creación espontánea y popular, en la que pueblo y artistas conviven en un mismo ideal. Todo lo que en Norte América es civilización material, mecanicismo, juventud, vitalidad, es inmediatamente expresable por el movimiento³⁰⁰.

299 Leopoldo Hurtado, “Por el Oscuro”, *Martín Fierro*, año II, n. 23, p. 1, 25 set. 1925.

300 Leopoldo Hurtado, “Europa y América”, *Martín Fierro*, año IV, n. 40, p. 10, 28 abr. 1927.

O mérito dos Estados Unidos é ter sido o primeiro país a compreender a necessidade de independência do cinema de toda tutela teatral ou literária. Eles sabem que a cinematurgia tem significação própria suficiente para constituir uma linguagem artística. Investem na gesticulação e criam uma comichidade nova. Mas a produção cinematográfica estadunidense, além de exibir “una humanidad joven, sana, atlética, dotada de alegría dionisíaca”, também tem o defeito de ser “vulgar, chata, llena de satisfacciones bovinas, para usar el término de un crítico yanqui”. Trata-se de uma arte burguesa, feita “a medida para la burguesía, esto es, para la clase de hombres en los cuales preponderan las funciones somáticas”. Por seu turno, o cinema europeu possui “un sentido artístico delicadísimo” e “busca una síntesis entre el nuevo medio de expresión y lo eternamente humano que debe ser su contenido”. Quer se aprofundar “para alumbrar y captar esos momentos fugitivos de la conciencia” e é feito para públicos que buscam uma “emoción artística seria”. Hurtado conclui sobre as diferenças entre os dois:

En suma, es otra calidad más compleja, más elaborada que la americana. El cine europeo tiende a la formación de “élites” de cierto nivel artístico, que busquen en el cine algo más que las satisfacciones corrientes y sean capaces de un criterio discriminante³⁰¹.

Em outros artigos sobre o cinema, predomina a mesma interpretação sobre o papel dos Estados Unidos no seu desenvolvimento. O país é o primeiro a compreender sua independência para com o teatro, além do poder da imagem animada. No entanto, não consegue entender o cinema como uma arte, apenas como uma empresa financeira³⁰².

De fato, há uma disputa entre Europa e Estados Unidos pelo mercado mundial cinematográfico e a Grande Guerra influi nisso, trazendo transtornos para a indústria europeia e ajudando sobremaneira os estúdios estadunidenses. Segundo Nicolau Sevchenko, os Estados Unidos, “com suas técnicas propagandísticas e amplos sistemas de distribuição, conseguem colocar, em 1920, mais de 70 milhões de metros de filmes no mercado sul-americano, um terço do total de sua

301 *Idem, ibidem.*

302 León Moussinac, “Nacimiento del Cine”, *Martín Fierro*, año IV, n. 40, p. 2, 28 abr. 1927.

produção”. Apesar de tratar da presença do cinema estadunidense em São Paulo no início do século XX, as considerações de Sevcenko podem ser estendidas à Argentina.

Esse predomínio do cinema americano, mais rigorosamente codificado e submetido a convenções artísticas e narrativas tradicionais, em detrimento do cinema europeu, dado a experimentalismos formais e ousadias de entrecabo, certamente amorteceu o impacto revolucionário da nova linguagem artística [...]³⁰³.

Os martinfierristas percebem a crescente presença do “cinema americano” na Argentina e lamentam seu convencionalismo. Posicionam-se a favor do aprofundamento artístico que a nova arte deve ostentar, tal como feito pelos europeus. As críticas a produções convencionais, feitas para agradar um público amplo, massivo, assemelham-se às críticas à literatura popular, também recheada de narrativas enfadonhas e clichês e ajustada ao mercado.

Além dos artigos que tratam do cinema, há poucas referências aos Estados Unidos na *Martín Fierro*. Encontramos apenas uma pequena nota sobre o músico George Gershwin e sua desenvoltura com o jazz³⁰⁴; poemas de Genario Estrada sobre Nova York³⁰⁵; e uma nota sobre a conferência pronunciada pelo decano da Facultad de Filosofía y Letras, Coriolano Alberini, na Universidade de Columbia, onde fala sobre o significado de *Martín Fierro*. A nota também informa “que la Biblioteca Pública de Nueva York, un poco más importante que nuestra Nacional, y a la inversa de esta que nos desconoce, es subscriptora del periódico y reclama con insistencia cualquier retraso en el envío”³⁰⁶.

9. América Latina: irmandade e diversidade

Revista de Antropofagia e *Martín Fierro* manifestam interesse pela América Latina através de vínculos com intelectuais e discussão de assuntos de interesse continental. Ambas recebem colaborações de latino-americanos e também publicam

303 Nicolau Sevcenko, *Orfeu Extático na Metrópole...*, p. 93.

304 “George Gershwin”, *Martín Fierro*, año IV, n. 40, p. 8, 28 abr. 1927.

305 Genario Estrada, “New York”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 7, 15 jul.-15 ago. 1927.

306 “*Martín Fierro* en Estados Unidos”, *Martín Fierro*, año III, n. 36, p. 3, 12 dic. 1926.

críticas literárias e artísticas sobre os mesmos. Discutem, ainda, assuntos relacionados a uma identidade cultural continental e possíveis ameaças à soberania latino-americana, vindas tanto da Europa quanto do vizinho do norte, os Estados Unidos. No olhar cosmopolita para o estrangeiro, os antropófagos e os martinfierristas encontram um “outro” que é tanto diferente (às vezes inimigo), como semelhante (às vezes um irmão).

O cosmopolitismo de bagagem dos antropófagos e martinfierristas, além de impulsionar viagens à Europa, estende-se à América Latina, embora em menor grau. Há diferenças, contudo, entre as vanguardas. Enquanto a maior parte dos antropófagos não viaja pelas Américas, os martinfierristas fazem isso com mais frequência, com destaque para a “jira intelectual” de Gironde, que percorre Uruguai, Chile, Peru, Cuba e México. Mesmo no caso do “cosmopolitismo livresco”, os martinfierristas leem mais os latino-americanos em comparação aos antropófagos que, contudo, não deixam de ter contato com a produção artística hispano-americana, como é o caso de Mário, Oswald e Alcântara Machado.

A *Revista de Antropofagia* recebe colaborações de intelectuais do Uruguai e da Argentina e publica críticas literárias sobre autores platenses. Discute ainda assuntos relacionados à identidade cultural latino-americana e possíveis ameaças à soberania do subcontinente. Na segunda “dentição”, ainda que as referências à América Latina diminuam, os colaboradores não se mostram desconhecedores sobre o que acontece no continente.

Apenas duas vezes a revista abre suas páginas à contribuição de hispano-americanos, o que se dá no segundo número da primeira “dentição”, com a reprodução de uma ilustração da poetisa e ilustradora argentina María Clemencia López-Pombo e a publicação de um poema do uruguaio Nicolás Fusco Sansone. María Clemencia é a única estrangeira a ter um desenho reproduzido na publicação, ilustrando *Entrada de Macunaíma*, do livro *Macunaíma, o Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade. Gênese de Andrade disserta sobre a presença de María Clemencia na cena brasileira.

Tudo indica que a artista argentina María Clemencia López Pombo atuava como intermediária nessas relações entre Brasil e Uruguai. Ela havia ilustrado *La Guitarra de los Negros*, de Pereda Valdés, em 1926. [...] Na revista *Verde*, no número 5, de janeiro de 1928, temos um desenho acompanhado de sua apresentação, e no de maio de 1929, além de uma ilustração de sua autoria, temos seu retrato, feito por Norah Borges. É Marques Rebelo

quem informa que María Clemencia era namorada de Fusco³⁰⁷ e lhe enviava linóleos e desenhos. Provavelmente enviava também publicações à revista de Cataguases, pois consta no último número seu oferecimento, ao grupo de Verde, de *La Gaceta Literaria*, de Madri³⁰⁸.

Na correspondência trocada entre os redatores da revista *Verde* e Mário de Andrade, Ascânio Lopes dedica a María Clemencia um poema intitulado “Argentina”. Segundo Raul Antelo, no acervo de Mário de Andrade é possível encontrar alguns desenhos da escritora e desenhista, o que mostra sua ligação com Mário que, tendo um capítulo de sua rapsódia publicado na *Revista de Antropofagia*, o ilustra com o desenho da argentina³⁰⁹. Por seu turno, Alcântara Machado mantém intensa correspondência e contato tanto com Mário de Andrade quanto com os redatores da *Verde*, o que revela a possível ligação que possibilita a colaboração de María Clemencia na publicação.

A colaboração literária na *Revista de Antropofagia* fica a cargo de Nicolás Fusco Sansone, uruguaio que tem o poema “La Gracia del Amor Puro” publicado também no segundo número. Fusco Sansone, segundo o uruguaio Ildefonso Pereda Valdés, é parente do mineiro Rosário Fusco, redator da revista *Verde*, remetendo, mais uma vez, à rede de intelectuais que liga São Paulo, Cataguases, Montevideu e Buenos Aires. É, provavelmente, através de Fusco que Alcântara Machado toma contato com a obra do uruguaio, editor da revista *El Camino*.

Além das colaborações criativas há, na primeira “dentição”, críticas literárias feitas por Alcântara Machado sobre obras de escritores platenses. Já no primeiro número, de maio de 1928, o diretor antropófago critica *Sentimiento de Germana*, de Pedro Juan Vignale, publicado na Argentina, em 1927. Segundo Alcântara Machado, os versos do “maestro e entomólogo” Pedro Juan Vignale “são de uma ternura forte e grave. Muito diferente daquele pieguismo rimado dos poetas que sussurram no ouvidinho da amada”. O livro, com versos sobre São Paulo, mostra o “contato de poeta, tão profundamente vigoroso com o tema lírico Brasil”³¹⁰.

307 Rosário Fusco que, na cidade de Cataguases editava, com Guilhermino César, Henrique de Resende, Ascânio Lopes e outros mineiros, a revista *Verde*.

308 Génesis de Andrade, “Epílogo. Encontros e Desencontros de Letras”, Pablo Rocca e Génesis de Andrade (eds.), *Un Diálogo Americano: Modernismo Brasileño y Vanguardia Uruguaya (1924-1932)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, p. 300.

309 Raul Antelo, *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade Lê os Hispanoamericanos*.

310 Antônio de Alcântara Machado, “Seis Poetas”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 4, mai.

Vignale é ligado, em Buenos Aires, através da revista *Los Pensadores*, ao grupo de Boedo, de escritores engajados na esquerda política, que se posicionam a favor de um desconformismo ante a injustiça social e contra o que chamam de gratuidade da arte. Seu livro homenageia a esposa, a cantora brasileira Germana Bittencourt³¹¹, com quem se casa em 1927. No último número da *Martín Fierro*, há duas ocasiões que tratam da apresentação de Germana Bittencourt e de Hernani Braga, na redação da revista, na recepção em homenagem ao embaixador mexicano Alfonso Reyes. A nota diz que os cantores trazem “cantos de indios, de negros, de caboclos. Trozos de selva nativa, con pájaros, murmullos y todo”³¹², triunfando em sua apresentação. Pedro Juan Vignale também publica um “Ditirambo a Germana Bittencourt”³¹³ no mesmo número.

Germana Bittencourt é um dos elos da rede que envolve brasileiros e rioplatenses vanguardistas³¹⁴. No terceiro número da *Verde*, há um poema de Ildefonso Pereda Valdés intitulado “A Germana Bittencourt”³¹⁵. Outro elo é María Clemencia, que envia desenhos e revistas argentinas e uruguaias para Mário de Andrade e Rosário Fusco. E a argentina Norah Borges mantém contato com os mineiros de *Verde*, enviando-lhes exemplares da revista *Proa*.

Alcântara Machado critica, ainda, na *Revista de Antropofagia*, as obras de *La Trompeta de las Voces Alegres*, de Nicolás Fusco Sansone³¹⁶; de *Montevideo y su Cerro*, de Adolfo Montiel Ballesteros³¹⁷; e de *Libro de Imágenes*, de Humberto Zarril-

1928.

311 No segundo número de *Terra Roxa e Outras Terras...* há um artigo de Mário de Andrade sobre Germana Bittencourt, elogiando seu recital, que privilegia o repertório brasileiro, abarcando o temário indígena, popular e erudito. O jornal *O Imparcial*, em outubro de 1926, também noticia as apresentações da cantora no Brasil. Na mesma *Terra Roxa* narra-se a presença, no Brasil, de dois jornalistas e críticos argentinos: Emilio Soto e Pedro Juan Vignale.

312 “Conciertos Surtidos”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 4, 31 ago.-15 nov. 1927.

313 Pedro-Juan Vignale, “Ditirambo a Germana Bittencourt”, *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 14, 31 ago-15 nov. 1927.

314 Em May Lorenzo Alcalá, “Las Vanguardias Argentina y Brasileña Frente al Espejo. Inventiones y Ensayos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 480, pp. 89-102, jun. 1990.

315 Na verdade, as ligações não terminam aí, pois Tarsila do Amaral envia desenhos para Norah Lange e Oswald de Andrade parece ter contato com Oliverio Girondo. Ver, sobre isso, Jorge Schwartz, *Vanguardia e Cosmopolitismo na Década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*.

316 Antônio de Alcântara Machado, “3 Poetas e 2 Prosadores”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, p. 4, jul. 1928.

317 Antônio de Alcântara Machado, “2 Poetas e 1 Prosador”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 4, nov. 1928.

li³¹⁸. Observa-se uma crítica positiva e amena das obras platenses nos escritos de Alcântara Machado. O diretor fornece a ligação entre a *Revista de Antropofagia* e intelectuais platenses na primeira “dentição”. Suas leituras demonstram a chegada de uma rede de publicações ao Brasil, provavelmente auxiliada pela proximidade física entre os portos do Rio de Janeiro, Santos, Montevideu e Buenos Aires. Essas obras são provavelmente remetidas pelos próprios autores, fazendo parte de uma rede de camaradagem intelectual conectada pelo envio de cartas, desenhos, recortes de jornal, dentre outros, envolvendo tanto laços de amizade quanto relações amorosas.

Na segunda “dentição”, as referências à América Latina diminuem. O que há, geralmente, são críticas a escritores modernistas por sua suposta ignorância acerca da produção cultural latino-americana. Tamandaré (pseudônimo de Oswaldo Costa), ao criticar Mário de Andrade, questiona:

[...] não continuamos a confundir tudo, num comadrismo³¹⁹ indecente, valorizando mediocridades, como se um artista fosse café ou açúcar cristal, trocando elogios, importando bobagens, misturando Uidobro [*sic*] com Unamuno?³²⁰

Nesse caso, denuncia o suposto desconhecimento das diferenças entre a poesia do chileno Vicente Huidobro e do espanhol Miguel de Unamuno. A referência pode estar relacionada com a admiração que Mário de Andrade³²¹ tem por Huidobro, citado na *Escrava que Não Era Isaura* e no *Prefácio Interessantíssimo*, de *Pauliceia Desvairada*.

No oitavo número, há uma nota sobre uma polêmica envolvendo Tasso da Silveira e Oswaldo Costa em que a produção latino-americana também é lembrada. Em 27 de maio de 1926, Tasso da Silveira lança no jornal *A Manhã* um manifesto intitulado “Criacionismo”. Nele, manifesta sua “ânsia de um ritmo brasileiro, que seja a pulsação profunda da nossa vida” e propõe, diante de tantos “ismos” que nada mais são do que “rótulos inexpressivos” e “coqueterias da Velha Europa”,

318 Antônio de Alcântara Machado, “4 Poetas”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 4, fev. 1929.

319 Referindo-se às influências desse autor sobre outros modernistas, especialmente os do grupo em torno da revista *Verde*, de Cataguases.

320 Tamandaré, “Moquém III – Entradas”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, ano II, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929. O nome de Huidobro está escrito sem a letra “h”.

321 Há uma disputa entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade pela liderança do modernismo.

uma denominação mais adequada ao “nosso momento de criação”. Termina sugerindo que o Criacionismo será como “uma lâmpada noturna, no andaime alto que armamos, para erguer o arcabouço da nossa imensa construção”³²². No dia seguinte, no mesmo jornal, Oswaldo Costa comenta que, ao ler o artigo, ficou contente a princípio por achar que leria “o que fosse de aproveitável sobre o criacionismo”, disputado por sua “glória insignificante e banal” pelo poeta francês Pierre Reverdy e pelo chileno Vicente Huidobro³²³. Entretanto, mostra-se desapontado que Tasso da Silveira tenha pretendido lançar um “ismo” já existente e acaba por lançar duas hipóteses: “ou o sr. Tasso é um ignorante ou um plagiário”. Termina pedindo que ele pare com “o andaime”, pois “criacionismo que começa assim Minha Nossa Senhora da Penha, benza-te Deus, vai longe, não acha, Mário?”³²⁴.

A revista comenta a polêmica, apelidando o autor do manifesto de “nosso Torquato Tasso” – referência ao poeta italiano do século XVI que serve para denunciar o “passadismo” de Tasso da Silveira. A admiração de Tasso da Silveira por Nestor Victor e Andrade Muricy³²⁵ mostra mais uma vez, segundo Oswaldo Costa, seu “atraso” no que diz respeito às correntes estéticas da contemporaneidade. Monge José Maria (pseudônimo não identificado) narra o final do que considera “Uma história engraçadíssima”:

O sr. Oswaldo Costa praticou, então, com eles, contam, uma imensa maldade. Comparou o criacionismo de Reverdy, já a essa época plagiado também pelo chileno Huidobro que o sr. Mário de Andrade tanto admira, e intimou aos companheiros do poeta Tasso a pararem com o andaime. Até hoje não deram nem um pio sobre o caso³²⁶.

A revista “requenta” uma polêmica ocorrida três anos antes, provavelmente tanto pelas críticas a Mário de Andrade quanto pela oportunidade de denunciar a “ignorância” do “grupo da Igreja Pretensiosa, onde o sr. Tasso pontifica com

322 Tasso da Silveira, “Criacionismo”, *A Manhã*, ano II, n. 128, p. 2, 27 maio 1926.

323 Sobre a polêmica em torno do conceito “criacionismo”, ver Mireya Robles, “La Disputa Sobre la Paternida del Creacionismo”, *Thesaurus*, Madrid, Centro Virtual Cervantes, tomo XXVI, n. 1, 1971.

324 Oswaldo Costa, “Pare com o Andaime”, *A Manhã*, ano II, n. 129, p. 2, 28 mai. 1926.

325 Nestor Vitcor é um crítico literário nascido em 1868, de tendência simbolista e bastante atuante na Primeira República. Andrade Muricy, por seu turno, é redator e colaborador da revista *Festa*.

326 “Monge José Maria. Uma História Engraçadíssima. Cadê o Andaime?”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, ano II, n. 8, p. 12, 8 maio 1929.

o referido Muricy”, referindo-se à atuação desses dois intelectuais na corrente “espiritualista” modernista, de inspiração católica, difundida especialmente por meio da revista carioca *Festa*.

Na segunda “dentição”, a *Antropófaga* se utiliza de referências à produção literária latino-americana e a eventos no continente para desqualificar a atuação de outros modernistas não simpáticos ao seu projeto. Não se trata de dedicar textos exclusivos a tais assuntos, como os de Alcântara Machado na primeira “dentição”. Agora, acontecimentos no âmbito latino-americanos se tornam referências esparsas, abordadas sem preocupação com a contextualização, como se fossem de conhecimento geral, a serem decifrados pelo leitor.

Enquanto a *Revista de Antropofagia* demonstra pouco interesse pela América Latina em comparação com seu olhar para a Europa, na *Martín Fierro*, o interesse pelo subcontinente é notável. A reprodução de obras de artes plásticas e a publicação de contribuições e artigos sobre artistas e escritores uruguaios, mexicanos, peruanos, colombianos, chilenos, brasileiros, nicaraguenses, dominicanos e bolivianos são constantes, desde os primeiros números. No que diz respeito ao Uruguai, a revista exalta a obra de Dardo Salguero de la Hanty, trata da produção dos artistas que formam o grupo Teseo e expõem obras nos Amigos del Arte e fala, ainda, do Salón de Primavera Uruguayo. Publica várias críticas literárias e recebe inúmeras colaborações dos uruguaios Emilio Frugoni, Enrique González Trillo, Augusto Mario Delfino, El Viejo Pancho, Nicolás Fusco Sansone, Pedro Leandro Ipuche, Ildefonso Pereda Valdés, Eduardo Dieste e Julio Silva.

De Santiago do Chile, anuncia o envio, por parte do periódico *Ariel*, de uma “calurosa felicitación y fervoroso saludo por la actuación de *Martín Fierro* al frente de la juventud argentina”, além de mencionar o convite aos poetas argentinos “a colaborar en las columnas del periódico, para lo cual adjuntan el manifiesto publicado al anunciar su aparición”³²⁷. Também são publicados poemas dos chilenos Pablo Neruda e Alberto Rojas Giménez.

Além de reproduzir obras de artistas mexicanos, há muitos artigos que tratam da produção literária e artística do México, como os de Xavier Villaurrutia, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Enrique Fernández Ledesma, Francisco González León, Manuel Martínez Valadez e outros³²⁸. A revista faz, também,

327 “Noticias Literarias”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 8, 26 jun. 1925.

328 Xavier Villaurrutia, “La Poesía de los Jóvenes de Méjico”, *Martín Fierro*, año II, n. 17, pp. 4 e 6,

em agosto de 1927, uma homenagem aos poetas mexicanos, publicando poemas de Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Francisco Monterde Garcia Icazbalceta, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo e do próprio Xavier Villaurrutia³²⁹.

Da Colômbia, anuncia-se a visita de Alberto Lleras Camargo à Argentina, jovem escritor “fundador con un grupo de jóvenes de Bogotá, de la revista *Los Nuevos*”³³⁰. Francisco Luis Bernárdez, por seu turno, trata da produção poética de Luis Vidales³³¹. Fala-se, ainda, de Vargas Vila e de Baldomero Sanin Cano. Quando visita o Brasil, Nicolás Olivari escreve um artigo sobre a “Moderna Literatura Brasileña”, no qual cita Ronald de Carvalho e entrevista Menotti del Picchia³³². Depois, em 1927, Manuel Gálvez publica um artigo sobre a obra de Ronald de Carvalho³³³.

Evar Méndez disserta sobre a popularização da literatura do nicaraguense Rubén Darío. Eduardo González Lanuza e Francisco Luis Bernárdez tratam da obra do peruano Alberto Hidalgo³³⁴. E outro peruano, J.M. Eguren, tem alguns de seus poemas publicados. Por sua vez, o dominicano Pedro Henriquez Ureña contribui duas vezes no periódico.

Há diversos literatos e artistas latino-americanos que visitam a Argentina no período e são acolhidos pela revista, recebendo homenagens em banquetes, como o diplomata mexicano Alfonso Reyes. Os mexicanos Manuel Rodríguez Lozano e Julio Castellanos também são ciceroneados e acolhidos pelos martinfierristas, além de receberem comentários elogiosos sobre sua arte, feitos por A.P. (provável pseudônimo de Alberto Prebisch)³³⁵. Quando estão prestes a partir para a Europa, recebem um banquete de despedida, tendo novamente sua obra exaltada³³⁶.

17 maio 1925.

329 “Seis Poemas Nuevos de México”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 19, 15 ago. 1927.

330 “Alberto Lleras Camargo”, *Martín Fierro*, año III, n. 36, dic. 12, p. 2, 1926.

331 Francisco Luis Bernárdez, “En Bogotá Vive un Poeta”, *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 6, 10 maio 1926.

332 Nicolás Olivari, “La Moderna Literatura Brasileña”, *Martín Fierro*, año II, n. 22, p. 7, 10 set. 1925.

333 Manuel Gálvez, “Un Poeta Brasileño”, *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 8, 20 jan. 1927.

334 Eduardo González Lanuza, “Simplismo, por Alberto Hidalgo”, *Martín Fierro*, año II, n. 23, p. 2, 25 set. 1925 e Francisco Luis Bernárdez, “Hidalgo, Simplista”, *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 4, 5 ago. 1925.

335 A.P., “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 3, 26 jun. 1925.

336 “En Honor de los Pintores Rodríguez Lozano y Castellanos”, *Martín Fierro*, año II, n. 21, p. 6, 28

Em sua missão de continuar com o intercâmbio com outros países da América Latina, “La dirección” anuncia, em “Martín Fierro 1926”:

Los martinfierristas de América, escritores amigos de los países hermanos del continente, cuya nómina es larga, seguirán honrando nuestras páginas y haciéndonos siempre deplorar nuestra pobreza de espacio que no nos permite la gran frecuencia que desearíamos para sus nombres³³⁷.

Além dos contatos entre intelectuais, a questão de uma identidade continental também se manifesta nas duas revistas aqui abordadas. No entanto, na maioria das vezes, termos como pan-americanismo, hispano-americanismo e latino-americanismo são questionados e percebidos como tentativas de domínio político, econômico e cultural pela Espanha, França ou Estados Unidos, respectivamente.

A *Revista de Antropofagia* comenta e censura a definição feita por Ronald de Carvalho da identidade pan-americana, quando esse participa de um banquete, em 1928, no Rio de Janeiro, em homenagem ao embaixador dos Estados Unidos da América, Edwin Morgan. Ronald de Carvalho é um dos palestrantes de honra, em virtude de sua atividade diplomática, e ministra uma conferência intitulada *A Poesia da América*, documentada fartamente pela revista *Ilustração Brasileira*. Nela, Ronald de Carvalho questiona se “existe uma arte americana, da mesma forma que se pode afirmar a existência de uma arte europeia ou oriental”. Argumenta que, na inteligência americana, observa-se uma “profunda e permanente ansiedade”, que é “um simples reflexo da luta com o indefinido, característica das nossas condições presentes”.

Indefinido é o conhecimento das terras que ocupamos, indefinidas são, ainda, em grande parte, as fronteiras comuns, indefinido o caráter dos povos que se cruzaram e se cruzam, neste continente, indefinida é a sua história, a gênese das raças e das civilizações primitivas astecas e incaicas, aimarás e caribes, maias e guaranis. Não conhecemos, sequer, a geo-história do nosso “habitat”, que somente agora [...] começa apenas a desvendar-se³³⁸.

ago. 1925.

337 La Dirección, “Martín Fierro 1926”, *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 2, 10 maio 1926.

338 “A Poesia da América. Conferência de Ronald de Carvalho na Embaixada Norte Americana”,

Essa indefinição de caráter se dá na terra, nas raças e na língua, o que resulta “sermos uma grande família em busca de seus braços”. A herança comum recebida pelos americanos cria um mal profundo: “essa inquietação, essa instabilidade”. Daí a necessidade do artista cumprir a missão de perpetuar o caráter comum pan-americano, que tem, na “exaltação” e no “entusiasmo”, a raiz da sua “aventurosa existência social e política”. Diz o palestrante:

Eis aqui a minha primeira conclusão: a arte americana tem uma grande missão a cumprir, a missão do entusiasmo. O homem que trabalha é um criador espontâneo de entusiasmo, porque a sua sensibilidade e a sua inteligência se equilibram, na disciplina da ação. O artista americano deve fazer a propaganda do homem que trabalha, do homem que vence a realidade pela disciplina da ação, do homem que não tem tempo de se comparar aos outros, porque está sempre transmitindo a si mesmo uma lição de energia, portanto, de saúde³³⁹.

Ronald de Carvalho atenta ainda para a formação étnica diversa do continente, que resulta um “cosmopolitismo” na arte pan-americana e num “sentimento universalista de nossos escritores”, além de tratar dos quatro grupos de relevo da poesia moderna do continente: do Brasil, México, Argentina e Chile³⁴⁰.

Prudente de Moraes Neto, sob o pseudônimo de Mateus Cavalcante, comenta, na *Revista de Antropofagia*, a conferência e alerta: “A América acaba de receber uma grande missão: a missão do entusiasmo. Delegou-lhe a incumbência o fino poeta Ronald de Carvalho”. Moraes Neto usa de fina ironia para ridicularizar o poeta e diplomata carioca.

Reservando-lhe a missão do entusiasmo, o esteta dos *Epigramas* coerente, aliás, com os seus precedentes intelectuais, reconheceu *ipso facto* em tal missão o procurado caráter infernal. Para ele, a poesia americana será a poesia do entusiasmo ou não será. Essa lhe parecendo a sua finalidade natural, foi disso que ele a incumbiu, oficializando assim uma situação de fato anterior³⁴¹.

Ilustração Brasileira, ano IX, n. 100, pp. 39-42, dez. 1928.

339 *Idem*, *ibidem*.

340 Sobre a conferência, ver André Botelho, “Circulação de Ideias e Construção Nacional: Ronald de Carvalho no Itamaraty”, *Estudos Históricos*, FGV, n. 35, pp. 69-97, jan.-jul. 2005.

341 Mateus Cavalcante, “Abrideira”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 3, nov. 1928.

O colaborador antropófago, no entanto, critica a possibilidade de estabelecer uma identidade pan-americana, tal como defendida por Ronald de Carvalho.

Ninguém pode ter uma visão total da América senão na escala das cartas geográficas. E não é necessário dizer quanto é difícil reconhecer na realidade o que só se conhece através dos mapas, ainda que sejam em relevo. Por outro lado, a incumbência que recebeu o novo continente diz respeito a atividade espiritual de seus habitantes. Ora, nessa matéria principalmente, o que é verdade para o todo, é verdade para cada uma de suas partes. Além do mais, falando em "poesia americana", o sr. Ronald de Carvalho usava, evidentemente, de uma abstração, que é preciso entender-se no seu verdadeiro sentido de poesia dos americanos, de cada americano, considerada em conjunto³⁴².

Assim como nos editoriais ferinos de Alcântara Machado, Prudente de Moraes Neto usa o texto do próprio Ronald de Carvalho para chacotear a conferência e, logo, seu projeto modernista. Numa sátira, imagina como seria a atuação desse poeta diante da missão recebida.

Imaginemos um poeta americano estalão. Ele recebeu a palavra de ordem: "Entusiasmo, hein! Muito entusiasmo!" O poeta americano é brioso. Não é preciso insistir. Ele dará conta do recado. Empertigou-se. Respirou - 1. Espirou - 2. Outra vez: 1 - 2. Bem. Bateu no peito (com força). Fez um olhar sobranceiro. Pegou no chapéu num gesto ágil e elegante. Saiu seguro de si, pisando duro. Lá vai ele, dominador, altivo, com uma chama estranha a perpassar nos olhos deslumbrados.

- Quem é aquele camarada?

- É um americano, o poeta.

- Ah! é um americano! é o poeta!

342 *Idem, ibidem.*

O dilema cosmopolita *versus* nacional vanguardas latino-americanas

A multidão se curva à passagem do vate. Lá vai ele dominador, altivo, com uma chama estranha a perpassar nos olhos deslumbrados.

- Alô, poeta!

- Ale-guá guá guá! Ale-guá guá guá! hurrah! hurrah! América!

- És do campeão?

- Não.

- Quem é esse então, poeta? Agora reparo nessa chama estranha a te perpassar nos olhos deslumbrados. Que é que tu tens hoje?

- Entusiasmo!

- Viva! Pegaste a centena! Escreveste a obra-prima! Amas e és amado! Amar e ser amado, ó que ventura!

- Néscio!

- Então? Fala, meu louro. Me diga o que há...

- Não sei não, uai! São ordens³⁴³.

A *Revista de Antropofagia* não acredita na possibilidade de definição de uma identidade continental americana. Desconfia seriamente dos conceitos pan-americanismo, ibero-americanismo, hispano-americanismo e similares, considerando-os manifestações imperialistas. A América Latina, na revista, apenas se transforma numa unidade em contraposição à Europa ou, ainda, aos Estados Unidos, não havendo uma forma de resumir sua coesão, a não ser por sua geografia.

Na *Martín Fierro* ocorre a mesma desconfiança quanto ao estabelecimento de uma identidade comum ao continente americano. Pablo Rojas Paz, por exemplo, considera o hispano-americanismo um defeito ou sinal de dependência.

Posiblemente, este sentimiento de hispanoamericanismo debe existir en alguna parte para que se hable de él. Pero lo que es en nuestro país, creo que algunos fingen tenerlo por conveniencias personales. Esto posiblemente sea cierto en naciones sin objeto ni destino político ni comercial como Bolivia³⁴⁴, que debía ser provincia argentina³⁴⁵.

Apesar do pouco interesse pelo tema e da dificuldade em estabelecer uma identidade continental, há algumas interpretações na *Martín Fierro* e na *Revista de Antropofagia* que exaltam a força renovadora do continente americano que, muitas vezes, acaba por "salvar" a decadente Europa. Evar Méndez, por exemplo, elogia a revigoração feita pela América nas artes europeias, incluindo, em sua análise, os Estados Unidos.

De América partió el boomerang (obras de Edgard Poe y Walt Whitman, de Lautreaumont y Laforgue), que fecundó la poesía europea. Hoy está de regreso, en el Nuevo Mundo, que debía tener su arte lírico propio, el más refinado de la humanidad, el genuino de esta época. Y acaso los argentinos pueden ya ofrecer la más noble y alta expresión poética de su tiempo entre los países de habla española³⁴⁶.

343 *Idem, ibidem.*

344 É interessante notar que, novamente, Rojas Paz, ao tratar de nações dependentes econômica ou intelectualmente, utiliza como exemplo a Bolívia, além de insinuar que a Argentina deveria dominar o país.

345 Pablo Rojas Paz, "Hispanoamericanismo", *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 2, 17 maio 1925.

346 Evar Méndez, "Rol de "Martín Fierro" en la Renovación Poética Actual", *Martín Fierro*, año II,

Serge Panine, por seu turno, em “Acotaciones a un Tema Vital”, trata do mesmo afã renovador, mas vindo, em seu ponto de vista, da América do Sul:

Estamos en vísperas de un renacimiento. Y las corrientes intelectuales de América entrarán en Europa depurando el ambiente musgoso de su vejez inhábil. [...]

Quien siga el movimiento universal en todo género de actividades, no puede dejar pasar inadvertidamente la efervescencia de los países sudamericanos, donde palpita a ojos vistos el mismo anhelo de independencia y de consolidación de las características autóctonas³⁴⁷.

Nos dois únicos textos de Oswald de Andrade na primeira “dentição” – o Manifesto e o texto/resposta a Tristão de Athayde –, o antropófago propõe que se festeje “o dia 11 de outubro, último dia da América livre, pura, descolombisada, encantada e bravia”, dia anterior à chegada de Colombo no continente, com “uma grande festa [...] para a véspera de 12 de outubro”³⁴⁸. Nesse caso, a nostalgia por um tempo quase mítico ocorre claramente, mediante a ausência do europeu na América. O “Manifesto Antropófago” faz, sucintamente, referências a um destino ou comunidade continental, contrapondo a “juventude” americana (provavelmente da América Latina) à “velhice” europeia. São os únicos momentos em que Oswald aborda a questão na revista, e de forma bastante vaga. Além deles, encontramos apenas uma entrevista de Oswald para *O Jornal*, em maio de 1928, em que afirma a pretensão em não se localizar nacionalmente, mas continentalmente.

Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos; filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba³⁴⁹.

n. 38, p. 2, 26 fev. 1927.

347 Serge Panine, “Acotaciones a un Tema Vital”, *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 2, set.-9 out. 1924.

348 Oswald de Andrade, “Esquema ao Tristão de Athayde”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 3, set. 1928.

349 Oswald de Andrade, “Nova Escola Literária...”, p. 44.

* * *

O cosmopolitismo é um termo que assume diversas interpretações nas revistas aqui analisadas, às vezes de forma positiva e outras vezes negativamente. Liga-se à trajetória pessoal dos principais intelectuais envolvidos com os projetos antropófago e martinfierrista, que se comportam como “cidadãos do mundo” ao terem contato com outras culturas, seja diretamente, pela visita a países estrangeiros, seja indiretamente, através da troca de correspondência ou aquisição de obras literárias e artísticas. Os cosmopolitas de viagem se deslocam ao exterior ou com dinheiro próprio, ou tutelados por algum mecenato público ou privado, ou, ainda, à trabalho, como correspondentes de jornais, por exemplo. Os cosmopolitas de bagagem geralmente são funcionários públicos que não deixam, contudo, de manter contato com o exterior, o que mostra que o “olhar para fora” é um imperativo para a maior parte dos colaboradores das revistas. Tais cosmopolitas, falantes de várias línguas, são, às vezes, criticados e acusados de copiar modas, especialmente as parisienses, sendo advertidos da necessidade de voltar seus olhares para suas terras natais. O cosmopolitismo, nesse sentido, assume caráter negativo relacionado à falta de raízes e de identidade, o que explica as advertências de Mário a Tarsila, as críticas a Oswald e os recados endereçados a Gírono no Parnaso Satírico.

O cosmopolitismo se relaciona também às duas metrópoles onde as revistas nascem, em razão da diversidade de suas populações, formadas por uma mixórdia de indivíduos, oriundos das mais diversas nacionalidades. A imigração traz, para essas cidades, aspectos positivos, como um espírito de tolerância para com outros povos. Demanda, também, a necessidade de definição das identidades argentina e brasileira, ameaçadas de descaracterização. Há, nesse sentido, uma orientação que desconfia da imigração, o que se dá, no caso argentino, pela valorização do *criollismo*, exaltando a consciência de uma originalidade histórica que procede do Rio da Prata, do perdurar de uma “civilização *gaucha*”. Trata-se de certa nostalgia que lamenta o naufrágio da tradição *criolla* nas cidades e busca uma continuidade, sem desvios, na história argentina. Tanto no caso brasileiro quanto no argentino predomina a ideia de que os imigrantes devem ser incorporados à nação.

O cosmopolitismo é pensado de forma positiva quando se trata da modernidade de São Paulo e de Buenos Aires. Ambas são, em maior ou menor grau, cosmopolitas, por serem duas das cidades mais industrializadas e modernas da Amé-

rica Latina. É a partir do centro de Buenos Aires que os martinfierristas lançam o olhar tanto para fora da Argentina quanto para os próprios bairros periféricos portenhos. São Paulo, por seu turno, vive a vertigem de uma rápida mudança urbanística e de costumes, mas está localizada no centro do Brasil, não sofrendo, segundo os antropófagos, as influências desvirtuadoras do cosmopolitismo carioca. Ainda assim, há permanências tradicionais e provincianas nas duas metrópoles.

O cosmopolitismo refere-se, ainda, a uma constante e necessária atualização sobre o que ocorre no mundo. Daí as críticas martinfierristas ao grupo de Boedo, ligado à literatura do fim do século XIX e desconhecedor das inovações das vanguardas. Daí também a crítica a intelectuais como Torquato Tasso, que ignoram a existência de termos e teorias já debatidos, como o Criacionismo. Ou a jornais como o *Correio Paulistano*, que, por ocasião da primeira exposição de Tarsila no Brasil, chama sua obra de futurista, ignorando os debates já travados entre a intelectualidade sobre o termo.

Antropófagos e martinfierristas voltam seus olhares cosmopolitas principalmente para a Europa, de onde recebem grande parte de suas heranças intelectuais. Paris continua, em grande medida, a atrair a intelectualidade antropófaga e martinfierrista, como um local para aprendizagem, vivência de uma determinada sociabilidade, publicação de livros e realização de exposições. Além de Paris, destacam-se outras metrópoles atrativas na Europa, especialmente para os martinfierristas, que visitam, estudam e expõem principalmente em Madri, Berlim, Florença e Roma. Os antropófagos, apesar de visitarem essas cidades, acabam concentrando seus estudos e estadias na capital francesa.

Ainda no que diz respeito à Europa, existe também um sentimento de revanche contra a dominação perpetrada por Portugal e Espanha ao Brasil e à Argentina, respectivamente. Apesar disso, os martinfierristas mantêm intenso contato com a vanguarda espanhola, ainda que as relações não sejam completamente amistosas. Já os antropófagos, ao contrário de outros intelectuais brasileiros do período, como Ronald de Carvalho, não mantêm contato com intelectuais portugueses, enfatizando a herança colonial metropolitana sobre a cultura brasileira.

No que concerne ao continente americano, enquanto alguns vanguardistas apontam para o futuro grandioso da América Latina, outros, contudo, são críticos de um otimismo que consideram meros “lugares-comuns”. Os martinfierristas mantêm mais relações com outros intelectuais latino-americanos, acolhendo colaborações do Uruguai, Chile, Peru, México, Brasil, Colômbia, Nicarágua, Bolívia,

República Dominicana e Cuba. A viagem de Gironde por grande parte do continente latino-americano continua, a ser um caso excepcional entre os intelectuais, que, geralmente, empreendem façanhas semelhantes quando exercem cargos diplomáticos. Os antropófagos, por seu turno, fazem poucas referências à América Latina e não chegam a manter uma rede de contato com intelectuais latino-americanos, com exceção de Alcântara Machado e de Mário de Andrade. Já os Estados Unidos são um país diferenciado no continente, geralmente criticado por seu imperialismo sobre o restante das Américas ou por sua cultura massificada.

Martín Fierro parece penetrar mais nos meios intelectuais europeus e latino-americanos. Os inúmeros comentários sobre a mesma na imprensa estrangeira, inclusive no Brasil, mostram que a revista é lida fora da Argentina. Há, ainda, algumas propagandas sobre ela na imprensa italiana, que podem indicar sua comercialização na Europa. A *Revista de Antropofagia* parece ser pouco lida no exterior. Em comparação com revistas brasileiras vanguardistas anteriores, como *Klaxon*, o número de colaboradores estrangeiros em suas páginas é bem limitado. Apesar de seus ideias universais, os antropófagos limitam suas ações ao território brasileiro.

No tocante ao olhar cruzado entre os antropófagos e os martinfierristas, é possível dizer que o Brasil e a Argentina estão muito mais ligados aos centros políticos e econômicos europeus que entre si. Há também uma história de mútua desconfiança e de competição entre Brasil e Argentina que, às vezes, se veem como adversários. Ainda assim, há momentos de troca e contato entre intelectuais brasileiros e argentinos. É difícil, novamente, se falar que a língua portuguesa é um impedimento para a leitura da *Revista de Antropofagia* na América Hispânica e, por outro lado, para a leitura da *Martín Fierro* no Brasil. Há poucos artigos em jornais brasileiros que citam a revista *Martín Fierro*. Além da existência de exemplares da *Revista de Antropofagia* no arquivo de Xul Solar, não encontramos mais indícios sobre a leitura da mesma na Argentina.

O “olhar para fora” das fronteiras nacionais é uma das dimensões necessárias para a construção da identidade nacional. O cosmopolitismo, nesse sentido, se liga à tentativa de construir uma identidade em contraponto ao “outro”, imaginário ou real. A percepção que o “outro” faz do “sujeito” lhe traz, em parte, a consciência, a posterior, do que ele é e como se percebe. A identidade pode se afirmar como uma resistência ao “outro”, uma defesa, individual ou grupal, contra o que é alheio. Também pode se revelar na admiração pelo “outro”, que serve de exem-

plo. Por fim, refere-se, ainda, a um congraçamento entre iguais, que dialogam de forma mais horizontal. A relação com o “outro” nunca é passiva. Os literatos e artistas mais celebrados nas duas revistas são aqueles que conseguem resolver bem o dilema nacional *versus* cosmopolita. São os que não exageram nenhuma das duas tendências, mas conseguem adequá-las e intercambiá-las.

Capítulo 3

Nacionalismo: o “olhar para dentro” do Brasil e da Argentina

A nação é uma construção conceitual ampla, de alcance mundial, e profundamente discutida por historiadores, cientistas políticos, antropólogos, economistas, filósofos e sociólogos, que se debruçam sobre seu significado e história há quase dois séculos. Podemos mencionar, ao menos, as contribuições de Jules Michelet, Ernest Renan, Max Weber, Karl Renner, Otto Bauer, Hans Kohn, Edward Hallett Carr, Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Partha Chatterjee, Julia Kristeva e Homi Bhabha sobre a nação e os termos dela derivados, longe de esgotar a lista de estudiosos do fenômeno.

Não pretendemos, neste livro, realizar a árdua tarefa de procurar as origens, as características e a evolução da nação, o que escapa à nossa preocupação, mas problematizar seu desenvolvimento e algumas de suas características na única medida em que interessam ao nosso objeto de estudo. Acompanharemos a historicização sobre a nação feita, especialmente, por Eric Hobsbawm e Benedict Anderson, a partir de meados do século XIX, em razão dos desdobramentos, também na mesma época, de outro conceito, a ser aqui também utilizado, e em suposta contradição com esse: o de cosmopolitismo. São as discussões sobre a nação, nesse período, tanto na Europa quanto na América, que embasam parte das tomadas de posição dos vanguardistas da década de 1920. Exploramos também o vocabu-

lário e a escrita da nação, a partir da contribuição do estudioso inglês indiano Homi Bhabha, no intuito de problematizar a “narração” que será empreendida pelas revistas aqui examinadas.

Trata-se de um constructo que pode utilizar inúmeras variantes, tanto econômicas, políticas e culturais, podendo estar relacionado com: um território delimitado ou a falta dele; a adoção de políticas econômicas que visam desenvolver e enfatizar a soberania do território, se existente; a presença de um Estado nacional; a adoção de uma língua oficial ou do multilinguismo; a ênfase em uma religião ou a adoção da laicidade; a promoção de campanhas educacionais; a escrita de romances e de obras periódicas, como jornais; a promoção da cultura popular dentre outros. Acima de tudo, a nação é uma construção conceitual que utiliza desses ou de outros elementos para dotar de legitimidade uma história, um povo, um futuro.

Segundo Nicolas Shumway, a importância e a quase universalidade do termo nação é uma característica marcante na cultura europeia a partir do final do século XVIII.

Durante o fim do século XVIII e o princípio do XIX, nenhum conceito despertou mais reflexões na cultura europeia que o de nacionalidade. Com o declínio do Iluminismo e o advento do Romantismo, as ideias de fraternidade universal cederam lugar à eclosão de um sentimento nacionalista, com cada país afirmando especificidades de suas características étnicas, linguísticas e míticas. Tradições folclóricas, vida campesina, festividades religiosas, história e heróis nacionais, idiosincrasias étnicas, mitologias tribais e paisagens locais em pouco tempo permearam todas as artes, dos romances históricos [...] à música [...]; aos quadros [...]; à poesia [...]. As mitologias nacionais foram criadas ou revividas e divulgadas com entusiasmo evangélico, sempre com o objetivo de criar um sentido de nacionalidade e de destino nacional¹.

Assim como Shumway, Eric Hobsbawm aponta para o aparecimento do sentido moderno da nação, a partir do século XVIII. Então, ela passa a ser uma entidade social “relacionada a uma forma de Estado territorial moderno, o ‘Estado-nação’”, existindo “no contexto de um estágio particular de desenvolvimento econômico e tecnológico”², no qual é importante a existência de línguas padro-

1 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina. História de uma Ideia*, p. 24.

2 Eric Hobsbawm, *Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, Mito e Realidade*, p. 19.

nizadas, da imprensa e da alfabetização em massa. Até o final do Oitocentos, a nação implica apenas um local de nascimento, uma origem ou descendência, relacionando-se com “pátria” e “terra”, muitas vezes no sentido de pertencimento local. Nesse período ela é “puramente cultural, literária e folclórica, sem implicações políticas particulares”³.

Benedict Anderson, por seu turno, entende que o surgimento do que ele define como “comunidade nacional imaginada”, no século XVIII, está relacionado com “uma destilação espontânea do ‘cruzamento’ complexo de diferentes forças históricas”, das quais se podem destacar “o anoitecer dos modos de pensamento religiosos” e o ocaso dos reinos dinásticos, que não produzem ou são substituídos pelo nacionalismo, mas aos quais ele está alinhado.

A essas mudanças históricas, Anderson acrescenta uma transformação fundamental nos modos de apreender o mundo, que possibilita “pensar” a nação: o aparecimento de uma nova noção de simultaneidade, ligada ao desenvolvimento das ciências seculares⁴. Essa nova maneira de pensar o tempo está intimamente relacionada com “duas formas de criação imaginária que floresceram pela primeira vez na Europa durante o século XVIII: o romance e o jornal”, que “proporcionam meios técnicos para ‘re-presentar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação”⁵.

O romance moderno representa a nação, segundo Anderson, ao familiarizar determinadas paisagens, transformar o tempo “interno” de sua narrativa em tempo “externo” dos leitores e fornecer uma “confirmação hipnótica da solidez de uma única comunidade, abrangendo personagens, autor e leitores, e avançando no tempo do calendário”. Por sua vez, o jornal apresenta um “caráter profundamente ficcional”, ao apresentar uma data no alto da página, que fornece um vínculo imaginário entre fatos por meio da coincidência cronológica. Além disso, sua relação com o mercado ajuda a fomentar vínculos, já que, ao vender exemplares em escala colossal, propicia “uma extraordinária cerimônia de massa: o consumo (a ‘criação de imagens’) quase totalmente simultâneo do jornal-como-ficção”⁶.

3 *Idem*, p. 21.

4 Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*, p. 54.

5 *Idem*, p. 55.

6 *Idem*, p. 68.

Assim, Benedict Anderson alia: o declínio das línguas sagradas próprias das comunidades religiosas; o declínio da compreensão organizativa social a partir de centros elevados, típica das dinastias; e a mudança da percepção de temporalidade. A decadência lenta e irregular dessas três concepções culturais fundamentais e mutuamente relacionadas possibilita, segundo o estudioso, o surgimento das nações.

É apenas no final do século XIX que a nação passa a ser ligada a “um Estado, ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum’ e também ‘o território constituído por esse Estado e seus habitantes, considerados como um todo”⁷. Eric Hobsbawm problematiza as identificações coletivas (que ele chama de “protonacionais”) ancoradas na língua, na etnia, no território, na história, nos traços culturais, na religião, dentre outros, que são utilizadas pelos nacionalismos para construir as nações, sem conseguir encontrar um critério objetivo (ou mesmo subjetivo) que possa definir a nação, nem explicar sua expansão vitoriosa no panorama europeu. Apesar da imprecisão do conceito, a nação pode ser considerada uma entidade historicamente nova, emergente, mutável e não universal.

Além da intervenção cada vez maior do Estado na vida dos cidadãos, através da educação e da necessidade de formar exércitos leais, pode-se acrescentar que transformações econômicas advindas com a Revolução Industrial⁸ e a teoria econômica liberal⁹ contribuem, também no século XIX, para que a nação tenha cada vez mais amplitude no mundo ocidental.

A partir do início do século XX, ocorre o nascimento da chamada cultura de massa, a qual implica o envolvimento cada vez maior dos cidadãos na vida pública, um aumento das funções administrativas das nações e a difusão do ensino. O estado deve se preocupar cada vez mais com o corpo de cidadãos que respalda as decisões políticas, ainda que unicamente através do voto. Há que se fazer menção

7 Eric Hobsbawm, *Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, Mito e Realidade*, p. 27.

8 Apesar de iniciada no século anterior, a Revolução Industrial acelera, no Oitocentos, mudanças profundas nas concepções de tempo e de espaço e nas formas de vida e de trabalho, com o crescimento das cidades e o abandono progressivo da vida no campo. A nação pode, portanto, suprir a insegurança dos indivíduos sobre seu pertencimento, ocasionada pela revolução nos costumes.

9 O liberalismo pressupõe, contraditoriamente, a existência de Estados nacionais, como monopólio da moeda, finanças públicas e meios de proteção da propriedade privada e de contratos para viabilizar o liberalismo internacional, baseado em unidades individuais de empresa. Também pressupõe a existência de um território cujo tamanho seja uma unidade viável ao desenvolvimento econômico.

ao massivo deslocamento migratório – iniciado em meados do século XIX e intensificado no início do século XX – que traz à tona a questão do “outro”, tanto dentro como fora das nações, além da questão do desenraizamento, sendo a nação, muitas vezes, a preenchedora do “vazio” deixado pela imigração em comunidades e parentescos. É necessário lembrar, por fim, a transformação da “raça” em conceito central nas ciências sociais, quando o evolucionismo darwinista alimenta o racismo a partir de uma perspectiva “científica” e o vocabulário também passa a ser aplicado às nações, como uma última etapa de desenvolvimento das associações humanas.

No início do século XX, o sentimento nacionalista leva à Grande Guerra, que redesenha o mapa europeu, pondo fim à era das grandes dinastias e acarretando o nascimento de vinte e seis novos Estados-nacionais, alguns fracos, pequenos e agrários, na Europa Central e Oriental, além de um aglomerado de colônias e protetorados no Oriente Médio. O nacionalismo, que possui, inicialmente, caráter defensivo, leva as nações europeias a se digladiarem num conflito bélico sem precedentes na história. Muitos estudiosos denunciam, então, o caráter pernicioso da mobilização nacional. Mas a nação nunca deixa de ser um importante instrumento de coesão social e, entre o final da Grande Guerra e meados do século XX, atinge seu período de apogeu.

Há que se fazer menção, ainda, ao caráter não natural, mas culturalmente construído da nação, moldada, muitas vezes, de forma deliberada por classes dirigentes do Estado-nacional. Apesar de se referirem a tradições que ocorrem provavelmente durante toda a história da humanidade, Eric Hobsbawm e Terence Ranger, em *A Invenção das Tradições*, apresentam “tradições inventadas” a partir do século XIX, numa coincidência cronológica com o desenvolvimento e consolidação das nações. Nesse sentido,

[...] símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados nacionais, tais como o hino nacional [...], a bandeira nacional [...], ou a personificação da “Nação” por meio de símbolos ou imagens oficiais, como Marianne ou Germânia, ou não oficiais, como os estereótipos de cartum John Bull, o magro Tio Sam ianque, ou o “Michel” alemão¹⁰.

10 Eric Hobsbawm e Terence Ranger (org.), *A Invenção das Tradições*, p. 14.

Além dos autores citados, a contribuição de Homi Bhabha para a teoria sobre a nação importa a este trabalho ao analisar as incertezas e instabilidades do ato de narrá-la. O autor a considera uma “estratégia narrativa”, ou seja, construção textual destinada a dotar de filiação uma determinada comunidade quando expõe a intenção de pensar a “construção cultural de nacionalidade [nationness] como uma forma de afiliação social e textual”, que produz “narrativas sociais e literárias” para criar a identificação cultural. Assim, Bhabha trabalha com categorias como tempo, narrativa, povo, margens e minorias, pensando na metaforicidade da nação, que remete ao “sentir-se em casa”.

Bhabha examina a maneira de “escrever” ou de “narrar a nação”, o que pressupõe uma “duplicidade de escrita, uma temporalidade de representação”, distinta da temporalidade dos acontecimentos, geradora de um tempo não homogêneo e de um espaço não horizontal. Examina também a estratégia narrativa nacional em descrever “um tempo histórico-nacional que torna visível um dia tipicamente italiano em cada detalhe do seu decorrer”¹¹. Assinala que o tempo da escrita da nação impõe uma autoridade narrativa que produz a ambivalência do discurso nacionalista: a de fazer com que uma norma seja seguida, apesar de se originar dos próprios indivíduos aos quais é direcionada. A forma de ocultar essa ambivalência se dá pela autoridade a que os próprios nacionalistas se atribuem, de modo a não revelar “a instabilidade de uma ordem que se pretende elevar ao *status* de essência”. Os nacionalistas devem “esconder” a não horizontalidade e a heterogeneidade do espaço nacional, ao se depararem com a introdução do “outro” ou do estranho. Diz o autor: “Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população”. Bhabha disserta sobre a figura do povo, “uma presença histórica *a priori*, um objeto pedagógico” que, na medida em que é tomado como “ator” ou “agente”, tem sua identidade, até certa medida, deslocada e equiparada à identidade nacional, transformando-o em sujeito

[...] de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo¹².

11 Homi Bhabha, *O Local da Cultura*, p. 203.

12 *Idem*, p. 207.

O povo está posicionado próximo aos “poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual”. Trata-se da “metáfora progressista da coesão social moderna” que trata a nação como uma totalidade social que expressa uma experiência coletiva unitária:

De muitos, um: em nenhum outro lugar essa máxima fundadora da sociedade política da nação moderna – sua expressão espacial de um povo unitário – encontrou uma imagem mais intrigante de si mesma do que nas linguagens diversas da crítica literária, que buscam retratar a enorme força da ideia da nação nas exposições de sua vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional¹³.

Bhabha critica o tempo “horizontal, homogêneo e vazio” proposto por Benedict Anderson e aponta para “os discursos de minoria que falam em um espaço intermediário e entre tempos e lugares”. Segundo ele, não há sincronia nesse tempo, mas um intervalo temporal; não há simultaneidade, mas uma disjunção espacial. O tempo da nação é, na verdade, alienante e iterativo, súbito e momentâneo. O que Anderson faz é naturalizar “a ‘subtaneidade’ momentânea do signo arbitrário” e, contra isso, Bhabha mostra que o espaço de significação é “mais de iteração do que de serialidade progressiva ou linear”. Ou seja, a nação é mais o resultado da vontade de ser nação e menos das identidades anteriores de raça, língua ou território. E a vontade de nacionalidade é conseguida através de uma operação violenta, de esquecimento. A ambivalência do tempo na narrativa da modernidade escapa a Anderson, segundo Bhabha. O “enquanto isso” é o signo do processual e do performativo; não é um simples presente contínuo, mas o presente como sucessão sem sincronia – a iteração.

Bhabha aponta para as diversas ambivalências, incertezas, arbitrariedades e instabilidades da narrativa nacional: para suas “neuroses narcísicas”; para “as contra narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras”; para a falácia da “teleologia do progresso” e da “horizontalidade espacial da comunidade”; para “os discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural”. Sua contribuição nos é relevante principalmente para pensar como, nas duas revistas aqui analisadas, a construção da nação tenta realizar uma

13 *Idem*, p. 203.

narrativa linear, homogênea e coerente sobre o Brasil e a Argentina, mas apresenta fissuras e incongruências, que devem ser explicitadas e problematizadas.

A partir das breves considerações teóricas sobre a nação e o nacionalismo, procuramos, neste capítulo, analisar alguns aspectos – que Hobsbawm chama de “protonacionalistas” – utilizados para dar sustentabilidade à ideia de nação das vanguardas. Os colaboradores da *Revista de Antropofagia* e da *Martín Fierro* consideram que o indígena, o *gaucho*, o negro, o europeu, o mestiço, a língua, a cultura popular, o território e a música são fatores sobre os quais é possível se apoiar para fundamentar as narrativas sobre as nações brasileira e argentina.

Seguindo os passos de Benedict Anderson sobre a importância do romance e do jornal enquanto meios técnicos para re-presentar o tipo de comunidade imaginada a que corresponde uma nação, percebemos que ambas revistas ajudam que a nação se converta em uma comunidade sólida. *Revista de Antropofagia* e *Martín Fierro* são empreendimentos periódicos que, apesar de não terem a frequência diária dos jornais e não serem dirigidos a um público amplo, ajudam que seus leitores (uma determinada elite intelectual no Brasil e na Argentina) tenham uma ideia da comunidade imaginada nacional, contribuindo com sua periodicidade para criar uma cerimônia moderna da nacionalidade e, por sua contiguidade, a formar uma ideia de povo. Por veicularem excertos de romances, as duas envolvem seus leitores nas tramas de um “dia tipicamente” brasileiro ou argentino, segundo a acepção de Bhabha, o que se dá também em contribuições criativas mais curtas, como poemas e contos. Acima de tudo, as duas revistas aqui estudadas ajudam a “narrar” a nação, segundo a acepção de Bhabha, apresentando narrativas em que vários elementos são dispostos de modo a legitimar determinados arranjos culturais. Apesar de apresentarem narrativas nacionais que pretendem ser coerentes e homogêneas, é possível encontrar nelas fissuras, fraturas, contaminações, contradições e paradoxos. Por serem escritas quando a modernidade é uma realidade que se manifesta cada vez mais em São Paulo e Buenos Aires, a construção da nação por esses intelectuais esbarra nas incoerências desse período de incertezas identitárias.

Na medida em que tais revistas vanguardistas bebem em tradições narrativas que estão sendo desenvolvidas desde o século XIX, a partir das independências do Brasil e Argentina, abordaremos, sucintamente, como se dá a construção e a consolidação da ideia de nação nesses dois países. Muitas das tradições narrativas sobre

o Brasil e a Argentina desde o século XIX possibilitam o posicionamento dos martinfierristas e antropófagos sobre seus países em 1920.

1. A formação nacional do Brasil e da Argentina

Na América Latina, o século XIX se inicia com uma série de eventos marcantes, que mudam a condição colonial a que o continente está submetido há três séculos. É no seu percurso que ocorrem as independências das antigas colônias europeias, surgindo, segundo Benedict Anderson, novas entidades políticas inéditas na história. Para esse autor, “o nacionalismo surgiu primeiro no Novo Mundo, e não no Velho Mundo”. Referindo-se aos “pioneiros crioulos”, Anderson diz que cumpre observar

[...] o grande conjunto de novas entidades políticas que surgiram no hemisfério ocidental entre 1776 e 1838, todos definindo-se de modo autoconsciente como nações e, com a interessante exceção do Brasil, como repúblicas (não dinásticas). Pois não só foram historicamente os primeiros Estados nacionais a surgir no cenário mundial, portanto passando a fornecer inevitavelmente os primeiros modelos reais do que deveriam “parecer” tais Estados, como também a quantidade e a época de seu surgimento simultâneo oferecem um terreno fecundo para a pesquisa comparada¹⁴.

Não nos propomos, nesta tese, a discutir onde o Estado nacional, a nação e o nacionalismo nascem e se desenvolvem inicialmente, se nas Américas ou na Europa. No entanto, devemos nos questionar, brevemente, sobre o pioneirismo *criollo* proposto por Anderson, examinando como se dá o desenvolvimento do nacionalismo no Brasil e na Argentina, a partir do século XIX, até o momento em que os vanguardistas escrevem. Há autores, como Nicolas Shumway, que problematizam de outra maneira o nacionalismo nos novos Estados americanos. Segundo esse historiador estadunidense, as chamadas “ficções-diretrizes”, que dão sustentabilidade aos novos governos e ressignificam as histórias dos novos Estados, não surgem na América Hispânica com facilidade. Enquanto em países europeus ou nos Estados Unidos, as ficções-diretrizes são apelos a uma naciona-

14 Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*, p. 261.

lidade supostamente preexistente e a um destino nacional comum, entre os países americanos de colonização espanhola elas encontram mais obstáculos para serem escritas.

Na América espanhola a guerra civil que se seguiu à independência forçou o surgimento de nações em áreas onde não havia ficções-diretrizes para uma nacionalidade autônoma. Enquanto nos Estados Unidos e em boa parte da Europa o conceito precedeu a realidade política, aqui foi ao contrário: ficções-diretrizes do destino nacional precisaram ser improvisadas depois que a independência já se consumara. As colônias espanholas foram projetadas com vistas à expansão do império espanhol, de modo que se tornaram cultural, econômica e politicamente dependentes da pátria-mãe. Não se pretendia que tivessem um sentido de identidade nacional, mas que fossem apenas extensões da Espanha, fiéis na política, na fé religiosa e no pagamento de impostos. Além disso, poucos colonizadores espanhóis (ou nenhum) imaginavam um destino diverso do que era estabelecido pelo governo espanhol¹⁵.

Nicolas Shumway, ao estudar como se dá a “invenção” da Argentina, percebe as dificuldades que os intelectuais e governos argentinos têm, ao longo do Oitocentos, em construir uma narrativa coerente para dotar a história e o território do país de sentido. Ou seja, se a nação nasce em 1810, o mesmo não parece ocorrer com o nacionalismo. A Independência da Argentina é, em certo sentido, muito mais imposta por eventos externos, relativos ao colapso político da monarquia espanhola e à invasão napoleônica na Península Ibérica, em 1808, que uma reivindicação propriamente argentina. A partir dela, o forte sentido de localismo – que se traduz no governo personalista do caudilho, símbolo tanto da autoridade e da proteção como do primitivismo e do desmando – contribui para a instabilidade política da Argentina, dificultando a escrita de uma narrativa nacional coerente sobre o país.

A adoção do regime republicano na Argentina não se faz sem conflitos. Ela segue o que ocorre na maior parte dos novos Estados americanos, onde as lutas pela independência não se dão por uma vontade de conduzir as classes populares à vida pública, mas, principalmente, pelo medo que os estratos mais baixos, for-

15 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina. História de uma Ideia*, p. 25.

mados por indígenas, mestiços e negros, causam nas oligarquias locais¹⁶. Trata-se de um fenômeno quase continental a eclosão de um período de guerra civil entre *criollos* após as independências. O continente, segundo Shumway, mergulha em uma “luta entre facções de elite, entre caudilhos rivais e províncias que se opõem, tornando impossível um governo institucional”¹⁷. Após esses conflitos, “os intelectuais de todo o continente se dedicaram à tarefa crucial de criar ficções-diretrizes, mitos de identidade nacional, que pudessem sanar a desarticulação desses países e reduzir talvez a tendência para uma maior fragmentação”¹⁸.

A afirmação de Shumway sobre a dependência e a pretensão de que a América Espanhola seja apenas uma extensão de sua Metrópole, pode ser, com os devidos cuidados, estendida à colônia portuguesa na América. A dependência em relação a Portugal se manifesta na proibição do Brasil de possuir manufaturas, universidades e mesmo tipografias durante o período colonial. A diferença dessa situação é a adoção do sistema monárquico após a Independência, em contradição com a maioria das novas comunidades políticas recém-criadas, republicanas, inclusive a Argentina.

O Brasil, assim como a Argentina, também passa por um período de crise política nas primeiras décadas após a emancipação. Há guerras de oposição à Independência e outros conflitos duramente reprimidos durante o Primeiro Reinado. A própria antecipação da maioria de Dom Pedro II serve para conter o ideal separatista que, contudo, ainda se manifesta. Os conflitos são reprimidos pelas forças conservadoras do governo imperial. Cria-se o mito da unificação territorial sob a monarquia, em contraposição ao alardeado anarquismo gerado pela desagregação dos quatro vice-reinados espanhóis e sua divisão em dezoito repúblicas separadas e conflituosas. Muitas vezes, a opção imperial torna-se uma “tradição inventada” (termo utilizado por Hobsbawm) ou uma “ficção-diretriz” (termo usado por Shumway) da nova nação brasileira.

Segundo José Murilo de Carvalho, “somente em 1850 pode-se dizer que estava consolidado o processo de criação de um estado nacional, centralizador e monárquico. Das unidades frouxamente interligadas construíra-se um país”¹⁹. Mesmo

16 Muitos tinham medo do exemplo haitiano.

17 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina. História de uma Ideia*, p. 29.

18 *Idem*, p. 30.

19 José Murilo de Carvalho, *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*, p. 236.

aí, no entanto, “não se construía ainda uma nação”, pois o sentimento de identidade baseava-se mais em fatores negativos, como a oposição ao estrangeiro, especialmente aos portugueses.

Os maiores investimentos para promover o sentimento nacional no Brasil se dão no campo das instituições de elite, como no ensino superior e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro²⁰. Lilia Moritz Schwarcz destaca, ainda, a ação dos Museus Etnográficos e de outras instituições que ajudam a promover a identificação nacional. Mesmo nesses casos, porém, tais instituições procuram forjar um passado em tradição, uma vez que encontram “ordem e encadeamento onde existia apenas eventos singulares em sua experiência regional”²¹. É criado também o Arquivo Nacional, que, com as demais instituições citadas, vai compor “clássicos” lugares de memória do país. A ideia de nação está em construção, não sendo, contudo, realmente consagrada no Brasil.

Na Argentina, por sua vez, Buenos Aires se mostra desejosa de dominar o interior, enquanto as províncias se ressentem do seu controle. A constituição tardia da Argentina, de 1853, sequer é acatada pelas províncias até 1860. Durante as primeiras décadas de governo republicano, veem-se disputas sobre a ideia de nação que, segundo Nicolas Shumway, podem ser agrupadas de duas maneiras: a posição liberal, elitista, centralizada em Buenos Aires e nas classes superiores e educadas, defensora da imigração e depreciadora da herança espanhola, das tradições populares e dos mestiços; e uma tendência nacionalista ambígua ou maldefinida, que pode ser populista, reacionária, nativista ou federalista e progressista. Apesar de contraditória é possível, segundo Shumway, identificar algumas características comuns à corrente nacionalista na Argentina no século XIX.

O nacionalismo argentino é, antes de mais nada, nativista, orgulhoso da herança hispânica do país e de sua mistura étnica. Ao afirmar “quem somos, como somos” o populismo nacionalista rejeita o racismo “esclarecido” dos liberais argentinos. Assim, Guido y Spano ironiza os planos elitistas de imigração, com o propósito de “regenerar a nossa raça”; Andrade elogia El Chaco e as “raças párias” recém-chegadas às praias argentinas;

20 Que coleta documentos, ensina a história pátria, promove estudos, debates, expedições científicas e concursos com apoio constante do poder público e patrocínio pessoal do Imperador.

21 Lilia Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930*, p. 133.

Mansilla considera os índios “os verdadeiros filhos da pátria”; e Hernández transforma um *gaucho* fora da lei em arquétipo nacional. O nacionalismo rejeita igualmente as atitudes negativas do liberalismo com relação à herança espanhola²².

Outras características do nacionalismo argentino são, segundo Shumway: a eleição esporádica da oligarquia e dos liberais como inimigos antinacionais, os quais corrompem a linguagem da liberdade e excluem o povo da cena pública; a acusação de serem imitações vazias de europeus aos que não acreditam na Argentina; a postulação de uma visão alternativa da história, em que o país está dividido em dois; a fascinação, em muitos casos, por líderes fortes; e o questionamento de políticas que transferem para empresários britânicos os serviços públicos básicos, como transportes e comunicações, dentre outros.

No que diz respeito aos romances nacionais, invocados por Benedict Anderson por representar o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação, destacam-se, no Brasil oitocentista, as obras de Gonçalves Dias e de José de Alencar, que procuram desenvolver o mito do indígena como símbolo por excelência da nação, sua representação mais autêntica. Segundo Doris Sommer, ao apresentar o indígena como construção narrativa ideal, escrever com uma linguagem “brasileira” e tratar da mestiçagem do Brasil, os romances sentimentais de Alencar são peças chave para ajudar na produção de um projeto nacional para o Brasil. Neles, a questão do negro é, na maior parte das vezes, ignorada, e prevalece a cordialidade e conciliação, tanto na política partidária como na racial. Suas obras românticas são uma espécie de idealização compensatória, refletindo uma visão que logo se torna atrasada das raízes inter-raciais do país. Os romances de Alencar são alegorias e sinédoques tanto da mestiçagem como dos arranjos políticos imperiais que possibilitam Dom Pedro II manter o equilíbrio da Conciliação, na década de 1850, que garante uma divisão de poder entre os partidos Liberal e Conservador²³.

Na Argentina, por seu turno, Doris Sommer destaca *Amalia*, publicado em 1851 por José Marmol, que “suspирava pela possível monarquia que a Argentina nunca teve e pela qual o maior herói da Independência havia lutado e perdido”²⁴,

22 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina. História de uma Ideia*, p. 369.

23 Doris Sommer, *Ficções de Fundação: os Romances Nacionais na América Latina*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

24 *Idem*, p. 194.

referindo-se a Manuel Belgrano, unitarista da Independência. A obra é ambientada durante o governo de Juan Manuel Rosas e relata o amor de um homem e uma mulher que não se completa em razão de causas alheias à vontade do casal. O livro é “tanto um longo panfleto contra o Federalismo, que advogava uma livre associação de províncias semiautônomas, quanto um louvor ao ideal Unitarista de um governo centralizado sob a elite intelectual e comercial de Buenos Aires”²⁵.

Tais romances nacionais, ao unir o amor romântico à política, ajudam a mostrar, segundo Sommer²⁶, que o ideal nacional está embasado no amor heterossexual “natural” e nos casamentos, que oferecem a alternativa para a consolidação das nações, durante o século XIX. Os leitores torcem para que os pares românticos não sejam separados pelos infortúnios externos ao seu relacionamento. E almejam uma sociedade em que tal amor monogâmico e heterossexual possa ocorrer. São conquistados tanto pela paixão conjugal e sexual dos romances, como pelo partidatismo que eles engendram. Os romances, segundo a autora, ajudam que a sociedade civil seja “cortejada e domesticada” após as independências.

O final do século XIX marca a consolidação dos Estados nacionais argentino e brasileiro. Uma década depois de terminada a Guerra da Tríplice Aliança, a Argentina conhece um ponto de inflexão na sua história, quando se inicia o governo de Julio Argentino Roca e, com ele, o início da moderna Argentina e a era da “Paz y Administración”. É o momento da consolidação do Estado nacional, quando chega ao fim o período das guerras civis e do governo dos caudilhos. Os intelectuais do período formam uma nova geração: a de 1880, que procura forjar uma identidade nacional para o país.

Buenos Aires é federalizada, ocorre a Conquista do Deserto e a exigida centralização política, além da inserção da Argentina no mercado mundial em condição de país agroexportador e receptor de capitais, se transformando em um dos maiores exportadores

25 *Idem*, p. 107.

26 A autora analisa também *Facundo, ou Civilização e Barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento, escrito em 1845, não sendo, contudo, um romance propriamente dito, mas um gênero misto, ao mesmo tempo biografia do caudilho Juan Facundo Quiroga e ensaio sobre o *pampa* e os *gauchos*. A obra trata da experiência de um mundo cindido, da fronteira entre a vida civilizada e a vida do selvagem, onde ocorre a guerra entre as tribos nativas e as “raças saxônicas”. Ela quer conhecer a vida das populações autóctones da Argentina e, ao mesmo tempo, civilizá-las ou eliminá-las.

mundiais de trigo, milho e lã, além de carne congelada, substituindo o charque, com o estabelecimento dos primeiros frigoríficos, em meados dos anos 1880, em mãos de indústrias estrangeiras, em sua maioria²⁷.

A política educacional é uma tarefa essencial para a nacionalização, iniciada sob as presidências de Mitre, Sarmiento e Nicolás Avellaneda. Destaca-se o normalismo e o ensino da doutrina positivista. Em 1884, é criada a Lei 1.420, que institui o ensino gratuito, laico e obrigatório²⁸. Segundo Maristella Svampa, a educação, controlada pelo Estado, tem papel importante na criação de um sentimento de pertencimento.

Tanto los intelectuales positivistas como los nacionalistas verán en la escuela el lugar privilegiado de producción de la Nación y acordarán al nacionalismo de los símbolos patrios una tarea importante. [...] Pero si para los positivistas el ideal civilizatorio continúa asociado al binomio civilización-progreso (el “elemento nativo” es comprendido dentro de la óptica de los “males latinoamericanos”), en los nacionalistas es visible una recomposición de las viejas ideas en función de nuevos conceptos organizadores²⁹.

Enquanto isso, no Brasil, a abolição da escravatura chega a seu momento final, com a Lei Áurea, de 1888. As marcas deixadas pela escravidão são vistas, contudo, no baixo índice de educação da população e na exclusão dos negros da vida pública. Diferentemente da Argentina, o Brasil sofre da ausência de uma política educacional voltada para a formação cívica. Apenas com a Proclamação da República a questão da educação primária e secundária passa a despertar maior interesse de intelectuais e do governo. Com a instalação da República, procuram-se “mudar os símbolos nacionais, criar novos heróis, estabelecer seu mito de origem”³⁰ sem, contudo, grande sucesso, em razão da falta do batismo popular ao novo governo. Por outro lado, “a identidade americana do país” é enfatizada, em

27 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie*, p. 73

28 Adolfo Prieto, contudo, problematiza a real alfabetização dos argentinos nesse período. Para isso ver: Adolfo Prieto, *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2006.

29 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie*, p. 110.

30 José Murilo de Carvalho, *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*, p. 250.

contraposição às raízes portuguesas e com um grande investimento nas ideias dos Estados Unidos, símbolo da liberdade, iniciativa, riqueza e progresso técnico.

No início do século XX, duas efemérides importantes no que diz respeito ao nacionalismo são celebradas: os cem anos das independências. A Argentina comemora, em 1910, o Centenário da Revolução de Maio, contando com celebrações diversas, inclusive uma grande exposição com centenas de obras de arte, nos moldes das exposições europeias do período. O país vive, ao mesmo tempo, uma crise trabalhista, com grandes greves e repressão a sindicatos e agremiações anarquistas. A data também é utilizada no sentido de fortalecer o sentimento nacionalista. Como explica Margarita Merbilháa,

[...] los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo habían sido la ocasión para fijar sentidos en torno da la nacionalidad argentina, en un momento en que el régimen oligárquico, que había impulsado los procesos de modernización social, económica y urbana iniciados hacia 1870, ya no presentaba la cohesión suficiente de sus gobernantes para conservar la legitimidad, a la vez que se veía amenazado por las movilizaciones sociales y por la irrupción de nuevas formas de organización política (como el radicalismo y el socialismo)³¹.

Há, na Argentina, portanto, o crescimento de um fervor nacionalista e sua veiculação por meio do Estado. Apesar do momento da criação de instituições políticas ocorrer entre 1852 e 1880, é na época do Centenário que se cristalizam o projeto de nação argentina. Trata-se do período que autores como Eduardo José Cárdenas e Carlos Manuel Payá chamam de “primeiro nacionalismo argentino”³². Destacam-se, então, as obras *La Restauración Nacionalista*, de Ricardo Rojas, *El Diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez, e *El Payador*, de Leopoldo Lugones, cada um adentrando três eixos da identidade argentina: a história, a tradição provincial e a cultura *criolla*³³.

31 Margarita Merbilháa, “1900-1919. La Época de Organización del Espacio Editorial”, em José Luis de Diego, *Editores y Políticas Editoriales en Argentina, 1880-2000*, p. 41.

32 Ver: Eduardo José Cárdenas e Carlos Manuel Payá, *El Primer Nacionalismo Argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*.

33 Outras obras importantes do período são *El Juicio del Siglo*, de Joaquín V. González, e *El Solar de la Raza*, de Manuel Gálvez. A *Biblioteca Argentina*, de Ricardo Rojas, é um exemplo, também, de como os intelectuais do período passam a se preocupar em escrever uma determinada his-

O Brasil, por sua vez, comemora os cem anos de sua independência em 1922³⁴, com eventos em todo o país³⁵. No Rio de Janeiro há a inauguração de uma Exposição Universal, nos moldes da ocorrida em Buenos Aires, com a instalação de estandes enaltecendo a grandeza do país em seus vários recantos. As comemorações brasileiras, entretanto, esbarram com o incômodo de se tratar de um regime republicano celebrando um ato perpetrado cem anos antes por Dom Pedro de Alcântara, inaugurador da monarquia na nova nação independente.

Uma das comemorações do Centenário, o desfile de escoteiros e alunos de escolas primárias e secundárias, militarizados é, inclusive, motivo de considerações na *Martín Fierro*, quando Leonidas Campbell relembra o que viu na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, em 1922. O colaborador considera que o espetáculo “daba pena”, deixando-o com uma impressão dolorosa, por ser praticamente idêntico ao desfile das forças do exército brasileiro, ocorrido alguns dias antes, diferente unicamente pela idade dos que desfilavam.

Sufrí por la desviación peligrosa en que yo veía a la inocente juventud de aquel pueblo, orientada así en un falso concepto de la vida, donde la fuerza armada, la jerarquía supuesta y el relumbrón exterior [...] no pueden y menos deben constituirse en norma social o en preocupación infantil, que al fin y al cabo significa futuro pensamiento definitivo del hombre de mañana³⁶.

Leonidas Campbell distingue os desfiles brasileiros dos argentinos, nos quais não se carregam armas de verdade e nem se usam uniformes militares. Entende que, no Brasil, há uma desvirtuação das atividades físicas e da suave disciplina do escotismo, o que significa uma perversão da infância, “inculcando en los espíritus el concepto peligroso por equivocado y por antiguo, que la fuerza, la aparatosi-

tória da nação.

34 Sobre as comemorações dos cem anos da Independência, ver: Lucia Lippi de Oliveira, *Questão Nacional na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1990.

35 As capitais realizam concursos para eleger monumentos comemorativos, destacando-se, no Rio de Janeiro, a vitória do projeto de uma estátua em estilo *art déco* a ser instalada no topo do morro do Corcovado, batizada de Cristo Redentor. Em São Paulo sai vencedor o Monumento às Bandeiras, de autoria do modernista Victor Brecheret. Em Belo Horizonte, inaugura-se, alguns anos depois, o Monumento Comemorativo do Centenário da Independência, obelisco localizado no marco zero da cidade, que se torna mais conhecido como “Pirulito da Praça Sete”.

36 Leonidas Campbell, “Cosas de Mi Pueblo y de Mi Tiempo”, *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 1.

dad y la rigidez jerárquica deben constituir una preocupación fundamental del hombre”.

No início do século XX, portanto, Brasil e Argentina já possuem uma herança de debates sobre a nação e o nacionalismo firmada, e a intelectualidade e o governo se preocupam com mais nitidez em criar novos laços sociais para produzir uma consciência de pertencimento à nação. Em linhas gerais, é com essa herança narrativa sobre a nação que os vanguardistas dialogam nas primeiras décadas do século XX, seja para corroborar questões relativas à língua, ao território, às “raças” e culturas fundadoras da nacionalidade, à cultura popular, dentre outras, seja para contestar e propor narrativas nacionais alternativas.

A questão nacional se coloca, na *Martín Fierro*, desde o editorial de abertura, quando, ao fazer referência à revista de mesmo nome publicada em 1919, a direção trata da “esencia nacional” que o *gaucho* de Hernández simboliza. No “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, a publicação diz aceitar “las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud”, estando instruída “de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina”. Além disso, remete à nação argentina, ao manifestar “fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación”³⁷.

A primeira “encuesta” da publicação versa exatamente sobre a existência e as características de “una sensibilidad” ou de “una mentalidad argentina”, sendo contestada por treze colaboradores. Ao longo da publicação, há muitas outras ocasiões em que a questão nacional é abordada, sendo utilizadas as expressões “nación argentina”, “inteligencia nacional” “mentalidad argentina”, “sensibilidad argentina”, “crisol de razas”, “color local”, “alma de la raza”, “nuestro espíritu”, “pueblo argentino”, “raiz de la raza”, entre outras. Quando a polêmica acerca do meridiano intelectual da Hispanoamérica é desencadeada por Guillermo de Torre na *La Gaceta Literaria*, a questão nacional é amplamente debatida, havendo novamente diversos pontos de vista sobre o que define a Argentina. A questão nacional está presente, portanto, na *Martín Fierro*, desde seu primeiro até seu último número, o que mostra que a questão da gratuidade da arte – muitas vezes defendida pela revista e utilizada como crítica contra a mesma – não se manifesta

37 “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, *Martín Fierro*, n. 4, p. 1, 15 mai. 1924.

dessa maneira. As preocupações martinfierristas extrapolam o âmbito propriamente artístico ao tentar definir nacionalmente a Argentina.

Na *Revista de Antropofagia* há também o uso de expressões relativas à nação, como “língua nacional”, “sabença nacional”, “fontes da nacionalidade”, “genuinamente nacional”, “literatura nacional”, “pensamento nacional”, “necessidade nacional”, “letras nacionais”, “acento nacionalista”, “país da cobra grande”, “mapa mundi do Brasil”, “Brasil caraíba”, “brasileiro”, “bumbo patriótico”, entre outras. A publicação aborda a questão nacional em diversos momentos, ao tratar da formação do Brasil, da cultura popular, da língua, da música e do território. A ideia da antropofagia oswaldiana é exatamente uma metáfora das relações entre o “eu” nacional e o “outro” estrangeiro.

2. Indígena: esquecimento e idealização

Após a Independência da Argentina, intelectuais e governantes adotam, em linhas gerais, duas orientações sobre a presença dos indígenas no território a ser povoado e nacionalizado: sua eliminação ou sua “incorporação” à nação e consequente aculturação. O caráter bélico dessas populações faz com que, mesmo após a Independência, o Estado avance pouco pelo território da nova nação, estando, em meados do século XIX, quase metade desse em poder dos povos nativos. As fronteiras com os indígenas começam desde o sul das províncias de Mendoza, Córdoba, San Luiz, Santa Fé e Buenos Aires, estendendo-se até as proximidades do Estreito de Magalhães, área considerada herdada da colonização espanhola. Segundo Boris Fausto e Fernando Devoto, há “duas fronteiras permeáveis mas conflituosas com os indígenas que, ainda por volta de 1870, costumavam chegar em seus assaltos – os *malones* – até as proximidades de Buenos Aires, pelo sul, e de Santa Fé, pelo norte”³⁸. É nessas zonas de contato e expansão das fronteiras da nação que se dão relações de conflito, negociação e sincretismo entre nativos e *criollos*.

No governo de Juan Manuel de Rosas, o caudilho joga grupos indígenas uns contra os outros e consegue manter tribos como aliadas mediante pagamentos anuais. Preocupado com os interesses dos pecuaristas de Buenos Aires, Rosas

38 Boris Fausto e Fernando J. Devoto, *Brasil e Argentina: Um Ensaio de História Comparada (1850-2002)*, p. 34.

tenta aumentar a segurança nas fronteiras, buscando reduzir os *malones* e a apreensão de gado pelos indígenas. Durante o período da Confederação Argentina – a partir de 1852, com o governo de Urquiza –, pode-se atestar o caráter político das relações com os cacicados indígenas, tornando-se o general um aliado dos principais caciques dos pampas. Após a derrocada da Confederação, na batalha de Pavón, há o retorno da supremacia de Buenos Aires e o poder central é aos poucos centralizado na capital portenha, que canaliza recursos para aprimorar a segurança das zonas fronteiriças.

A partir de 1860, o processo de retirada das terras dos povos nativos se acelera com os governos liberais de Sarmiento, Nicolás Avellaneda e Julio Argentino Roca, tendo uma trégua apenas durante o período da Guerra do Paraguai. Em sua obra mais conhecida, *Facundo, ou Civilização e Barbárie*, Sarmiento toma os indígenas como avessos à civilização. Nela, trata dos conflitos nas fronteiras da nova nação em expansão, que esbarram consideradas atrasadas, pouco atrativas economicamente e empecilhos à marcha da civilização. A mistura dos nativos com os espanhóis (povo, segundo Sarmiento, “atrasado” dentro da Europa, que lega, para as colônias americanas, o tribunal da Contra Reforma), por sua vez, é uma das razões do atraso argentino.

Em seu governo, Sarmiento fala em termos grandiosos sobre a necessidade de civilizar os indígenas, mas seu programa é pouco mais que uma política deliberada de deslocamento e extermínio. Suas campanhas deslocam milhares de indígenas e *gauchos*, tornando suas terras disponíveis para especuladores e colonos brancos. Avellaneda, por sua vez, instala linhas telegráficas junto às fortificações da fronteira para auxiliar nos embates. No governo de Roca, entre 1880 e 1886, constrói-se uma estratégia diferente para derrotar os indígenas. Se até então a ocupação era feita por uma linha de fronteira, considerada “defensiva”, Roca propõe uma guerra ofensiva, de contato direto contra os mapuche, tehuelche e ranquel. Trata-se da operação de extermínio dos povos da Patagônia, denominada Conquista do Deserto, que busca estender a fronteira argentina até o rio Negro, a Cordilheira dos Andes e a Patagônia.

Os indígenas e os afro-descendentes, assim como toda a população formada da miscigenação entre eles, são considerados bárbaros por grande parte da intelectualidade argentina. A Geração de 1837 atribui aos indígenas e negros o estigma de inadequação, amor ao ócio e incapacidade industrial. Segundo ela, há três causas principais para os males do país: a terra, a tradição espanhola e a

raça. Um dos intelectuais dessa geração, Esteban Echeverría, publica *La Cautiva*, de 1837, poema épico que trata do rapto de uma mulher branca e de seu marido por *malones*. Os dois passam por diversas penúrias até escaparem da “inumana” tribo e se salvarem da morte. A obra, segundo Sarmiento, engrandece a cultura argentina, pois Echeverría

[...] voltou o olhar para o deserto, e lá, na imensidão sem limites, nas soledades por onde o selvagem vagueia, na distante zona de fogo que o viajante vê aproximar-se quando ateiam fogo aos campos, achou as inspirações que a imaginação proporciona, o espetáculo da natureza solene, grandiosa, incomensurável, calada; então, o eco de seus versos pôde se fazer ouvir com aprovação, até na península espanhola³⁹.

Os elogios de Sarmiento à obra de Echeverría não focam nos habitantes naturais da terra, apresentados sob a perspectiva do europeu e considerados sanguinários, agressivos, ferozes e incivilizados, mas na natureza argentina propriamente dita.

Uma das poucas obras que, no Oitocentos, apresenta uma visão menos negativa dos indígenas é *Una Excursión a los Índios Ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, em que o autor procura descrever os costumes, atitudes, crenças e personagens importantes dos ranqueles, com o fim de penetrar em seu universo do modo mais amplo possível. Trata-se de uma espécie de “viagem à barbárie”, contrária à maior parte das viagens do período, em direção à “civilização” (Europa). Mansilla ataca a política indigenista de Sarmiento, incapaz de realmente incluir os verdadeiros filhos da nação argentina, mas não apresenta melhor solução para o embate com os indígenas, segundo disserta Shumway.

Embora postulasse que a verdadeira identidade nacional residia nos *gauchos* e indígenas que ele e a sua classe oprimiam, nunca propôs, em última instância, uma alternativa ao programa de Sarmiento de assimilação forçada, deslocamento e aniquilação. A melhor alternativa proposta por Mansilla é “cristianizá-los [aos *gauchos* e indígenas] civilizá-los e utilizar seus braços na indústria, no trabalho e na defesa comum”. Em suma, apesar de seu entusiasmo por índios e *gauchos*, entendidos como “verdadeiros” filhos da nação, em

39 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo, ou Civilização e Barbárie*, p. 98.

última análise, Mansilla propõe a assimilação e exploração em termos apenas ligeiramente mais humanos que os do liberalismo que critica⁴⁰.

Apesar das limitações e ambiguidades, a obra de Mansilla tem como ponto positivo, segundo Shumway, o mérito de dar um rosto humano à “outra” Argentina. Também serve para “contrabalançar a visão da ‘história oficial’, que apresenta Sarmiento como um defensor da civilização”, já que o escritor e presidente do país também defende a extinção ou assimilação dos povos originários.

Os próprios livros de José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro* e, especialmente, *La Vuelta de Martín Fierro*, tratam dos nativos de forma negativa. O último, publicado em 1872 – mesmo ano em que ocorre a invasão dos cacicados a San Carlos, finalizada com uma sucessão de invasões vitoriosas comandadas pelos indígenas –, termina por justificar, segundo Shumway, o extermínio das tribos durante os governos de Avellaneda e Roca.

Para racionalizar o genocídio, suas vítimas precisam ser consideradas subumanas, bestiais, inferiores por natureza, sem possibilidade de recuperação. Além disso, sua impossibilidade de considerar o gado como fonte de lucro impede-o de ocupar um lugar na “grande fazenda” que os liberais argentinos viam como o destino nacional⁴¹.

No início do século XX, a Argentina já tem, portanto, uma história de alguns séculos de eliminação ou assimilação das populações indígenas. Além disso, não há, entre sua intelectualidade, grandes exemplos de uma interpretação positiva sobre elas, mesmo sob o viés romântico. O modo de ver de inúmeras gerações intelectuais se baseia na inutilidade dos indígenas com relação ao progresso e seu posicionamento ao lado da barbárie e contra a civilização.

Na *Martín Fierro*, a questão indígena é abordada em poucos momentos e de forma superficial. Ao elegerem o protagonista de Hernández como título do periódico, esquecem-se da visão negativa do escritor sobre os indígenas em seus poemas mais conhecidos. No primeiro número da revista, os martinfierristas apontam para a importância que o *gaucho* de Hernández tem como cantor da liberdade e lembram sua volta para a cidade após escapar das atrocidades dos

40 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina. História de uma Ideia*, p. 331.

41 *Idem*, p. 362.

índios: “Así decía, volviendo de su voluntario destierro entre los salvajes, (¡otra coincidencia entre el tipo simbólico y la intención de este periódico!), con mayor experiencia que nunca, el nativo cantor de las desdichas del pueblo”⁴². Não é possível saber, ao certo, qual é a “coincidencia entre el tipo simbólico” e a “intención” da revista em relação ao indígena, pois não há uma problematização do negativismo de Hernández quanto ao último.

No número seguinte, ao elogiar a obra de Oliverio Gironde, *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*, cujo mérito afirma não ser reconhecido pelos grandes jornais da Argentina, a revista realiza uma espécie de campanha promovendo seu valor público. A “rudeza” e o “desplante” indígenas são tomados como características positivas da obra.

Se percibe además en la obra una sonoridad, un timbre de cosa netamente argentina, que hasta hoy no reflejó la literatura nacional: algo de franqueza gaucha mezclada con rudeza y desplante indígena. En el estrépito de algunos pasajes, al arrojar palabras como boleadoras, al pintar, con una guapeza toda argentina, nativa, ancestral, – y que nada tiene que ver con lo hecho hasta el día, – sus paisajes, sus cuadros y sus gentes de todo el mundo⁴³.

Poucos meses depois, em meados de 1924, a revista reproduz uma gravura de um “proyecto de traje para uno de los personajes del baile indio ‘Ollantay’ del señor Alfredo González Garaño”⁴⁴. Ollantay é um drama escrito originalmente em quéchua e considerado como uma das mais importantes e antigas expressões da cultura quéchua. Derivado da cultura oral, ele é transcrito, no século XIX, para a língua escrita, e sua primeira publicação é atribuída ao alemão Johann Jakob Von Tschudi. Em *Martín Fierro*, diz-se que os desenhos da decoração e dos trajes desse baile foram expostos em Madri: “‘Ollantay’ es un baile inspirado en nuestro folklore, una leyenda indígena, cuyo argumento es obra del señor Ricardo Güiraldes, y la música del señor Pascual De Rogattis”. O texto elogia o baile de Güiraldes e González Garaño como expressão da cultura argentina, “donde se advierte la hábil estilización de temas genuinamente nuestros”.

42 “La Vuelta de Martín Fierro”, *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 1, fev. 1924.

43 Oliverio Gironde, “Carta Abierta à La Pua”, *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 4, 20 mar. 1924.

44 “Arte Americano”, *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, p. 5, 15 jun. 1924.

E, no último número de 1924, em uma crítica a propósito do livro *La Venus Calchaquí*, de Bernardo González Arrili, Serge Panine esbarra também na questão da herança indígena.

Creo que por sobre todo se ha deseado construir una obra literaria de decisivo valor tradicionalista y nacional. Mis elogios. Nuestro pasado indígena ofrece una fuente inagotable de motivos artísticos, ya sea ello escultura, pintura o poesía. El autora así lo ha comprendido al tomar como argumento de su obra el espíritu de la raza calchaquí encarnado en el cacique don Juan “áspero y freñudo señor de las montañas”. Los conquistadores no fueron más que obstáculo para desviar la personalidad autóctona. Y nuestra raza en formación, “aquellos” que conservamos de indios, no podrá perdonar tan fácilmente a los aventureros de Europa la conquista en nombre de una civilización decrepita...⁴⁵

Percebe-se, na passagem, a inversão da dicotomia barbárie versus civilização. Agora a civilização é atribuída aos indígenas enquanto a barbárie é resultado das investidas europeias. Trata-se de um raro momento em que se fala do patrimônio cultural indígena, traduzido em criações materiais e imateriais como a escultura, pintura e a poesia. Apesar dos elogios, Panine critica na obra a atuação de personagens indígenas segundo uma forma que não é própria dos mesmos:

[...] esta india de pura cepa que se civiliza tan rápidamente, casi instantáneamente, que da besos como ventosas y posee refinamientos de francesa de boulevard... Mejor hubiera sido dejarla india, en su sencillez, ignorante, brutal, propia del ambiente donde naciera. ¿No cree el señor González Arrili que convertir una india en francesa o en argentina de melenita, es obligar a la raza que enaltece, a dar un salto atrás? ¿No cree que sacándola del medio natural de su vida, le hurta personalidad para convertirla en un elemento híbrido y anacrónico en el centro donde irá a actuar? Esto es en contra de la raza⁴⁶.

A obra de González Arrilli, publicada em 1922, tem, segundo Serge Panine, portanto, o mérito de falar sobre a cultura dos calchaquíes e a figura do cacique Juan, que luta na resistência indígena contra a *encomienda* espanhola. Seu demérito, contudo, é atribuir aos nativos comportamentos tipicamente europeus. Seu

45 Serge Panine, “Bibliografía”, *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 11, 20 nov. 1924.

46 *Idem, ibidem*.

final, com o suicídio da “señorita” calchaquí, “hubiera podido prestarse a algo más que un sueño”.

A questão indígena só volta a aparecer na revista no final de 1926, de forma breve e secundária. Ao exaltar a obra do pintor uruguaio Pedro Figari, André Salmon entende que ela ajuda na exaltação da figura do *gaucho*, remetendo também, de forma breve, ao indígena e sua beleza, como presenças autóctones da Argentina.

Figari, con un acierto sorprendente, ha destacado la poesía de las tierras americanas, de esas inmensidades que componen lo que los viajeros nombraron el Imperio del Sol, donde la antigua belleza india se funde en la gracia jesuítica, donde la majestad española arraiga en un suelo atormentado, en el que se extienden inmensas llanuras de una desolación emocionante, bellas como el mar, crueles como las estepas: la pampa⁴⁷.

Nem todos os colaboradores veem a herança indígena de modo positivo, contudo. Gervasio Guillot Muñoz, em um longo texto em que questiona se a produção de certos artistas argentinos está afastada da arte europeia – dentre elas a obra de Pedro Figari, exaltada pelo seu caráter regional –, não consegue enxergar grandes heranças deixadas pelos povos autóctones da Argentina: “En el Río de la Plata, donde los indígenas no han dejado resabios plásticos ni poéticos, el arte autóctono es una invención ilusoria y engañosa o una arqueología desvirtuada. (Digo en el Plata y no en los Andes o en Méjico)”⁴⁸.

Por fim, em um artigo de Antonio Vallejo sobre o neoamericanismo do artista argentino Lysandro Z. D. Galtier, a questão indígena é novamente abordada. Vallejo considera que esse ceramista produz “cierta cerámica calchaquí que se complace en el ‘pastiche’ de las urnas y la cacharrería indias”. A cerâmica de Galtier remete à fabricada pelos calchaquíes, que habitam o norte da Argentina (atual Província de Santa Fé) e falam a língua cacán, extinta, entre meados do século XVII e início do século XVIII, em razão da colonização espanhola.

Apesar da intenção de certos americanistas, que solicitam uma “reanudación del proceso allí donde lo dejó la prodigiosa imaginación del indio”, Vallejo argu-

47 André Salmon, “Figari en París”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 3, 29 dec. 1925.

48 Gervasio Guillot Muñoz, “A Propósito de la Poesía de Pedro Leando Ipuche”, *Martín Fierro*, año II, n. 29/30, p. 8, 8 jun. 1926.

menta que, para que o desenvolvimento da arte indígena só é possível se encontrar as mesmas condições de confecção do período colonial.

Para que la evolución del arte indígena fuese continuada con la identificación pertinente, haría falta un gran número de circunstancias análogas a las que determinaban las características del arte calchaquí en la época de la conquista; y, sin embargo, siempre nos hubieran faltado las más importantes: las circunstancias de raza, de civilización, y aun la del medio geográfico si se tiene en cuenta que Buenos Aires, sede de esta presunta renovación, no puede envanecerse de una cacharrería autóctona⁴⁹.

A evolução da arte indígena é “interrumpida en su ‘proceso’ por la irrupción de los conquistadores en un momento de crisis evolutiva, de madurez – y no de primitividad, como yo creo”. Traçar uma relação direta entre a arte calchaquí e a arte produzida no início do século XX não é possível, pois as categorias estéticas ocidentais não se aplicam ao caso em questão: “en realidad no existía un arte en el sentido que tiene entre nosotros la expresión. El arte de la cultura calchaquí, no era todavía otra cosa que dependencia de la religión, organismo de la liturgia”. Trata-se, portanto, de anacronismo e equívoco introducir o mesmo tipo de arte (“ese mundito grotesco de símbolos y estilizaciones que antes desempeña un papel serio y trascendente en la metafísica india”) no ambiente cotidiano atual, com fins de recreação artística e na “temporaneidad siempre discreta de la moda”.

Por essas razões, Vallejo critica veementemente a cópia, na contemporaneidade, da arte indígena. O que se pode fazer é aprender a partir dela, assim como de toda arte “primitiva”, inspirando-se em seu senso de sintetismo e em seus “planos limpios de toda superfluidad”. A arte indígena possui, portanto, uma função importante na elaboração das estéticas modernas. O primitivismo é “la única ventana de que disponemos para airear la atmósfera de nuestra civilización”, que está encerrada junto ao cadáver da intelectualidade e da retórica. A arte primitiva, assim como na Europa, oferece a saída para a estética moderna, mas não deve ser copiada na contemporaneidade, e sim tomada como um motivo de reflexão. É preciso penetrar na realidade com o mesmo sentido que fazem os primitivos, mérito de Lizando Galtier, “el único que parece haber comprendido la función

49 Antonio Vallejo, “El Neo-Americanismo y Lizandro Z. D. Galtier”, *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 8, 4 ago. 1926.

verdadera de la línea”, que, na última Exposición Comunal de Artes Aplicadas mostra um belo indício de sua evolução.

Quien haya seguido su desarrollo a través de las exposiciones, habrá podido observar cómo, sin repentismos, con progresista lentitud, su arte ha ido evolucionando desde el “pastiche” hasta la creación. Las últimas muestras de factura calchaquí ya evidencian una interpretación moderna del sentido simbólico de las figuras⁵⁰.

O artista consegue alcançar uma boa realização artística “sin afiliarse a ninguna escuela estética”, tendo procurado “esa habilidad sintética con que el indio capta la realidad valiéndose de elementos puramente geométricos”. A isso se acrescenta sua sensibilidade moderna, que “ha ido más allá de la forma aparential para llegar al próprio dramatismo de la forma”. O valor da cerâmica de Galtier reside em unir o sentido moderno e a influência indígena, sendo, ao mesmo tempo, autêntica e moderna.

O indígena é citado pela última vez na *Martín Fierro* em março de 1927, quando, a propósito de dissertar sobre o jazz, E.M. (provavelmente Evar Méndez) fala da influência indígena em uma composição da orquestra de Paul Whiteman chamada *Aurora India*. Os compositores Charles Roos e J. S. Zamecnik “prueban lo que puede hacerse con un tema indígena, especie de danza guerrera, dando un ejemplo a los músicos que en otros países del continente nada saben hacer de interés con los motivos autóctonos, como no sea obras por demás pretenciosas”⁵¹. Não se trata, portanto, de um texto sobre os indígenas argentinos, mas sobre a potencialidade da música indígena, em geral, ao ser utilizada em um gênero moderno como o jazz.

Os indígenas, apesar de habitarem várias regiões argentinas no início do século XX, especialmente no sul e no noroeste, não são um elemento válido, na *Martín Fierro*, para simbolizar a identificação nacional, ao contrário, por exemplo, do que ocorre com o *gaucho*. Os martinfierristas não problematizam sua existência e seu legado, havendo poucas discussões a respeito do seu papel na formação nacional. Tal orientação difere de como a vanguarda antropófaga, no Brasil, interpreta o indígena, que é alçado a ícone da nação, ainda que de forma estereotipada.

50 *Idem, ibidem.*

51 E.M., “Discos Nuevos de Jazz”, *Martín Fierro*, año III, n. 39, p. 5, 28 mar. 1927.

No Brasil, assim como na Argentina, certos direitos concedidos pela administração colonial aos indígenas são retirados após a Independência, com a emergência de novos valores liberais. Ocorre o “fim de uma situação jurídica específica que, apesar dos imensos prejuízos, tais como sujeição ao trabalho compulsório e discriminação social, lhes garantia alguns direitos, dentre os quais a terra coletiva”⁵². O crescimento das cidades pressupõe, quase sempre, a expulsão das aldeias próximas, processo que leva os nativos a se refugiarem cada vez mais no interior do país, dando a impressão de que desaparecem do horizonte da nação. Tal processo é acompanhado da estereotipização do indígena, consolidando o desinteresse por sua situação real. O Estado, no início do século XIX, controla a metade do território da nação. Em meados do século, o espaço não ocupado pela administração estatal se reduz a um terço, estando em poder de “grupos indígenas menos articulados com a civilização latino-americana que aqueles situados na fronteira do sudoeste argentino, atravessada por intensos intercâmbios”⁵³.

Ao longo do século XIX, há várias formas de lidar com os índios, caso eles sejam aliados ou inimigos do governo, “mansos” ou “selvagens”, aldeados ou não.

Para os povos do sertão previa-se o aldeamento, mediante a criação de missões religiosas e presídios militares, com recurso às guerras justas quando se julgasse necessário; para os aldeados, já considerados civilizados, propunha-se a assimilação, com a distribuição de parcelas individuais de suas antigas terras coletivas que seriam extintas com as antigas aldeias⁵⁴.

O Estado nacional procura construir uma unidade política, territorial e ideológica, além de uma identidade homogênea para o país, o que pressupõe a indiferenciação dos indígenas. Mas, apesar da política que visa extinguir a distinção entre índios e “não indígenas”, as etnias continuam a lutar pela sobrevivência, através de negociações e outras formas de resistência.

52 Maria Regina Celestino de Almeida, “Os Índios na História do Brasil no Século XIX: da Invisibilidade ao Protagonismo”, *Revista História Hoje*, vol. 1, n. 2, p. 26, 2012.

53 Boris Fausto e Fernando J. Devoto, *Brasil e Argentina: um Ensaio de História Comparada (1850-2002)*, p. 33.

54 Maria Regina Celestino de Almeida, “Os Índios na História do Brasil no Século XIX: da Invisibilidade ao Protagonismo”, *Revista História Hoje*, vol. 1, n. 2, p. 25, 2012.

Vivos e atuantes nos sertões, vilas, aldeias e cidades do Brasil oitocentista, povos e indivíduos indígenas agiam e reagiam diferentemente às múltiplas formas de aplicação da política para eles traçada. Lutavam e continuavam reivindicando direitos na justiça na condição de índios, enquanto discursos políticos e intelectuais previam e, em muitos casos, já os consideravam desaparecidos, como resultado dos processos de civilização e mestiçagem. Esses discursos justificavam, conforme a política indigenista vigente, a extinção de antigas aldeias coloniais e de suas terras coletivas e, ao mesmo tempo, serviam à construção do nacionalismo, cuja proposta era criar a nação em moldes europeus, onde não havia lugar para pluralidades étnicas e culturais⁵⁵.

A intelectualidade brasileira também se debruça sobre a questão, tentando homogeneizar teoricamente a população do país e eliminar as peculiaridades das formas de organização social e econômica dos indígenas ou fazer frente às teorias raciais do século XIX, que insistem na inferioridade das populações americanas, compostas por nativos, negros e mestiços. Há diversas orientações teóricas sobre os indígenas. No interior do IHGB, por exemplo, há tanto a perspectiva positiva e evolucionista como um discurso religioso católico, além de uma visão romântica, em que o indígena é representado enquanto símbolo da nação.

Foi a imagem idealizada do índio que permitiu, no plano ideológico, transformá-lo em símbolo nacional. Essa imagem pouco teria a ver com os reais habitantes dos sertões e das aldeias do Império. Discursos e obras políticas, literárias, históricas, científicas e artísticas desse período caracterizaram-se pela idealização dos índios do passado, enquanto ignoravam ou demonizavam os grupos ou indivíduos indígenas ainda muito presentes no território brasileiro⁵⁶.

A relação da intelectualidade oitocentista brasileira com a herança indígena é, portanto, distinta da argentina. Se na Argentina a maior parte da literatura, por exemplo, insiste na barbárie e ameaça representadas pelos nativos, no Brasil, muitas obras literárias, com destaque para as de Gonçalves de Magalhães (*A Confederação dos Tamoios*), Gonçalves Dias (*Os Timbiras*) e José de Alencar (*Iracema*, *Ubirajara* e *O Guarani*), apoiam-se em protagonistas de origem indígena. Esses

55 *Idem*, p. 22.

56 *Idem*, p. 28.

são, contudo, nobres, heróicos e passíveis de serem transformados em cidadãos da nova nação em construção. Essas obras românticas, aliadas à onda nacionalista, exaltam o indígena do passado, de forma europeizada, enquanto veem os contemporâneos como degradados.

No início do século XX, surgem outras interpretações sobre a população nativa, diferentes, segundo Vera Lúcia de Oliveira, do ideário romântico oitocentista, com a sublimação do autóctone e assimilação do mito do "bom selvagem". No modernismo ocorre

por um lado, a seca e radical recusa dessa visão edulcorada do silvícola com a consequente inversão do seu significado, e, por outro, a recuperação neorromântica da figura do "bom selvagem", feita por intelectuais que, desconhecendo anacronismos ou contradições implícitos em tal idealização, buscam uma linha de continuidade isenta de conflitos com o passado⁵⁷.

Há, portanto, também no modernismo brasileiro, distintas formas de interpretar o indígena⁵⁸. Mesmo na primeira "dentição" da *Revista de Antropofagia* há interpretações diversas e até contrastantes sobre o significado da antropofagia e da figura do nativo. Menotti del Picchia, por exemplo, pede ao Senhor do Bonfim para ressuscitar os caetés que deglutiram o Bispo Sardinha, para que, na contemporaneidade, devorem o Senhor Arcebispo que quer destruir a Igreja da Sé, de Salvador⁵⁹. Por seu turno, em "A Antropofagia", Ubaldino Senra, de Campinas, trata da presença viva do ritual antropofágico na alma brasileira⁶⁰. Também há composições poéticas sobre o tema indígena, como o poema de Camillo Soares, em que se apresenta o encantamento da filha do pagé na festa pagã

57 Vera Lucia Oliveira, *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*, p. 17.

58 O grupo Verdeamarelo, por exemplo, formado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Casiano Ricardo, persiste em negar a existência do ritual antropofágico entre as etnias brasileiras, além de insistir na "absorção" dos valores indígenas à cultura do país, pelo processo de fusão das raças, em contraposição ao seu desaparecimento objetivo na sociedade. Também fala do seu "matrimônio" com os europeus e africanos, o que ocasiona, para o Brasil, uma cultura livre de preconceitos.

59 Menotti Del Picchia, "Caetés", *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 4, set. 1928.

60 Ubaldino de Senra, "A Antropofagia em Campinas", *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 2, dez. 1928.

das mães-d’água, depois de ter sido roubada pelo Saci-Pererê⁶¹. Por sua vez, “A Festa do Guarda-Chuva”, de San Tiago Dantas, é uma crônica que ridiculariza os portugueses e suas artimanhas para conquistar os índios⁶². Mário de Andrade, no décimo número, conta uma cena que se passa em Natal, onde busca informações sobre feitiçaria e deglutição de carne humana com dois feiticeiros que conhecem o Mestre (Santo) Antonio Tirano. Ao tentar descobrir sobre a prática do sacrifício humano na região – Mário coleta informações para seus estudos, que depois são publicadas no livro *O Turista Aprendiz* – relata que esbarra com o silêncio dos feiticeiros, não sendo “possível tirar mais nenhuma informação útil ao meu amigo Oswald de Andrade” nem “aos culturores da antropofagia... filosófica paulista”⁶³.

Além disso, não se pode esquecer a presença dos primeiros parágrafos de *Macunaíma, o Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade, no segundo número da publicação⁶⁴. O “herói de nossa gente”, de caráter ambíguo, é cooptado pelos antropófagos, e é visto como um anti-herói (preguiçoso, ambicioso, luxurioso, briguento, mas também esperto, engraçado e habilidoso) representante do brasileiro. Seu nascimento espetacular e misterioso (prenúncio da morte de sua tribo), filho da “índia tapanhumas”, e sua personalidade ambígua e anômala fazem dele um pária, como o antropófago. Predominam, na primeira “dentição”, portanto, múltiplas interpretações sobre os índios e a antropofagia. Além de referências esparsas sobre situações em que etnias do Brasil devoram seus inimigos, há a ideia de devorar autores, situações e teorias anacrônicas, de forma metafórica.

A questão da antropofagia indígena e, especialmente, a importância do indígena enquanto arquétipo nacional não está, portanto, bem desenvolvida na primeira “dentição”. O “Manifesto Antropófago” é o texto-chave desse momento para entender a concepção de Oswald de Andrade sobre o indígena, criticando a visão romântica sobre o mesmo na literatura: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”⁶⁵. A

61 Camillo Soares, “Encantamento”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 6, dez. 1928.

62 F. de San Tiago Dantas, “A Festa do Guarda-Chuva”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 2, jan. 1929.

63 Mário de Andrade, “Antropofagia?”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 5, fev. 1929.

64 Cujas análises, contudo, escapa à nossa possibilidade de aprofundamento.

65 Tamandaré, “Moquém II – Hors d’Oeuvre”, *Revista de Antropofagia. Diário de São Paulo*, p. 6, 14 abr. 1929.

essas figuras romantizadas ou neorromantizadas, o manifesto contrapõe o antropófago, violento, nu e feliz, anterior à colonização.

O indígena é o habitante inicial da terra e Oswald encontra nele as raízes da nação. É um herói, mas não por sua subserviência, e sim por suas características perturbadoras. A diferença essencial, como sugere Vera Lúcia de Oliveira, é a subversão da figura do bom selvagem rousseuniano e sua substituição pela imagem do canibal vingativo.

Oswald de Andrade fez *tabula rasa* do bom selvagem romântico, catequizado e bem educado, símbolo de um intelectual alienado. À glorificação do índio de Rousseau ele contrapõe o elogio do “mau selvagem”, matador de brancos, antropófago, polígamo, comunista [...]. Recupera, assim, em sentido positivo, a imagem do índio que se defendeu e lutou contra o colonizador, que não se submeteu à escravidão e nem sempre aceitou, de forma pacífica, a catequização. É esse índio que se elege como paradigma do Brasil⁶⁶.

O “Manifesto Antropófago” constata a existência de uma situação paradisíaca no território onde se forma o Brasil, antes da chegada dos europeus. Em vários aspectos, a vida do indígena é bem resolvida. Sua preguiça, preconceito alardeado pela Igreja Católica, é, na verdade, motivo de exaltação: “preguiçosos no mapa mundi do Brasil”. O matriarcado, por sua vez, corresponde a um estado social superior, com sua “realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias”. Exalta-se a “comunicação com o solo”, o “sistema social planetário” e a nudez. A cultura indígena se antecipa, em vários sentidos, à europeia, como apregoa o texto, que utiliza, várias vezes, o sujeito frasal no plural, incluindo, na contemporaneidade, os intelectuais que escrevem para a revista e os próprios brasileiros: “nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais”; “nunca fomos catequizados”; “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”; “já tínhamos o comunismo”; “já tínhamos a língua surrealista”; “tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignatários”; “tínhamos adivinhação”; “sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais”; “tínhamos a justa codificação da vingança”⁶⁷.

66 *Idem*, p. 78.

67 Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 3-7, mai. 1928.

Na primeira “dentição”, há apenas um texto que se aproxima da interpretação oswaldiana sobre os indígenas, de autoria de China.

Não compreendo porque é que muita gente tem a mania de esconder que a antropofagia é uma instituição tradicional entre os índios brasileiros. É uma coisa tola e que recomenda mal os que vivem gritando que o índio brasileiro não comia gente. Comia e muito bem comido. Não bastassem os depoimentos de Hans Staden e de Jean de Léry e teríamos ainda mais mil e um indícios seguros. [...] E que existam. Que tem isso? Acaso a antropofagia não é uma instituição elevada e praticada em quase todas as religiões? Muito bem andou Oswald de Andrade quando disse que a antropofagia no catolicismo estava acovardada no pão e no vinho – representantes da carne e do sangue. Está provado e é geralmente aceita a antropofagia como sendo a comunhão da carne valorosa. Os índios não comem a carne dos seus inimigos ou chefes com intenções gastronômicas. Comem porque pensam também mastigar o valor do comido. O maior e melhor patrimônio do índio já espoliado é “o bom gosto de comer carne humana – carne valorosa”⁶⁸.

Na passagem, a antropofagia – ritual religioso/guerreiro enunciador de uma prática social dotada de profunda simbologia – é diferenciada do canibalismo – simples ato de devoração da carne humana, para alimentação – apontando para o alto significado que o ato tem para as tribos que a praticam. Mesmo nesse texto, contudo, não há um salto da questão antropofágica como fato para a antropofagia como tropo, que será aprofundada apenas mais tarde.

É apenas na segunda “dentição” – que apresenta composições poéticas como “Toré”, de Ascenso Ferreira (“impressão da dança típica dos índios carijós”), “O Índio Ciará”, de Heitor Marçal e “Yperungaua”, de Raul Bopp – que ocorre uma reorientação e um desenvolvimento da ideia de antropofagia. Inúmeros textos insistem que o indígena é, em vários aspectos, superior ao europeu. No que compete à educação sexual, ele não tem problemas com a nudez: “não tinha medo de ficar pelado”. Também encarna “a imagem decisiva do ingênuo, do sincero, do realmente justo”⁶⁹. Seu sistema jurídico é mais simples e eficiente, com “a justiça codificação da vingança” e “a justiça do tacape. Pau na cabeça. Você comeu o meu irmão, agora

68 China, “Assunto Resolvido”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 5, jan. 1929.

69 “De Antropofagia: Algumas Notas Sobre o Que Já Se Tem Escrito em Torno da Descida Antropofágica”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 4, s.p., 7 abr. 1929.

quem te come sou eu”⁷⁰. Segundo o grupo, “o índio não tinha acordo. O acordo dele era no moquém com o corpo do inimigo fritando na brasa”⁷¹. As noções de propriedade e de apropriação são mais saudáveis na versão indígena. A força do indígena se explica pelo seu envolvimento prático com a natureza, dela retirando seu aprendizado.

O índio aprendia [...] os meios, enfim, de se utilizar e de se defender da opulenta e bravia natureza que o cercava. E realizava, dentro e fora da taba, objetiva e praticamente, as coisas aprendidas, desdobrando as suas possibilidades de acordo com o seu modo de ser, o seu temperamento e a sua personalidade. Tudo aquilo que aprendia tinha imediata e flagrante aplicação na vida livre que vivia. Os conhecimentos adquiridos não encerravam a menor intenção ornamental. Representavam, pelo contrário, a sua superioridade real na luta e na vitória de sua existência de pelejas diárias contra a floresta e as tribos inimigas⁷².

Em “Porque Como”, Marxilar (pseudônimo não identificado, que mistura o nome de Karl Marx com o do osso da face responsável pela mastigação) enaltece o comportamento sadio dos indígenas, contrapondo a ele vários aspectos da vida do homem civilizado.

(O índio é que era são. O índio é que era homem. O índio é que é o nosso modelo). O índio não tinha polícia, não tinha recalcamientos, nem moléstias nervosas, nem delegacia de ordem social, nem vergonha de ficar pelado, nem luta de classes, nem tráfico de brancas, nem Rui Barbosa, nem voto secreto, nem se ufanava do Brasil, nem era aristocrata, nem burguês, nem classe baixa. [...] O índio não era monógamo, nem queria saber quais eram os seus filhos legítimos, nem achava que a família era uma pedra angular da sociedade⁷³.

A ressignificação do indígena como símbolo da nacionalidade é influenciada pelo vanguardismo europeu, que, juntamente com o desenvolvimento de campos do conhecimento como antropologia, filosofia e psicanálise, propicia novo interesse na cultura do “outro” ou do “não europeu”, dentre os quais está o “bárba-

70 Japy-Mirim, “De Antropofagia”, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 2, s.p., 24 mar. 1929.

71 Oswaldo Costa, “De Antropofagia”, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.

72 Garcia de Resende, “A Propósito do Ensino Antropofágico”, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.

73 Marxilar. “Porque Como”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

ro” ou o “primitivo”. O resgate de cantigas, danças, mitos, religiões, esculturas, amuletos e línguas dos países africanos, asiáticos e americanos proporciona o surgimento de uma forte corrente primitivista e exótica na Europa, que, nas artes da vanguarda, é utilizada de diversas formas, especialmente como componente derivado da procura de um estado intuitivo ou bárbaro, ajudando, portanto, no questionamento da racionalidade ocidental. Os marcos de dessacralização do cientificismo e da ideia de civilização representam uma ruptura no ambiente europeu e um incremento na interpretação sobre o “não europeu”, especialmente sobre o “bárbaro”, repercutindo também no panorama intelectual do Brasil⁷⁴.

Apesar de serem claramente influenciados pelo vanguardismo da Europa, os colaboradores da *Revista de Antropofagia* criticam o primitivismo europeu, que lhes parece “uma questão atual”, digna de exame, mas de cunho inferior à própria antropofagia, e que “só deixará de o ser quando for substituída pela questão antropofágica”⁷⁵. Segundo os antropófagos, a utilização dos elementos primitivos detém mais legitimidade no Brasil que na Europa, uma vez que a cultura ali se origina exatamente do que, em outras partes do mundo, é tomado como exótico. Os participantes do grupo não se consideram primitivistas e insistem em não confundir “volta ao estado natural “(o que se quer)” com “volta ao estado primitivo (o que não interessa)”⁷⁶, defendendo a ressignificação dos elementos primitivos em lugar de copiá-los tal como se apresentam originalmente. Alcântara Machado prega a necessidade de devorar o primitivismo: “Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita sustância. Como qualquer outra escola ou movimento”⁷⁷. A importância do indígena se expande, para fornecedor do substrato da nacionalidade, ainda que seu exotismo permaneça.

Os antropófagos elegem o “caraíba”⁷⁸ como seu objeto de atenção. Ele não é pacífico, mas tem como principal característica social a prática do ritual de degluti-

74 A própria noção de canibalismo é utilizada na literatura europeia vanguardista desde os primeiros anos do século XX, representando o mais alto grau de primitivismo e barbarismo, estando presente na obra de Jarry, Apollinaire, Cendrars, Marinetti e na dos dadaístas.

75 Pronominare, “Manipulações Etnológicas”, *Revista de Antropofagia*, 2ª edição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

76 Oswald Costa, “A ‘Descida’ Antropófaga”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 8, maio 1928.

77 Antônio de Alcântara Machado, “Abre-Alas”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 1, maio 1928.

78 A utilização dos índios caraibas por Oswald de Andrade, segundo Célia Magalhães, “como imagem do antropófago em seu Manifesto”, pode ser explicada pela similaridade das palavras “caraíba” e “caribe”, sendo os Caraibas, “provavelmente os primeiros ameríndios chamados de ‘antropó-

ção da carne humana. O grupo desmente o “mau caráter” que o ritual antropofágico possui para grande parte da tradição literária dentro e fora do Brasil, resgatando-o como uma cerimônia possuidora de qualidades elevadas. A afirmação da existência do ato antropofágico entre os indígenas causa repúdio, no entanto, ainda no início do século XX, e deve, segundo muitos, ser negada e desculpada⁷⁹. O preconceito é tamanho, segundo Pronominare, que justifica, inclusive, a manipulação da etnologia, que nega a existência do ritual no território brasileiro. O chefe da escola de Viena e diretor da revista *Anthropos*, Wilhelm Schmidt, afiança a ausência completa do canibalismo no ciclo pigmoide, no qual está inscrito o Brasil, afirmação que contraria o que os próprios cronistas coloniais presenciaram e registram⁸⁰.

A existência do ritual entre algumas tribos do país não apenas é confirmada como se propõe um retorno a ele, metaforicamente. O ato antropofágico é a melhor forma de lidar com outras culturas, absorvendo o que elas têm de melhor. A deglutição mágica – religiosa, social e guerreira – dos elementos estrangeiros não os despreza, mas os absorve, transformando-os em cultura nacional, mediante sua crítica. A antropofagia é investida, portanto, de superioridade, e é elogiada como ritual superior e sincero de socialização, aliás, universal (“única lei no mundo”). Ela é mais um dos aspectos da vida do indígena que o prende à natureza, ou a um estado mais puro e pode ser entendida com um “princípio universal”, “humana aventura”, “terrena finalidade”⁸¹.

Para Bitarães Netto, “o índio americano foi visto, inicialmente, como um ser afastado da cultura e completamente entregue à animalidade, já que em suas práticas estavam incluídos os maiores crimes para a ótica da sociedade ocidental: o incesto, o infanticídio, o ócio e o canibalismo”⁸². Seu resgate como herói torna essas práticas dignas de elogio, exibindo-se “a ‘naturalidade e inocência’ de seus costumes guerreiros para, a partir daí, demonstrar o caos em que se encontrava o

fagos” (Célia Magalhães, *Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Modernista Brasileira*, p. 78).

79 Os botocudos, por exemplo – que também praticam a antropofagia – são conhecidos, desde o século XIX, pelo seu grau de inferioridade intelectual, representante do atraso e da base da pirâmide humana concebida nos moldes evolucionistas.

80 Pronominare, “Manipulações Etnológicas”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª edição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

81 Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago...”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 3 e 7 maio 1928.

82 Adriano Bitarães Netto, *Antropofagia Oswaldiana: Um Receituário Estético e Científico*, p. 47.

sistema político, econômico, social, familiar, religioso e organizacional orientados pela óptica capitalista e judaico-cristã”⁸³.

É esse exercício de interpretação, muito mais forte na segunda “dentição”, que permite que os colaboradores da *Revista de Antropofagia* elejam o indígena como denominador nacional. Ele tem “um sentido exato, verdadeiro, da vida”, que é transmitido às novas gerações, como atesta Humberto de Campos: “o índio trouxe, pois, uma contribuição poderosa para a formação do Brasil de hoje. Ele dorme, às vezes, na floresta emaranhada do nosso subconsciente, amoitado entre os cipós nos nossos nervos, mas existe ainda”⁸⁴. Trata-se, portanto, de fazer novamente uso desse modo de vida na contemporaneidade, o que lança a importância da figura do indígena para a contemporaneidade e para o futuro.

A Antropofagia busca um retorno a certos aspectos sociais, morais e filosóficos existentes naquele estado edênico, em tudo muito mais próximos de um estado natural, onde existe “o homem simples, o homem natural, integrado na sua máxima expressão de liberdade”, trazendo essas características para a contemporaneidade. A esse respeito, torna-se relevante a apreciação de Cláudio Cuccagna, para o qual a filiação do índio a essas questões modernas é uma mostra de que, apesar de procurar um nativo em estado puro, virginal, a antropofagia projeta nele concepções ocidentais:

[...] se, por um lado, positivamente, Oswald vislumbrava no mundo indígena elementos do comunismo, do freudismo e da língua surrealista como forma de neutralizar a atuação do modelo europeu, por outro, isso atestaria justamente um processo de assimilação do aborígine a tal modelo⁸⁵.

O indígena é, portanto, a base da linha teórica antropofágica, servindo de arquétipo nacional. O resgate da primitividade é utilizado na tentativa de inverter o pólo civilização/barbárie, estando o componente “bárbaro” justamente calcado na figura do indígena. Essa ganha importância fundamental na explicação do totemismo ou da formação étnica (e, portanto, nacional) do Brasil, o que se dá em virtude de sua ligação com as origens da nacionalidade. Trata-se, digamos, de “abrasileirar” o indígena.

83 *Idem*, p. 50.

84 Humberto de Campos, “Confissão”, *Revista de Antropofagia*, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.

85 Carlos Cuccagna, *Utopismo Modernista: o Índio no Ser-Não-Ser da Brasilidade (1929-1930)*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004 (Tese de Doutorado), p. 252.

Existe, contudo, pouca preocupação com a situação dos povos nativos no presente da enunciação. É preciso esclarecer que há, no início do século XX, projetos sociopolíticos em ação que preveem estratégias para uma ação tutelar dos indígenas, como o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910. Também se pode fazer menção às recentes descobertas antropológicas de Cândido Rondon, que ajudam a tornar o estudo, “defesa” e nacionalização do nativos matéria de destaque no cenário político-cultural do início do período republicano. Apesar disso, apenas um artigo na *Revista de Antropofagia* aborda a questão do indígena no presente. Trata-se do texto intitulado “Os Índios do Maranhão”, que disserta sobre a pacificação, naquele estado, de dez mil nativos pela Inspetoria dos Índios, órgão que faz parte do mecanismo administrativo do Serviço de Proteção ao Índio. A notícia não é considerada auspiciosa aos olhos de quem afirma ter “algumas desilusões sobre essa coisa rotulada de civilização”. Afirma-se que os indígenas nada lucram “com aderir à vida dos homens que se julgam detentores da verdadeira ciência de ilustrar o gentio”. Isso porque ninguém pode “traçar limites muito severos ao que se pode chamar de selvageria, em se tratando dos seres simples que vivem em completa nudez e se alimentam de coisas exóticas”. Dessa forma, a pretensa inferioridade dos indígenas não se sustenta em comparação “aos seres que vestem casaca, jogam na Bolsa, rodam sobre as molas macias dos automóveis, fumam charutos e atiram uns ares de importância sobre o comum da humanidade”. A mudança de hábitos do indígena, deixando, por exemplo, de roubar, é preocupante, pois “a reviravolta operada no cérebro dos silvícolas ou denuncia manha, esperteza ou degeneração”. Vivendo “em estado de inocência, inscientes do que seja direito de propriedade”, para eles, “as expressões roubar, furtar, apropriar-se indevidamente não tem sentido algum”.

É bem possível que tenham tudo a perder e nada a ganhar. A civilização não passa de um amontoado de fórmulas e exterioridades para disfarçar os mesmos instintos que o índio não se envergonha de ostentar livremente, o que tanto vale dizer que a civilização se baseia exclusivamente na hipocrisia. [...] o índio perderá a sua pureza de sentimentos, sua candura que o torna uma eterna criança em meio da natureza, para transformar-se num ser cheio de veneno, dissimulado e cobiçoso, sensual e pérfido, maneiroso e covarde⁸⁶.

86 “Os Índios do Maranhão”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 15, p. 12, 1 ago. 1929.

Teme-se que o indígena percam os caracteres originais e adquiram os vícios da civilização ocidental corrompida. Por fim, aconselha-se os deixar os “entregues às leis da natureza, pelas quais sempre se regeram admiravelmente”, pois, se eles têm vícios, não revelam “nunca o caráter deprimente que cada vez mais assumem os vícios civilizados”.

As vanguardas antropófaga e martinfierrista interpretam de forma idealizada a presença e o papel das populações autóctones na cultura e história do Brasil e da Argentina. Há pouquíssimos textos, nas duas revistas, que tratam da situação dos índios no início do século XX. *Martín Fierro* quase ignora a presença dos indígenas no país e, quando a percebe, aborda algumas manifestações culturais – cerâmica, baile – de algumas etnias que habitaram a região noroeste do país e que, no presente da enunciação, estão praticamente extintas. Os povos de outras partes do país, como os da Patagônia e da Cordilheira dos Andes, por exemplo, são completamente ignorados. Exaltam-se, também, obras artísticas – literárias, pictóricas, teatrais, escultórias, e musicais – inspiradas em motivos indígenas, seja na Argentina ou nos Estados Unidos, reconhecendo-se a potencialidade da cultura autóctone para a arte moderna.

Na *Revista de Antropofagia*, o indígena é a base de sustentação tanto da cultura brasileira – sendo eleito o denominador nacional do país – como da teoria antropofágica. Na primeira “dentição” há distintas interpretações sobre ele, que versam sobre episódios da história colonial e tomam a antropofagia indígena como uma metáfora para a “devoração” de autores, grupos e acontecimentos. Na segunda “dentição”, a ingenuidade, a pureza e alto valor do ritual antropofágico são exaltados, além de se aprofundar a metáfora da antropofagia para a contemporaneidade. Majoritariamente, as contribuições abordam os indígenas do período colonial, descritos por cronistas europeus como Hans Staden, Jean de Léry e Montaigne, figuração distante da realidade indígena no início do século XX. Mesmo esses povos do período colonial são, contudo, idealizados, já que se projetam neles características ocidentais modernas, como o comunismo e a língua surrealista. A Antropofagia realiza uma nova mitificação da figura do indígena, diferente da feita no período romântico, quando ele é nobre, bom selvagem, com tendência a civilizar-se. Agora, no início do século XX, trata-se do mau selvagem, canibal, vingativo, avesso e resistente à civilização europeia. Não há uma superação da idealização, tratando-se de uma exceção a preocupação com os indígenas reais, que vivem na década de 1920.

3. *Gaúcho*: emblema nacional argentino

O *gaucho* (em espanhol) ou o gaúcho (em português) é uma figura masculina miscigenada a partir de raízes espanholas, indígenas, africanas ou portuguesas, que habita partes do Brasil, Uruguai e Argentina, entre o século XVII e o início do século XX. Sua cultura é associada ao meio rural, onde trabalha com o gado, exercendo, geralmente, a função de vaqueiro. Seu nomadismo proporciona liberdade, vivendo da caça e da coleta, e trabalhando por um salário quando necessário. Com sua figura, manifesta-se a peculiaridade de danças e cantos, além de uma culinária e vestimenta típicas.

Durante o século XIX, surgem obras literárias escritas por argentinos, uruguaios e brasileiros tratando da vida desses habitantes dos pampas. No Brasil, José de Alencar, por exemplo, publica, em 1870, um romance intitulado *O Gaúcho*, em que retrata o modo de vida dos pampas brasileiros e relata passagens relativas a episódios da Guerra dos Farrapos, ocorrida entre 1835 e 1845. A motivação para a trama é a vingança, que deve restaurar a honra difamada de um gaúcho cujo pai é assassinado. Na mesma época, inicia-se, no Rio Grande do Sul, a construção de uma identidade regional relacionada à figura do gaúcho, concomitantemente à ocorrência de várias mudanças no setor da pecuária, como o cercamento dos campos, o surgimento de novas raças de gado e a disseminação de uma rede de transportes⁸⁷.

Curiosamente, há uma pequena referência aos gaúchos na primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*. É a crítica de Alcântara Machado ao livro *Gado Chucro*, do escritor porto-alegrense Vargas Netto, que justifica sua temática por cantar o que seu coração mandou.

E como é coração gaúcho ditou versos gauchescos. O que não é rigorosamente lógico mas explica o regionalismo do *Gado Chucro*. Aliás um regionalismo que se entende, sem abuso de expressões e alusões locais. Vargas Netto exalta a paisagem e a vida heróica e trabalhosa dos pagos. Com o entusiasmo e a força a que já nos habituaram os poetas do sul⁸⁸.

87 Tais modificações afetam a área da Campanha, com o desaparecimento de atividades servis como as dos posteiros e agregados, que acabam sendo expulsos do campo. No início do século XX, a instalação de frigoríficos estrangeiros e a decadência das charqueadas contribui para a ressignificação da figura do gaúcho, que acaba ganhando contornos míticos e simbolizando uma identidade regional sob forma positiva.

88 Antônio de Alcântara Machado, “2 Poetas e 1 Prosador”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 4, nov. 1928.

O gaúcho não é tomado, contudo, na *Revista de Antropofagia*, como um emblema da identidade nacional brasileira. No máximo, ele pode ser representante de uma identidade regional, o que vai de encontro às pretensões nacionalistas dos antropófagos. Colaboradores como Alcântara Machado e Mário de Andrade condenam o uso de regionalismos na literatura brasileira, o que desvia o foco da identidade nacional. Tal tendência contrasta nitidamente com a consagração do *gaucho* como figura emblemática da identidade argentina, além de haver escritores uruguaios que também o apropriam como representantes de seu país.

O uruguaio Bartolomé Hidalgo é considerado o fundador da literatura gauchesca, um gênero específico por suas características formais (versos octossílabos rimados) e por sua temática de franca influência na cultura oral popular. Sua produção mais conhecida (os “Cielitos” e os “Diálogos Patrióticos”) recorre amplamente às tradições literárias que retratam tipos populares em linguagem coloquial, sendo produzida tanto no Uruguai como na Argentina. Hidalgo é “o primeiro a apresentar imagens concretas do *gaucho* do rio da Prata de forma literária, e também o primeiro a usar essas imagens com objetivos francamente políticos”⁸⁹. É pioneiro, ainda, ao “promover o *gaucho* como um tipo nacional, uma figura popular com tonalidades míticas, que em certo sentido incorpora a Argentina real”⁹⁰.

Usando uma retórica populista, Hidalgo oferece um lugar ao *gaucho* na nação emergente e atribui a ele “qualidades míticas”, tomando-o como representante não apenas de uma classe excluída, mas do espírito de uma nação “americana”, que desafia as pretensões europeias e afirma sua nova identidade.

Além disso, ao apropriar-se de um termo que até então sugeria delinquência, ou ralé, afirma que a nova identidade nacional seria determinada não pela classe superior, mas pelo camponês mestiço, de origem humilde. Assim, *gaucho* designa e define um espírito nacional que é ao mesmo tempo novo e preexistente. Para Hidalgo, *gaucho* é o americano autêntico, cujas intenções políticas são coincidentes com a pureza do novo país, sendo portanto genuínas⁹¹.

89 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina. História de uma Ideia*, p. 81.

90 *Idem, ibidem*.

91 *Idem*, p. 115

A literatura gauchesca, deste modo, “consiste usualmente em narrativas escritas na primeira pessoa, em linguagem repleta de ruralismos de vários graus de autenticidade, cor local, personagens típicas e estilização da vida rural da classe baixa”⁹². Ela se desenvolve ou como um divertimento para as classes superiores, através da paródia à vida dos *gauchos* e a descrição de seu atraso rural, ou identificando-os com a Argentina autêntica, o símbolo verdadeiro de uma nação emergente. Além de Hidalgo, pode-se citar a contribuição de Ascabusi, de Estanislao del Campo e de outros, sobre o gênero.

No final do século XIX, a figura do *gaucho* continuou a ser motivo de reflexões sobre o caráter de tradição da argentina. O escritor Joaquín V. González foi um dos que, ao escrever *Mis Montañas*, de 1893, iniciava, com outros, uma interpretação da história da Argentina que desfazia a associação de barbárie ao campo, às províncias e ao *gaucho*. Despojado da velha imagem do caudilho, o interior podia ser pensado como depositário natural da tradição, como lugar originário onde a identidade argentina tinha suas fontes mais “arcanas”⁹³.

A cultura dos *gauchos* é base de sustentação do governo dos caudilhos, que se desenvolve nas amplas planícies e colinas que separam as povoações após a Independência da Argentina. Mas não se pode confundir os dois. O *gaucho* “jamás osó disputar el control del gobierno a la elite, dividida entre caudillos y reformadores urbanos; lo cual nos sugiere que rehabilitar a ese gaucho sumiso es pensar en contra de la imagen de un extranjero levantisco”⁹⁴. Ele é, portanto, o “gaucho anónimo, el cantor sin rostro que llora sus males en soledad; oculto, perseguido, sabiéndose derrotado”.

Em geral, pode-se, portanto, pensar no *gaucho* como a “imagem que representa ao mesmo tempo o camponês argentino do fim dos anos 1810 e um repositório mítico do genuíno espírito argentino”⁹⁵. Durante o século XIX, os “liberais” o veem como parte de uma massa deseducada, manipulada facilmente por demagogos, assumindo conotações negativas, relativas ao banditismo, ao crime e ao obstáculo ao progresso. Os “nacionalistas”, por sua vez, relacionam-no com a simpatia e a generosidade, além de com o patriota rebelde que luta contra um governo injusto e autocrático. O

92 *Idem*, p. 104.

93 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie*, p. 113.

94 *Idem*, p. 141.

95 *Idem*, p. 103.

nativismo argentino, que tenta definir a Argentina em termos da cultura popular, encontra sua base na cultura dos *gauchos* e das classes humildes, uma concepção que cresce como um contrapeso aos costumes europeizados, materializados, no início do século XIX, ao partido dos “morenistas” ou dos unitários, sob a inspiração de Mariano Moreno⁹⁶. Sarmiento, no *Facundo*, mostra sua ambivalência ao considerar o *gaucho* atraente, juntamente com seus costumes, canções e poesias e, por outro lado, fazer na sua vida pública todo o possível para erradicar os *gauchos* e indígenas, impondo sua perspectiva de uma Argentina moderna, europeizada.

Jorge Luis Borges diz que são necessários dois fatores para a formação da poesia gauchesca: “o estilo de vida dos gaúchos” e “a existência de homens da cidade que se identificaram com ele e cuja linguagem habitual não era demasiado diferente”. A eles, Borges acrescenta, ainda, uma circunstância de ordem histórica: a identificação dos homens da cidade com os homens da campanha durante as guerras ocorridas na região platense, que proporcionam o conhecimento e execução “sem falsificação, [da] admirável poesia gauchesca”⁹⁷.

El Gaucho Martín Fierro, de José Hernández, continua a tradição de Hidalgo, ao apresentar um protagonista defensor dos humildes e excluídos. A história de luta de Martín Fierro contra a injustiça do Estado a fim de manter sua liberdade é transformada em modelo para a literatura argentina. O leitor é seduzido pela vida autêntica do protagonista, da mesma forma como deseja um Estado em que a sinceridade e humildade do *gaucho* seja preservada.

A popularidade de *Martín Fierro* de Hernández se dá, contudo, inicialmente, mais no interior da Argentina que em Buenos Aires. O livro começa a ser conhecido no meio urbano apenas no início do século XX, a partir da perda do preconceito de se exaltar uma literatura de cunho popular e que trata da vida de homens simples do campo. Nesse período, o *gaucho* é um tipo social já praticamente desaparecido na vida argentina e para isso contribuem, segundo Jorge Schwartz, várias mudanças de ordem econômica e social.

Por um lado, a política de cercar com arame farpado as propriedades rurais significou um bloqueio concreto para seu temperamento essencialmente itinerante, condição *sine qua non* de seu conceito de “homem livre”. Por outro lado, aqueles que viviam às margens

96 Nicolas Shumway, *A Invenção da Argentina. História de uma Ideia*, p. 81.

97 Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, *O “Martín Fierro”*, p. 12.

das cidades (o *gaucho* orillero) tampouco podiam concorrer com a mão de obra imigrante europeia, imbuída de uma ideologia progressista da qual não compartilhavam⁹⁸.

No início do século XX, o escritor Leopoldo Lugones⁹⁹ realiza uma série de conferências no teatro Odeón, de Buenos Aires, traçando uma mitificação da figura do *gaucho* e instituindo, como poema fundador da nacionalidade, o *Martín Fierro* de Hernández.

Apesar da popularidade do poema, até o princípio dos anos 1900 os críticos educados o ignoraram. Os trabalhos fundamentais para a mudança dessa atitude dos críticos foram *El Payador*, de Leopoldo Lugones, de 1916, e *La Literatura Argentina*, de Ricardo Rojas, publicado em vários volumes entre 1917 e 1922. Tanto Rojas quanto Lugones consideram *Martín Fierro* um épico nacional, o primeiro testemunho de uma alma argentina autóctone, encarnada nos *gauchos* e em seu arquétipo¹⁰⁰.

Segundo Maristela Svampa, as virtudes mitológicas do *gaucho* têm continuação na elite *criolla*. Não se trata de uma concepção do futuro homem argentino como constituído por um “crisol de razas”, mas da busca de uma estirpe *criolla*. O *gaucho* de Lugones é o “cantor”, “más que gaucho de tumulto, de montoneras, es el solitario cantor que anónimamente deambula por la pampa”¹⁰¹. Ele é virtuoso, valente, homem de honra e coragem, simbolizando imagens aristocráticas idealizadas. A imagem criada por Lugones é a do *gaucho* “ausente de vícios o despojado de barbárie”, inversão da dicotomia de Sarmiento, que já desapareceu fisicamente, restando, como o “índio brasileiro” da antropofagia, um “gaucho argentino”.

A mistificação do *gaucho* é feita também em contraponto à figura do imigrante que, antes considerado laborioso e submisso, passa a ser visto como causador de instabilidade linguística, social e política. O imigrante é indiferente, descortês, tacanho, conquistador de fortuna, “gringo industrial e avaro”, indócil e “partidário de ideologias internacionalistas y disolventes”. Em oposição a ele,

98 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 640.

99 Leopoldo Lugones é membro da geração literária anterior aos martinfierristas, tendo publicado obras modernistas como *Lunario Sentimental*. Apesar de usar a métrica e a rima em seus poemas, Lugones é prestigiado na *Martín Fierro*.

100 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 351.

101 *Idem*, p. 140.

surge “la imagen de un *gaucho* mitológico, caracterizado por su ‘desprendimiento’, su ‘generosidad’, sus dádivas gratuitas sin busca de recompensa alguna, nutrido de un ‘espíritu de sacrificio’”¹⁰².

Trata-se, portanto, de um momento original, no início do século XX, de construção de novas interpretações sobre a figura do *gaucho* e sua consagração enquanto tipo nacional, apesar de seu louvor não ser unânime¹⁰³. Há uma transmissão do mito do *gaucho* no sistema educativo argentino¹⁰⁴ e também sua utilização, cada vez mais, como motivo de criações no cinema, no teatro, na música e até mesmo no esporte.

Martín Fierro possui textos que valorizam a literatura gauchesca enquanto tradição a ser preservada e desenvolvida. Em razão dessa orientação, é escolhido o nome de um dos personagens *gauchos* mais importantes da literatura argentina como título do periódico, o que é, portanto, significativo de uma continuidade com uma tradição literária que se desenvolve desde o século XIX, alcançando a década de 1920. Não se trata de um título moderno como, nesse mesmo período, no Brasil, o da revista *Klaxon*, remetendo à buzina de um automóvel. Trata-se de uma eleição paradoxal, uma vez que a revista *Martín Fierro* se diz voltada para a modernidade, para o tempo presente.

No editorial de abertura, no primeiro número, ao estabelecer continuidade com a publicação de mesmo nome, de 1919, a direção de *Martín Fierro* se refere ao *gaucho* de Hernández, citando, inclusive, algumas estrofes do poema de 1872. A revista toma o protagonista “como símbolo, ateniéndose a su tradición de independencia, conforme su espíritu altivo y franco, y con su esencia nacional”. Sua figura é evocada por sua liberdade ao “cantar” e opinar sobre fatos, o que os colaboradores querem fazer no presente, livrando-se de serem sufocados “por el ambiente enrarecido em fuerza de platitud, de ausencia de verdad de una amplia libertad em la expresión del pensamiento”. A liberdade do *gaucho* – que, no campo, não se submete a nenhum senhor – é projetada no ambiente urbano, onde se critica o que parece injusto, anacrônico e opressor, reagindo-se contra “la impermeabilidad hipopotámica del honorable publico”.

102 *Idem*, p. 144.

103 Nem todos os intelectuais se focam nas virtudes do *gaucho*. Quando *Martín Fierro* é publicado tardiamente na *La Cultura Argentina*, em 1924, e Ricardo Rojas o apresenta na sua Biblioteca como um emblema nacional, Carlos O. Bunge, que escreve o prólogo da obra, analisa o *gaucho* como delinquente, vivendo nele os elementos retardatários da civilização.

104 *Idem*, p. 146.

As razões expostas para justificar o título do periódico não convencem alguns intelectuais fora do círculo da revista. Roberto Mariani, por exemplo, acusa-a de não ser gauchesca e de utilizar o nome de um personagem tradicional argentino – “símbolo de criollismo por el sentimiento, el lenguaje y la filosofía” – em uma publicação pouco nativista, ostentosa de “una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa”. A publicação nega, inclusive, segundo Mariani, “al pueblo argentino, características genéricas y solidarias, con lo cual deglosan el inmortal poema de Hernández de su propio pueblo, de su propia tierra, de su época, de su ambiente”. Em contraste, Mariani diz que estão mais perto do *gaucho* de Hernández “aquellos que en literatura hacen labor generalmente ‘realista’ y que yo denominaría humana”¹⁰⁵, referindo-se aos escritores de Boedo.

Em razão dessa e de outras críticas, há a necessidade de se escrever um “Suplemento Explicativo de Nuestro ‘Manifiesto’”, para desenvolver “algunos puntos que no han sido, al parecer, bien comprendidos”. A revista esclarece não pleitear ser “un periódico gauchesco”¹⁰⁶. Faz burla do grupo de Boedo em sua pretensão de usar “mejor que nosotros con la tradición argentina encarnada en el poema de Hernández”. De forma elitista e tradicionalista, critica a existência de uma sublitteratura que “alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto”, a qual usa da “consabida anécdota de conventillo, ya clásica, relatada en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos, cosa que provocaba en nosotros más risa que indignación”. A isso contrapõe a atitude de seus colaboradores, que não trabalham por dinheiro e também não forçam determinadas peculiaridades na língua para parecerem mais nacionalistas: “Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna ‘pronunzia’¹⁰⁷ exótica...”¹⁰⁸.

A partir dessa orientação a respeito da tradição literária gauchesca, são publicados inúmeros artigos analisando obras, principalmente no século XX, que tratam da temática gauchesca. Os livros de Ricardo Güiraldes, por exemplo, são

105 Roberto Mariani, “*Martín Fierro y Yo*”, *Martín Fierro*, año I, n. 7, p. 2, 25 jul. 1924.

106 Ela tem que esclarecer isso em nota a um leitor, que envia versos gauchescos para serem ali publicados.

107 Referência direta à língua italiana.

108 “Suplemento Explicativo de Nuestro ‘Manifiesto’: a Propósito de Ciertas Críticas”, *Martín Fierro*, año I, n. 8 y 9, p. 2, 6 sep. 1924.

exaltados por vários colaboradores. *El Cencerro de Cristal* (1915), *Raucho* (1917), *Xaimaca* (1923) e *Don Segundo Sombra* (1926) são considerados autênticos por se preocuparem com o ambiente e a vida desse personagem do campo.

Don Segundo Sombra – que trata da vida de um jovem órfão argentino que abandona a casa das tias que o criam, para viver com um *gaucho* e aprender sobre as atividades da lida com o gado –, tem trechos reproduzidos na revista e é enaltecido por Borges, que diz que ele contém “toda la Pampa en un váron”¹⁰⁹. Manuel Gálvez não só exalta *Don Segundo Sombra*, como diz “que nadie más argentino, y aun criollo, que el autor de *Raucho* y de *Rosaura*”¹¹⁰. Francisco Contreras, por sua vez, reproduz comentários de Valéry Larbaud, feitos, segundo o mesmo, na *Revue Européenne*, que tratam das virtudes da obra.

Don Segundo Sombra es el gaucho tradicional, diestro y silencioso, duro y ocurrente, que lo mismo sabe domar potros y guiar millares de vacunos, que cortar cuentos e improvisar versos. El mozo que narra la historia hace en su compañía innumerables correrías, conduciendo rebaños a través de la llanura inmensa. Y como ambos asistimos a las manifestaciones más características de la vida autóctona: grandes “rodeos”, ferias de pueblos, riñas de gallos, carreras, duelos a cuchillo. Y gracias a ellos conocemos las más curiosas expresiones del folklore nacional: cuentos o tradiciones, bailes antiguos, coplas, refranes, modismos¹¹¹.

O tipo de descrição de costumes feita por Güiraldes está, infelizmente, segundo Larbaud, ausente na literatura francesa, o que testemunha o potencial do *gaucho* para a cultura argentina. O único erro ao empregar esses elementos na literatura é os sobrepor à psicologia e ao desenho individuais, desliza que Güiraldes não comete, já que os personagens de sua novela têm vida intensa e caráter bem definido. Larbaud lamenta apenas que certa maneira de escrever de Güiraldes, que remete ao mundo rural típico (“español corrompido del campo argentino”), não pode ser compreendida “debidamente más que por los lectores del país”, o que é uma lástima, já que “los argentinos no son más que una parte

109 Jorge Luis Borges, “Guillermo de Torre – Literaturas Europeas de Vanguardia”, *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 4, 5 ago. 1925.

110 Manuel Gálvez, “Manuel Gálvez y la Nueva Generación”, *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 7, 5 ago. 1925.

111 Francisco Contreras, “Ricardo Güiraldes y la Literatura de Vanguardia”, *Martín Fierro*, año IV, n. 42, p. 9, 10 jul. 1927.

ínfima de los millones de hombres que hablan español, y esta novela debería ser leída por todos”.

También Augusto Delfino reconoce o valor de Güiraldes, um “criollo viejo”, que consegue tratar de temas universais, sendo “tanto de la pampa como cuando nos dice de su caballo, ‘ritmador de mundo’”. *Raicho*, por exemplo, é um livro “tan criollo cuando nos dice de París como cuando nos habla de pampa”.

Raicho es un libro refinadamente criollo, es el libro de un hombre que, luego de haber pulsado las civilizaciones más diversas, de haberse infiltrado el alma de dispares pueblos – pueblos con historia en papel y en piedra – tiene un pecho amplio para llenárselo de pampero y buenas piernas para pegarse al “pingo”¹¹².

Por seu turno, o italiano Filippo Tommaso Marinetti traça comentários sobre *El Cencerro de Cristal* no periódico *El Matino*, de Nápoles, reproduzidos na revista por Lamberti Sorrentino, que lhe parece uma “colección de versos que expresan con extraordinaria eficacia la poesía de la vastísima pampa y la imponencia de los grandes ríos argentinos”¹¹³. Já para S.P. (provável abreviação de Sergio Piñero Hijo), Güiraldes é um precursor no que diz respeito à valorização da Argentina em suas obras.

Marcó huellas en la pampa y ubicó al gaucho por gaucho, y no por malevo, payaso [...] o cuchillero; profundizó el horizonte de las llanuras a fuerza de atardeceres en su guitarra: bajo la ramada del rancho, construido con todas las inteligencias, pulsó, com si fueran cuerdas, loa yuyitos del campo. Cantó en cifra o en estilo, siempre con alma de gaucho puro, bien distinto por cierto, de aquellos que cantan en “argentino” o de los que fuera del corral, presumen de baquianos en menesteres de lazo¹¹⁴.

O livro se afasta da cópia europeia, valorizando o que é próprio da Argentina, não apenas no que diz respeito à sua natureza, mas também à maneira dos argentinos de falar e agir.

112 Augusto Mario Delfino, “Palabras sobre Ricardo Güiraldes”, *Martín Fierro*, año II, n. 24, p. 6, 17 oct. 1925.

113 Lamberti Sorrentino, “Las Actividades de Marinetti y sus Recuerdos de la Argentina”, *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 8, 28 mar. 1927.

114 S.P., “*Don Segundo Sombra*, Relato de Ricardo Güiraldes”, *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 6, 3 sep. 1926.

La expresión breve es su sobresaliente característica. Expresión tan ajena de Francia como lo está el propio Don Segundo. El sintetismo es gaucho por excelencia. Y conviene apuntar que poseemos un sintetismo nuestro, probablemente más fuerte – y desde luego más puro que los modernos europeos. Fue notoria cualidad del paisano la parquedad de palabras, la lisura de la frase y la facilidad en la metáfora [...] objetiva, limpia en la comparación, precisa: la sugestión reside, precisamente, en la pintoresca certeza de la realidad¹¹⁵.

Além de Güiraldes, outros autores do período escrevem obras cujo tema é a vida dos *gauchos*, sendo motivo de considerações na *Martín Fierro*. A obra de Pedro Leandro Ipuche, *Júbilo y Miedo*, por exemplo, também possui temática *gaucha* e tem o mérito, segundo J.L.B. (provável abreviatura de Jorge Luis Borges), de abordar os “gauchos isleños, habitantes de un paraje tupido”, sendo os primeiros que “campearon por nuestras letras”. Borges fala da “viveza” e da “orondez” *criolla* da obra.

Ipuche es una voz bien criolla que realza las primacías criollas, sacramentándolas: la hombría de bien, a amistad conversada, la hospitalidad. Ahora que el criollismo rural (con la salvedad grandiosa del Don Segundo) se ha estancado en el aburrido y aburridor elogio de los moreiras de transtienda y el criollismo orillero en quejumbre de borrachines y factens, es hermoso dar con un libro en que la honestidad y la criolledad sepan convivir¹¹⁶.

Outras obras gauchescas são objeto de análise dos martinfierristas. Jorge Luis Borges tece considerações sobre o caráter recordativo e nostálgico dessa literatura e a busca da “Edad de Oro Gaucha”. Remete às obras de: Hilario Ascabusi, *Los Mellizos de la Flor*, escrita em 1850; Hernández, que fala do período do “ya distante patriarcado rosista”; e Rafael Obligado, que ambienta a história do Santos Vega no período colonial. Lembra de Lamberti, Elías Regules e José Trelles. Analisa, ainda, *Poemas Nativos*, de Fernan Silva Valdés, publicada em 1925.

A obra mais celebrada pelos martinfierristas é, com certeza, *El Gaucho Martín Fierro*, de Hernández. Em fevereiro de 1927, um artigo intitulado “Rol de *Martín Fierro* en la Renovación Poética”, lembra que a revista “tiene por nombre el de un poema que es la más típica creación del alma de nuestro pueblo. Sobre esa clásica

115 *Idem, ibidem.*

116 J.L.B., “Nota Bibliográfica al *Júbilo y Miedo* de Ipuche. *Oriental* por Julio Silva”, *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 6, 3 sep. 1926.

base, ese sólido fundamento, – nada podría impedirlo, – edificamos cualquier aspiración con capacidad de toda altura”¹¹⁷.

A importância da obra de Hernández é tão grande para a literatura argentina que a direção do periódico planeja prestar uma homenagem ao escritor, já que “cada día es más sólido y verídico, en el espíritu de la juventud, el concepto del mérito indiscutible de esta obra fundamental de la literatura americana, la única pura y esencialmente argentina”¹¹⁸.

El *Martín Fierro*, reivindicado por la literatura oficial hace quince años, a raíz de estudios de Lugones, Rojas, Bunge y otros, sitúa a José Hernández en el primer plano entre los escritores argentinos: es el único, entre una inmensa cantidad, el creador más original que hayamos tenido¹¹⁹.

A direção compreende que o poema é arrancado “al culto y al prestigio popular para asignarle, dentre de la literatura de procedencia académica y tradicional”. Hernández soube “concretar la figura legendaria del gaucho, en forma definitiva, pintar el cuadro de las viejas costumbres argentinas y trazar el ambiente de una época, fijándolos para siempre con la emoción, frescura y gracia incomparable”. Ele convierte *Martín Fierro* “en la obra clásica por excelencia de nuestra literatura.” Sua obra “es todo un símbolo y sintetiza el período más característico de nuestra vida de nación”. Por tudo isso, Hernández merece uma estátua, juntamente com outros criadores argentinos, “que constituyen la más enraizada argentinidad, en cuya obra los argentinos futuros rastrearán y hallarán su espíritu y origen”¹²⁰.

El Gaucho Martín Fierro aparece, portanto, como um emblema da Argentina, e os martinfierristas o defendem de outras apropriações. Quando o catedrático de Salamanca, Don Federico de Onís, por exemplo, reivindica para a Espanha “nuestro” Martín Fierro, por sua suposta origem espanhola, surge um artigo questionando que espanholismo é esse e dizendo para os espanhóis deixarem

117 Evar Méndez, “Rol de *Martín Fierro* en la Renovación Poética Actual”, *Martín Fierro*, año II, n. 38, p. 2, 26 feb. 1927.

118 La Dirección, “Monumento a Hernández”, *Martín Fierro*, año II, n. 22, p. 2, 10 sep. 1925.

119 *Idem, ibidem*.

120 *Idem, ibidem*.

Martín Fierro em paz, ou mostrarão que Miguel de Cervantes é, no fundo, um autor argentino.

Puede ser: el idioma, algunos giros del lenguaje, pero jamás el espíritu. Nada más americano ni más netamente argentino que el espíritu de obra de Hernández y su héroe [...]. ¿Sería acaso por el quiijotismo del personaje? ¡Pero si cuanto se concreta en la figura del manchego hidalgo es un aspecto fundamental del ser humano, de proyección universal y eterna, tan español como de cualquier parte!¹²¹

Apesar de todos os elogios a obras de temática gauchesca, há também autores que não estão de acordo com a eleição do *gaucho* como símbolo nacional. Leopoldo Marechal, por exemplo, censura o nacionalismo da literatura argentina apoiado nessa temática.

Las letras rioplatenses, tras un discutible propósito de nacionalismo literario, están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gaucho y el arrabal. Nada habría de objetable si se tratara del campesino actual, que monta un potro y maneja un Ford con la misma indiferencia; pero se refieren a ese gaucho estatuable, exaltado por una mala literatura; a ese superhombre de cartón que, abandonando su pobre leyenda, quiere hoy erigirse en arquetipo nuestro¹²².

Marechal entende que é distinto fazer uso da tradição em nações antigas, como as europeias, e inventar a mesma coisa em um país como a Argentina, sem tradição literária.

En las naciones extranjeras, – poseedoras de una tradición secular y rica en episodios y tipos – el arte nuevo trata de olvidar el pasado y aspira, según el consejo de Herodoto, al recomienzo de todas las cosas. Se ha renovado esta atmósfera de museo que pesaba sobre la literatura; se desprecia las imágenes deshilachadas, los temas herrumbosos y ese lamentable color de años¹²³.

121 “Notas al Márgen de la Actualidad”, *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 2, 15 abr. 1924.

122 Leopoldo Marechal, “El Gaucho y la Nueva Literatura Rioplatense”, *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 4, 5 oct. 1926.

123 *Idem, ibidem*.

Referindo-se aos movimentos de vanguarda europeus, Marechal traça diferenças entre a literatura europeia e a latino-americana:

La tendencia del gusto europeo hacia lo exótico no es un capricho más, sino la esperanza de un arte exhausto frente al de los pueblos que están viviendo su mañana, y donde cada hombre, según Delteil, es una fuente de imágenes verdes¹²⁴.

Na América Latina, ao contrário, não há uma tradição consolidada em que se apoiar, sendo impossível se basear na literatura *gauchesca*, de má qualidade, para construir uma tradição literária nacional.

Por eso resulta doloroso que en América, donde todas las cosas están en su primer peldaño, nos aferremos a una tradición que no se anima a serlo todavía y nos pongamos a llorar la desaparición de un pseudo-arquetipo o a gemir poemas de ropavijero sobre ponchos, chiripás y otros cachivaches en desuso¹²⁵.

A renovação da literatura latino-americana não deve vir do *gaucho* e sim de um homem típico, que ainda está em construção.

Yo creo que, desde hace años, nuestra tierra viene creando un tipo genuino cuya realización será obra del tiempo. Las condiciones de vida; la lucha contra los elementos que acrisola el valor y fundamenta grandes aptitudes; el paisaje sobrio, donde todas las cosas desnudan un gesto trascendental, propicio a la abstracción y a las vías del espíritu, la sensación de abiertas distancias que son la tentación del viaje; la anchura de horizontes que seduce y agobia; la intimidad con la vida y con la muerte; todo eso va imprimiendo su carácter en un proyecto de raza que se logra poco a poco y que, tal es nuestra esperanza, ha de ser la conciencia de un país y de una edad¹²⁶.

Apesar de utilizar imagens típicas dos pampas (o horizonte amplo, o contato tão próximo com a natureza), tais características estão ainda distantes de criar um tipo nacional. Marechal faz uma defesa da originalidade na literatura argen-

124 *Idem, ibidem.*

125 *Idem, ibidem.*

126 *Idem, ibidem.*

tina não apoiada no passado sem glória, mas mirando o futuro. A única obra que foge a esse artificialismo é *Don Segundo Sombra*, que

[...] destierra esse tipo de gaucho inepto, sanguinario y vicioso que ha loado una mala literatura popular; y ese outro que casi es un semidios de bambalinas. Sus personajes no son más que hombres ni menos que hombres: cumplen un destino de azar y de lucha con la sencillez que da un valor nunca regateado¹²⁷.

Leopoldo Marechal é um dos poucos colabores que não aceita a literatura gauchesca como protótipo da literatura nacional e tampouco o *gaucho* como arquétipo do argentino. A maioria dos martinfierristas louvaminha tanto a figura do Martín Fierro protagonista quanto a obra (poema) de José Hernández.

Nuestra incipiente literatura debe arraigar en el hoy, en esta pura mañana que vivimos. Poseemos junto a nosotros y en nosotros las fuentes vitales a cuyo retorno aspiran hoy las artes fatigadas. Aferrarse a un ayer mezquino como el nuestro es revelación de pobreza y de poca fe en nosotros mismos¹²⁸.

Segundo Marechal, se o passado literário argentino é mesquinho, deve-se olhar para o presente e para o futuro. Como conclusão, pede: “Olvidemos el gaucho. En el umbral de los días nuevos crece otra leyenda más grande y más digna de nuestro verso, puesto que está en nosotros y se alimenta con nuestro años”.

Por fim, há, ainda, na revistas, colaboradores que tratam não da literatura produzida sobre o *gaucho*, mas das características peculiares dessa figura como ícone argentino. Na “encuesta” sobre a mentalidad ou sensibilidad argentina, o pintor uruguaio Pedro Figari, por exemplo, o considera um “héroe con alma de niño”, ser “concentrado y melancólico”, que tem “asimismo cierta predisposición latente a la chanza”. Também a ele atribui “el desprendimiento y el culto a la hospitalidad”¹²⁹. Figari fala da importância do *gaucho* enquanto herói “gestor da

127 *Idem, ibidem.*

128 *Idem, ibidem.*

129 “Contestaciones a la Encuesta de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, pp. 6-7, 5 mai.-15 jun. 1924.

América”, que conserva e tende a manter contato com o meio americano, em uma simbiose com o ambiente natural. Sendo o nativo da América, que sente a altivez de seu privilégio regional, mesmo extinto ele deixa plasmada sua obra estrutural. Ele salva a “virgindade” do continente, enquanto outras populações inorgânicas se sentem esmagadas pelo deslumbramento de outras civilizações, perdendo o senso de realidade, sem enxergar o que lhes é próprio. O *gaucho* representa uma espécie de filtro de resistência à incorporação sem enraizamento, represa destinada a impedir a europeização da América¹³⁰.

O *gaucho* pode ser encontrado em inúmeras telas de Figari, que representa, além dele, “negros infantiles y pomposos” e uma vasta gama de figuras típicas do meio pampeano uruguaio e argentino. Segundo André Salmon, a produção de Figari ajuda que a figura do *gaucho* seja valorizada na Argentina, já que o pintor não tem medo de exaltar suas origens.

Se ha dicho, no sin una apariencia de razón, que la América Latina, por lo menos en Europa, despreciaba sus gauchos hasta negarlos, es decir renegarlos, ante el extranjero. [...] Con Figari, gracias a Figari, América Latina no tiene nada más que temer, ni qué renegar. Ya no confundimos sus gauchos con ciertos Tom Mix del cine o de la novela de aventuras¹³¹.

A fala mostra a apropriação de uma figura do campo, de cultura essencialmente oral, por produções artísticas com as quais ele não tem, a princípio, relação, como o cinema, e a própria literatura. Também nos leva a meditar sobre a aceitação do *gaucho*, inicialmente, na Europa e, apenas depois, na América. Segundo o autor, argentinos e uruguaios dão valor às obras de Figari apenas depois de elas terem sucesso na Europa.

Para Gervasio Guillot Muñoz, todavia, a arte de Figari, assim como a de outros escritores e artistas vanguardistas argentinos, não é tão nacional como se prega. Os elementos europeus estão mais evidentes nela que os regionais: “Un candombe de Figari es regional por una circunstancia temática, pero está más

130 Pedro Figari, “El Gaucho”, *Pégaso, Letras, Artes, Ciencias*, año I, tomo I, 10 abr. 1919, *apud* Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 648.

131 André Salmón, “Figari en Paris”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 3, 29 dez. 1925.

cerca del césanismo y de Vuillard que de las piedras preciosas de silex talladas por los charrúas”¹³².

Apesar de algumas colaborações dissonantes quanto ao papel do *gaucho* na cultura argentina, os martinfierristas, em geral, entendem sua cultura como um sustentáculo da nação. Procuram mostrar sua orientação em direção à cultura nacional, unida aos propósitos de guiar as gerações jovens e promover a renovação estética em vários campos. Quando, em maio de 1927, depois de não circular desde dezembro do ano anterior, a revista publica um texto sobre os projetos para o próximo ano, a direção do periódico firma o propósito de

[...] colaborar eficientemente en el progreso de la cultura nacional; muy argentinos de hoy, ante todo, que es decir, con la recia raíz gaucha y el acento genuino de la civilización occidental de que formamos parte, y dentro de la más pura tradición y las proyecciones que quisieran dar a nuestro pueblo los organizadores de la nación. Somos su auténtico fruto¹³³.

Se na *Revista de Antropofagia*, o indígena é o principal expoente da nação e o gaúcho só pode ser pensado como constitutivo de uma identidade regional, na *Martín Fierro*, o *gaucho* exerce o papel de denominador nacional. Os pontos de contato entre o índio e o *gaucho* no processo da narrativa nacional são significativos. A proximidade de ambos com a natureza (a floresta brasileira e os pampas argentinos) os tornam figuras mais próximas das origens nacionais. Ambos são também virtuosos e, se acaso são violentos, o fazem de forma a garantir sua honra. A vingança é o principal motivo da morte do inimigo na antropofagia, e também é uma ação comum na vida do *gaucho* que, muitas vezes, usa a faca – com a qual lida bem em razão do trabalho com o gado, que deve ser abatido e dividido – para sobreviver em um meio onde a justiça não é cumprida ou está ausente. Tanto a cultura do *gaucho* quanto a do índio são tolhidas por novos costumes europeus e pelos governos (dos caudilhos, por exemplo), que os exilam de seu meio natural, onde vivem. Ambos estão também, virtualmente, ausentes na cultura citadina no período de circulação das revistas, o que possibilita que sejam apropriados para

132 Gervasio Guillot Muñoz, “A Propósito de la Poesía de Pedro Leandro Ipuche”, *Martín Fierro*, año III, n. 29/30, p. 8, 8 jun. 1926.

133 La Dirección, “*Martín Fierro* 1926”, *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 2, 10 maio 1926.

servir como substrato da nação, de forma idealizada, em diversos registros artísticos, como a literatura, a pintura, o teatro, a música e o cinema.

4. Negro: estereótipo e ausência

Brasil e Argentina, desde o período colonial até quase o fim do século XIX, recebem uma imigração forçada vinda da África através do tráfico de pessoas. Tal imigração determina diversos aspectos da trajetória dessas nações, desde a composição étnica de suas populações até as relações sociais e de trabalho, sendo mais significativa no caso brasileiro. Segundo Boris Fausto e Fernando Devoto, a população de origem africana e seus descendentes, no Brasil

[...] em 1819, chegava a 38% do total de habitantes, enquanto na Argentina, numa data próxima, o percentual era bem inferior, embora seja difícil obter dados globais para o país como um todo. Em fins do século XVIII, variava em torno de 29% da população de Córdoba, 25% em Buenos Aires, 20% em Salta e apenas 1% em Corrientes. Embora a proporção de escravos tenha diminuído no Brasil, em consequência dos obstáculos ingleses ao tráfico e do número crescente de alforrias, na Argentina essa redução ocorreu mais rapidamente, a partir da decretação da Lei do Ventre Livre, já em 1813. Além disso, se a escravidão sempre tivera importância secundária no sistema produtivo argentino, ela diminuiu ainda mais em consequência da crise econômica¹³⁴.

Além das diferenças quantitativas entre o Brasil e a Argentina, há também nítidas disparidades entre os dois países no que diz respeito às leis para libertar os negros escravizados. Na Argentina,

[...] o fim da escravidão só se completaria por volta de 1854, com a libertação de todos os escravos (o tráfico intermitente persistira até 1839). Na mesma época, foi decretado o fim da servidão indígena remanescente. No Brasil, ao contrário, o tráfico de escravos cresceu durante a década de 1820 e se manteve elevado na seguinte, apesar de ter sido proibido em 1831, por uma lei promulgada cedendo a pressões inglesas, mas que não passou de letra morta. O processo emancipatório só ganharia força a partir de 1850, quando se decretou a

134 Boris Fausto e Fernando J. Devoto, *Brasil e Argentina: Um Ensaio de História Comparada*, p. 42.

extinção do tráfico, mas a Lei do Ventre Livre seria aprovada somente em 1871 e a abolição definitiva tardaria até 1888¹³⁵.

Além de receber menos africanos escravizados e libertá-los mais rapidamente, a Argentina tem sua população negra ainda mais diminuída por conta da Guerra do Paraguai, que a usa como “bucha de canhão”¹³⁶ contra os inimigos. Por seu turno, no Brasil, a guerra acelera o processo de abolição, uma vez que vários escravos são recrutados involuntariamente para lutar, mostrando as incongruências entre a permanência da escravidão em uma nação e um exército modernos¹³⁷.

Apesar da presença dos africanos e seus descendentes nos dois países e, especialmente no Brasil, há poucas obras literárias que buscam neles as raízes nacionais, em comparação com a mesma produção relacionada ao índio, ao *gaucho* e ao europeu. Ambos os países se assemelham, portanto, no que diz respeito à falta de representatividade da cultura africana na produção literária até o início do século XX. Assim, há poucas referências positivas aos negros em uma das obras mais importantes da literatura argentina do século XIX, qual seja *Facundo, ou Civilização e Barbárie*. Nela, Sarmiento constata que a “raça negra” que, em meados do século XIX, é “já quase extinta (exceto em Buenos Aires), deixou seus zambos e mulatos, habitantes das cidades, elo que une o homem civilizado ao palúrdio; raça inclinada à civilização, dotada de talento e dos mais belos instintos de progresso”¹³⁸. A inclinação do negro à civilização, para Sarmiento, se refere, provavelmente, à sua “assimilação” à sociedade argentina através do trabalho sob coação, o que o diferenciava do indígena, “incapaz de se civilizar”.

No Brasil, a presença do negro na literatura do século XIX, é um pouco maior. Castro Alves, em *Navio Negreiro*, apresenta um poema romântico abolicionista, em que lamenta a atrocidade do comércio de escravos. *A Escrava Isaura*, publicada por Bernardo Guimarães em 1872, conta a história de uma escrava de pele clara, educada como uma pessoa livre e nobre, que sabe francês e toca piano. Isaura precisa fugir das investidas do filho de sua antiga senhora, que se nega a cum-

135 *Idem*, p. 43.

136 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 640.

137 Apesar de outros recusarem o benefício da alforria, que acaba sendo concedido aos soldados, para não lutar na guerra, segundo Boris Fausto e Fernando Devoto. Ver: Boris Fausto e Fernando J. Devoto, *Brasil e Argentina: Um Ensaio de História Comparada*, p. 118.

138 Domingo F. Sarmiento, *Facundo, ou Civilização e Barbárie...*, p. 80.

prir a vontade da mãe já falecida e lhe conceder a alforria prometida. Aluísio de Azevedo, por seu turno, lança *O Mulato*, em 1881, em que o protagonista, filho de um dono de engenho e sua escrava, doutora-se na Europa e volta ao Maranhão para desvendar os mistérios sobre suas origens. Os protagonistas dessas obras são escravos nobres, a cuja nobreza se junta o estereótipo de escravo vítima, que se transfigura em objeto de idealização, pretexto para a exaltação da liberdade e defesa da causa abolicionista, como nos versos de Castro Alves. Essa nobreza identifica-se claramente com a aceitação da submissão, apesar da bandeira abolicionista que Alves pretende empunhar e da denúncia do preconceito de raça. Segundo Thomas Skidmore, trata-se de uma produção estereotipada.

O negro aparecia, de regra, na literatura romântica em papéis-padrão, como o “escravo heróico”, o “escravo sofredor”, “a bela mulata”. O homem livre de cor, que existia em todos os níveis da sociedade brasileira, era conspicuamente ignorado pelos escritores românticos¹³⁹.

Segundo David Brookshaw, por seu turno, na literatura abolicionista do século XIX continuam a predominar duas visões estereotipadas sobre o negro: uma que enfatiza o escravo fiel e passivo, subjugado e resignado, como na figura do Pai João; e outra que se volta para o escravo violento, passional e rebelde e que se alinha ao estereótipo imoral da mulata lasciva¹⁴⁰.

Ao longo do século XIX, as teorias racialistas se somam aos estereótipos já presentes contra os negros, condenando determinados povos e a mistura de raças¹⁴¹. Vários cientistas europeus escrevem obras reprovando determinadas “raças”, destacando-se os escritos de Arthur de Gobineau¹⁴² e de Louis Agassiz¹⁴³. A intelectualidade brasileira também discute a questão, diferenciando sua realidade da

139 Thomas E. Skidmore, *Preto no Branco...*, p. 23.

140 David Brookshaw, *Raça e Cor na Literatura Brasileira*.

141 Ver, sobre o tema: Tzvetan Todorov, *Nós e os Outros: A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

142 E, mais especificamente, seu *Essai Sur l'Inégalité des Races Humaines*, em que prenuncia o desaparecimento da população brasileira, em razão da mistura de raças e sua degenerescência genética.

143 Que, assim como Gobineau, observa a deterioração decorrente do amálgama de raças, “que vai apagando, rapidamente, as melhores qualidades do branco, do negro e do índio, deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental” (*apud* Thomas Skidmore, *Preto no Branco*, p. 48).

situação dos Estados Unidos, por exemplo, onde o negro é um “problema sem solução”, já que sua presença não diminui, em razão das barreiras de cor, causadoras de guerras raciais e derramamento de sangue. O Brasil, em contraste, pela sua “falta de preconceito racial”, absorve o negro, realizando o desejando branqueamento do povo.

Na Argentina, a teoria racial também se faz presente. Destaca-se a obra *Sociologia Argentina*, em que José Ingenieros estuda os quatro elementos que determinam o futuro da Argentina (extensão, clima, riqueza natural e raça), concluindo que o país está destinado a exercer a supremacia na região sul da América. Enquanto o Chile detém pouca extensão territorial, o Brasil está condenado pela presença dos africanos e seus descendentes e pelo clima tropical. A adaptação das raças brancas na Argentina leva à formação de uma nova raça, agora sim nacional, a se constituir no futuro, e não em uma tradição passada, não existente. Assim, para Ingenieros, é desejável e inevitável a desapareição dos indígenas e dos negros no processo de formação nacional, assim como dos mestiços, em prol do branqueamento do país, proporcionado pela imigração.

Contudo, em meio à grande influência das teorias raciais no Brasil e na Argentina, ao longo do século XIX e início do século XX, há também escritores críticos a elas, que buscam romper seus paradigmas. Lima Barreto é um grande exemplo de escritor engajado na luta pelo direito dos negros no Brasil. Em seus livros *Recordações do Escritor Isaías Caminha* e *Os Bruzundangas*, por exemplo, o autor denuncia a desigualdade e o preconceito racial, persistentes no país a partir da escravidão, além da relação entre cor da pele e tipo de trabalho.

No início do século XX, ocorre uma mudança na forma como os povos africanos são interpretados no mundo ocidental. As vanguardas europeias se interessam pela questão primitiva pesquisando as culturas indígena, africana e oriental e incorporam elementos das mesmas em poemas, pinturas, esculturas e outras manifestações da arte. A cultura africana é um grande motivo de pesquisa para os artistas e literatos europeus, senão ainda mais que a indígena. A vanguarda parisiense, especialmente, se preocupa pelo africano e lhe dá *status* de modernidade¹⁴⁴.

144 Artistas parisienses se interessam por fetiches e máscaras africanos, que são comercializados na cidade. Em 1907, ocorre a impactante aparição de *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso, em que pelo menos três das cinco mulheres do quadro têm como rosto máscaras africanas. Outros artistas, como Vlaminck, Braque, Brancusi, Klee, Giacometti, Paul Gauguin e Modigliani recorrem ao primitivismo africano como fonte de temas e de formas.

A voga do primitivismo europeu representa uma impugnação à cultura da máquina e uma resistência ao culto ao progresso, ideias que começam a se impor a partir da Revolução Industrial e como resposta a uma saturação dos valores estabelecidos da burguesia do Velho Continente¹⁴⁵.

Segundo Schwartz, a cultura africana é utilizada pelos vanguardistas para criticar a civilização europeia, o cientificismo e o capitalismo, além das noções de representação em arte e o próprio academismo.

Do ponto de vista plástico, a vanguarda europeia encontra no primitivismo uma força bruta e original contra o decadente estilo acadêmico, e ainda descobre na arte africana a assimetria como princípio de composição – tão cara ao cubismo e ao expressionismo¹⁴⁶.

Surgem importantes estudos sobre as culturas primitivas, como os de Tylor, Frazer, Lucien Lévy-Bruhl (citado na *Revista de Antropofagia*), Leo Frobenius e Sigmund Freud. A literatura, por sua vez, explora os novos horizontes abertos pelo estudo da cultura africana. Apollinaire divulga e consolida a importância da arte africana na produção cubista. Gertrude Stein inaugura a prosa de vanguarda de temática negrista em 1909, com o conto “Melanctha”. Blaise Cendrars (que tem contato com modernistas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade e viaja ao Brasil em 1924) lança seu livro *Anthologie Nègre*, em 1921, compilando lendas, mitos, contos e poemas africanos. André Gide narra, em 1927, sua *Voyage au Congo*. Paul Morand, por sua vez, publica, em 1928, *Magie Noire* e *Paris Tombouctou*.

Nota-se de imediato que o negrismo, enquanto tema da vanguarda, constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural¹⁴⁷.

145 Jorge Schwartz, *Fervor das Vanguardas*, p. 70.

146 *Idem, ibidem*.

147 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 656.

Como salienta Petrine Archer-Straw, citado por Jorge Schwartz, os debates sobre negritude, no entanto, versam sobre “a ‘ideia’ da cultura negra, e não a cultura negra em si”¹⁴⁸. Não pretendem preservar a identidade do africano através da história ou representar um movimento de conscientização em termos políticos, mas apresentá-lo como elemento exótico, explorar a mitologia de sua sensualidade, além de remeter à nostalgia de um universo primitivo, não existente na Europa.

Assim como no caso do índio, as vanguardas americanas se sentem mais próximas do tema negro que os europeus. O crítico uruguaio Alberto Zum Felde, citado na *Martín Fierro*, percebe o exotismo do africano na Europa, em contraste com sua presença real na região platense. Também do Uruguai, destaca-se Ildefonso Pereda Váldez¹⁴⁹, “pioneiro da literatura negrista na América do Sul”, com os livros *La Guitarra de los Negros*, de 1926 (publicado pela editora Proa/Martín Fierro), e *Raza Negra*, de 1929. Em Porto-Rico, Luis Palés Matos publica *Tuntún de Pasa y Grifería*, que valoriza a rítmica africana. Em Cuba, vários artistas e escritores também exploram os elementos africanos, como Ramón Guirao e Nicolás Guillén. Por seu turno, é também a partir da década de 1920 que começam a aparecer, em Cuba, manifestações políticas mais concretas em defesa dos direitos dos negros, através da fundação do Partido Comunista cubano e da atuação de intelectuais como Fernando Ortiz e Nicolás Guillén.

No Brasil, destaca-se a revista *Leite Criôlo*, que circula em 1929, em Belo Horizonte, com 19 números¹⁵⁰. É dirigida por João Dornas Filho, Guilermino César e Achilles Vivacqua e tem colaborações de João Alphonsus, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos e Rosário Fusco, dentre outros. É uma publicação pioneira ao tratar da temática do negro, embora de forma ambígua. Traz um nacionalismo exaltado, porém antiufanista, além da identificação, na esteira do livro *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, das máculas do caráter nacional, supostamente derivadas da “herança africana”: a tristeza, a preguiça, o saudosismo e a luxúria. João Dornas Filho concede, inclusive, uma entrevista à *Revista de Antropofagia* sobre o periódico mineiro.

As referências aos africanos na *Martín Fierro* são ainda mais raras do que aos indígenas. No primeiro número da publicação, há duas referências ambíguas à

148 *Idem, ibidem.*

149 O autor uruguaio tem um poema publicado na *Revista de Antropofagia*.

150 Ver a edição fac-símile da mesma: Amilcar Vianna Martins Filho e Cleber Araújo Cabral (orgs.), *Leite Criôlo 1929*, Belo Horizonte, Instituto Cultural Amilcar Martins, 2012.

palavra “negro”. A primeira aparece em um texto sobre o quinto aniversário da Semana de Enero, massacre ocorrido em Buenos Aires, entre 6 e 13 de janeiro de 1919, por conta de uma prolongada greve de trabalhadores por melhores condições de trabalho, durante o governo radical de Hipólito Yrigoyen. O artigo se refere às estimadas centenas de pessoas mortas ou feridas como “nuestros cien negros” e diz que, na ocasião, “surgió el primer negro del país”¹⁵¹. Não é possível precisar o que o artigo quer dizer quando evoca “nuestros cien negros”. Presume-se que não se trata de uma referência aos negros argentinos propriamente ditos, já que, a maioria dos trabalhadores mortos é, provavelmente, de origem imigrante¹⁵².

No “Manifiesto de ‘Martín Fierro’” há outra referência ambígua à palavra “negro”. O texto diz que

[...] hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡colosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante y no está satisfecho si no lo encandila lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillos de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!...¹⁵³

Por esses motivos, o manifesto diz que “sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color!” Nas duas passagens acima citadas, negro refere-se ou a pessoas mortas no conflito de 1919 ou a pessoas afetadas, pedantes.

Há poucos artigos que tratam da cultura negra na *Martín Fierro*. J. Artero, por exemplo, ao abordar a influência africana na música dos Estados Unidos, especialmente no *jazz-band*, exalta certas pesquisas sobre a cultura africana que “cultivan especialmente el folk-lore de los negros, y en ellos se vê además de una formidable potencia rítmica, una expresión y un lirismo tan profundo, que sólo las razas oprimidas son capaces de crear”¹⁵⁴. Artero está tratando do que muitos estudiosos do período denominam o “verdadeiro jazz”, ou *dixieland*, de origem

151 E.J., “El Quinto Aniversario de la Semana Trágica”, *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 2, feb. 1924.

152 Durante a Semana Trágica nasce a Liga Patriótica, grupo parapolicial formado por jovens de classe alta e ideologia fascista, que dissemina o “terror branco” nos bairros operários e judeus de Buenos Aires, criada para proteger a classe alta ameaçada pelo movimento operário e a imigração.

153 “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, *Martín Fierro*, n. 4, año I, p. 1, 15 mai. 1924.

154 J. Artero, “Jazz Band y Orquesta Moderna”, *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 10, 24 ene. 1924.

negra, originário de Nova Orleans, tido como “tradicional” por representar a expressão artística dos negros humildes de Louisiana, o seu “populário”.

Ulises Petit de Murat (Hijo), entretanto, discorda de se usar as expressões “danzas negras, fondo racial, estridencia desarmonica” para definir o *jazz*. Trata-se, segundo ele, de uma música difícil de acompanhar, por sua cadência sincopada, orquestração com instrumentos de dicção eloquentes, organização impecável, dinâmica de quase malabarismo tonal e cromatismo, características que afastam o *jazz* da influência “de carácter popular unicamente”. Por isso, “la potencialidad de sus médios de expresión la colocan fuera de un interés meramente local”¹⁵⁵. Petit de Murat, diferentemente de Artero, aponta para o “falso” *jazz*, moderno e mestiço, também tocado por pessoas “brancas”. A influência branca é responsável por desvirtuar os “verdadeiros” sentidos dessa expressão singular, inserindo no *jazz* elementos musicais oriundos de outras práticas, o que culmina em estilos como o *bebop*¹⁵⁶.

No que diz respeito às artes plásticas, alguns colaboradores exaltam os motivos africanos do uruguaio Pedro Figari e do mexicano Miguel Covarrubias. Os quadros do primeiro mostram elementos da cultura africana, com pessoas em casamentos, batismos e candombes (festas populares de origem banto e, ao mesmo tempo, danças típicas). Segundo Sergio Piñero, Figari está “alejado del movimiento pictórico contemporáneo cuyas preocupaciones son bien distintas a las que a él le interesan”¹⁵⁷, mostrando uma nostalgia por paisagens e gentes do passado e das distâncias, com o candombe “agitando un estandarte”, a “llanura” e um “pátio de estância”. Todos esses temas proporcionam a Piñero “gratos momentos de tradición”¹⁵⁸. Covarrubias, por seu turno, expõe com êxito, em Nova York, com apenas vinte e um anos de idade, uma obra com “Colorines, jazz-band, shimmy, zapateado, saxophone son los motivos de pirueta en este clown”¹⁵⁹. Por isso a revista reproduz a fala de José Juan Tablada, que exalta: “¡En Europa Picasso y en Norte América Cobarrubias [*sic*] han descubierto a los negros!”

155 Ulises Petit de Murat (Hijo), “Afirmación del Jazz-Band”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 4, 15 jul.-15 ago. 1927.

156 A ascendência negra do tango também é um motivo explorado na revista. Falaremos disso mais tarde, quando tratarmos do tango.

157 Sergio Piñero (Hijo), “Exposición Pedro Figari”, *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 3, 18 jul. 1925.

158 A interpretação de Sergio Piñero vai de encontro à crítica de Gervasio Guillot Muñoz, já citada.

159 Manuel Rodríguez Lozano, “Miguel Cobarrubias”, *Martín Fierro*, año II, n. 21, p. 3, 28 ago. 1925.

Enquanto a *Martín Fierro* raramente trata de temas relativos às culturas africanas, focando no jazz e em poucas contribuições pictóricas e não nos negros presentes na Argentina, a *Revista de Antropofagia* possui uma considerável produção acerca dessa temática em suas páginas. Há contribuições que exaltam a herança cultural trazida da África, sob a forma folclórica. Outras tratam da presença dos africanos e seus descendentes no processo de formação da cultura brasileira. Há artigos, ainda, que tecem críticas à escravidão e à situação de discriminação do negro na contemporaneidade. Apesar da quantidade referências, autores como Célia Magalhães acreditam, contudo, que existe uma ausência de tratamento aprofundado sobre a questão africana na antropofagia. Segunda ela, a despeito do colonialismo, no Brasil, ter implicado também escravidão e segregação racial de negros, “nos dois Manifestos de Oswald de Andrade, representativos do movimento pau-brasil e da antropofagia, essas duas questões não são contempladas ou são abordadas apenas superficialmente”¹⁶⁰.

De fato, as contribuições de Oswald de Andrade na primeira e na segunda “dentição” abordam apenas periféricamente o africano, apesar de, desde sua conferência na Sorbonne, intitulada “L’Effort Intellectuell du Brésil Contemporain”¹⁶¹, em 1923, o autor constatar e criticar que, para o europeu, o negro não passa de um ser exótico, enquanto que no Brasil sua presença é real. Os negros estão ausentes no dilema antropofágico, o qual opõe, em rivalidade, apenas indígenas e europeus, mesmo dizendo “devorar tudo”. Se a dicotomia civilização versus barbárie é questionada, a Antropofagia não reconhece o negro na mesma.

São outros colaboradores que realizam as maiores contribuições sobre as culturas africanas na *Revista de Antropofagia*. Mário de Andrade é o principal deles. *Macunaíma*, diferentemente do dilema do índio/europeu antropofágico, é uma obra que “inclui as figuras de ‘jiguê’ e de Exu, além das tradições orais africanas, introduzindo o elemento africano e a referência ao racismo, inerente à colonização”¹⁶². *Macunaíma* é “preto retinto”, apesar de ser filho da índia tapanhumas e de viver entre os indígenas. Numa parte da obra, o herói sem nenhum caráter e seus irmãos se banham nas águas santas deixadas pela pegada de Sumé. Após Macu-

160 Célia Magalhães, *Antropofagia Oswaldiana: um Receituário Estético e Científico*, p. 80.

161 A conferência é publicada, primeiramente, na *Revue de l’Amérique Latine* e, depois, traduzida e publicada na *Revista do Brasil*.

162 Célia Magalhães, *Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Modernista Brasileira*, p. 20.

naíma se tornar “branco louro e de olhos azuisinhos”, Jiguê tenta fazer o mesmo, adquirindo uma cor de bronze novo, enquanto Maanape, último a se banhar nas águas já utilizadas, consegue lavar apenas as mãos e os pés, continuando negro. A passagem e a zombaria de Macunaíma denunciam o estereótipo de que os negros são sujos e mostram o contexto racista que afirma a “superioridade” estética dos traços europeus.

No “Romance do Veludo”, Mário de Andrade disserta sobre a origem de uma canção popular anônima, encontrada na tradição europeia e as modificações nela introduzidas ao longo do tempo, que a deformam até acrescentar um refrão afro-brasileiro. A música, “cantada por moças” de Araraquara, foi “escutada na infância, da boca de um palhaço preto” cantador, equilibrista, saltador, que provavelmente é o “famoso palhaço Veludo”.¹⁶³ Mário encontra o mesmo tema padrão cantado por Veludo em versos franceses, catalães, portugueses e celtas, remetendo a uma tradição que retrocede provavelmente até à Idade Média e, no Brasil, enriquece-se e se relaciona bem com a mistura cultural do país.

O Romance do Veludo é um documento curioso da nossa mixórdia étnica. Quer como literatura quer como música, dançam nele portugues, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amodando com as circunstâncias do Brasil. Gosto muito desses coctails. Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos irumoguaras e a droga é bem digerida pelo estômago brasileiro, acostumado com os chinfrins da pimenta, do tutu, do dendê, da caninha e outros palimpsestos que escondem a moleza nossa¹⁶⁴.

Mário de Andrade estabelece relações entre o “Romance do Veludo” e o “Lundu do Escravo”, do qual fala no número seguinte da *Revista de Antropofagia*. Esclarece que se trata de uma composição de dança e música colhida em vários locais do Brasil, através da cultura oral. Afirma que estão, em suas estrofes, “os passos principais da vida do escravo”: o trabalho na senzala, os castigos recebidos pelo feitor, o casamento arranjado e a alforria. E elucida que o lundu é cantado tradicionalmente por palhaços “pretos” para “divertir filho de branco”¹⁶⁵.

163 Mário de Andrade, “Romance do Veludo”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, pp. 5-6, ago. 1928.

164 *Idem, ibidem*.

165 Mário de Andrade, “Lundu do Escravo”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, pp. 5-6, set. 1928.

As pesquisas de Mário de Andrade sobre as culturas africanas¹⁶⁶ justificam que Oswald Costa diga que, ao invés de se portar como um professor de literatura modernista para os demais autores do Nordeste, Mário devia deixar aflorar o seu lado “negro”, remetendo, à sua negritude: “Como poeta, Mário tem realmente coisas deliciosas. É quando ele [...] deixa ou não consegue deixar de explodir dentro dele o negro bom que ele quer inutilmente esconder por medo da Santa Madre Igreja”¹⁶⁷.

Além de Mário, há, ainda, outros literatos que acrescentam contribuições sobre os negros na Antropofagia, principalmente por meio de composições poéticas. Luiz da Câmara Cascudo, por exemplo, remete, no seu poema “Banzo”, para a escravidão e os costumes trazidos da África para o Brasil. O autor exalta as culturas africanas pela dança, música e magia, compondo uma estética que explora a rítmica forte e marcada da música africana.

Subiu a toada	Terreiros compridos
dos negros mocambos	de barro batido.
Saiu a mandinga	Cantigas e guerras
De pretos retintos	com sobas distantes.
Vestidos de ganga	Caçada ao leão...
Quillengue, Luanda,	Cantiga de choro
Basuto e Marvanda	zoada de grilo.
Fazendo munganga	Campina de cana
Tentando chamego	com água tranquila...
Cantando a Xangô.	...a voz do feitor
Escudos de couro	Mucamas cafuzas
Pandeiros, ingonos	Moleques zarombos.
Batuques e danças.	Na noite retinta
Palhoças pontudas	A toada subia
com ferros nas lanças.	Dos negros mocambos ¹⁶⁸ .

166 Em 1935, Mário de Andrade publica *Estudos Afro-Brasileiros*, mostra de seu interesse frequente pela cultura africana.

167 Oswald Costa, “Resposta a Ascenso Ferreira”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.

168 Luís da Câmara Cascudo, “Banzo”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 1, fev. 1929.

Por sua vez, em “Dança de Caboclo”, de Aquiles Vivacqua, o elemento negro se mistura com o indígena, quando se aponta para cantigas, penachos, tangas e arcos, juntos com as falas de iaiá dos mulatos.

Na noite bonita	o mastro enfeitando
Acordam cantigas	de fitas rodeiam
– (vamos vê plantá vassoura minha iaiá)	O arco se curva. A flecha faz que vai
Mulatos sarados	mas não vai não
Com longos penachos	– (ao redor do seu balão minha iaiá)
Mulatos dengosos	pra cá
em bambos requebros	– plaff
– arco na mão	pra lá
– para lá	– plaff
– para cá	Na noite bonita
– (vassourinha de botão minha iaiá)	Dormem cantigas
Corpos de usucum	– (ia – iá...)
Com tangas de pena	Mulatos cansados.
– mulatos suados	Tangas de pena.
– (ao redor de sua saia minha iaiá)	Mastros de fita ¹⁶⁹

A “Oração ao Negrinho do Pastoreio”, de Augusto Meyer, novamente remete a um contexto de folclore, apresentando a lenda afro-cristã popular na região Sul do Brasil que narra o assassinato uma criança escrava pelo seu dono, deixada para morrer em um formigueiro. O poema é um pedido, em forma de reza, para que o negrinho ajude o eu-lírico a achar “a estrada batida/ que vai dar no coração”.

Negrinho, você que foi	sem a luz da extrema-unção,
amarrado num palanque,	se levantou saradinho,
rebenqueado a sangue pelo	se levantou inteirinho!
rebenque do seu patrão,	Seu riso ficou mais branco

169 Aquiles Vivacqua, “Dança do Caboclo”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 5, fev. 1929.

para uma compilação de escritos sobre assuntos relacionados às teorias raciais, de autoria de “duas oliveiras do mesmo pomar mas que produziram azeitonas de gosto diferente”: Oliveira Martins e Oliveira Vianna.

Há dois trechos da obra *O Brasil e as Colônias Portuguesas*, publicada pelo historiador português Oliveira Martins em 1880, reproduzidos na revista. Eles tratam do tráfico de escravos, legitimado social e espiritualmente e da repressão aos quilombos, recebendo os títulos “O Tráfico Abençoado pela Igreja” e “Palmares Arrasada pelos Portugueses”. Há também um trecho de *Populações Meridionais do Brasil*, publicado por Oliveira Vianna em 1920, sob o título “A ‘Civilização’ Perigando”. Vianna teme a ameaça representada pelo indígena e pelo negro, este reunido em quilombos para fugir da escravidão: “Dissipado o perigo aborígene, e à medida que a civilização avança para o interior, começa a surgir um novo perigo. São os quilombolas”¹⁷². A colagem dos textos visa traçar críticas ao pensamento de Oliveira Martins e de Oliveira Vianna, este um autor de grande projeção no período e adepto do branqueamento, para o qual o indígena e o negro são contrários e ameaças à civilização¹⁷³. Ambos os autores apresentam visões de mundo consideradas sob o ponto de vista do europeu colonizador, em que, segundo os antropófagos, “se justifica a escravidão do negro pela inferioridade da raça, tapeação histórica já muito desacreditada”. No entanto, se o historiador português, “muito mais inteligente que o brasileiro”, ao menos “não deixa de apreciar a experiência social da república de Palmares”, Vianna, “burocrata bem jantado, aflige-se seriamente aterrorizado com os quilombolas, com os riscos corridos pela ‘civilização’ reinol”.

Mais tarde, num artigo em que rebate uma consideração do jornal *Il Piccolo*, de São Paulo, sobre ser ofensivo aos brasileiros serem relacionados à cultura negra, um antropófago sob o pseudônimo Menelik diz não entender o motivo do tratamento dado pelo periódico aos negros.

172 “Porque Me Ufano do Meu País”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteção, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.

173 O *Correio Paulistano* publica artigos de Oliveira Viana no período. Em um deles, o autor aponta para a inferioridade dos índios em relação aos europeus e para sua incapacidade em contribuir para a civilização (Oliveira Vianna, “O Eugenismo das Raças Bárbaras”, *Correio Paulistano*, p. 3, 6 jan. 1927). Em outro artigo, Viana disserta sobre a impossibilidade da existência de unidade étnica nos povos (Oliveira Vianna, “Raças Nacionais e Raças Históricas”, *Correio Paulistano*, p. 3, 14 jan. 1927).

Por que esse insulto à raça negra, tão grande, tão nobre e tão digna quanto outra qualquer? Os brasileiros não se envergonham do sangue africano que têm nas veias. Muito pelo contrário, até se orgulham dele. O negro contribuiu honradamente para a nossa grandeza econômica. A mãe preta está no coração de todos nós. Por que esse insulto inútil, injusto e inoportuno?¹⁷⁴

Ainda que deseje ressaltar a potencialidade e a herança negra, o artigo mantém o tom racista no tratamento da questão, especialmente quando utiliza a locução denotativa de inclusão “até”. Nega, ainda, a existência do racismo, e insiste na harmonia racial brasileira.

Alcântara Machado também exprime uma crítica quanto à questão negra no periódico. Previne para o erro em se erigir “um monumento à mãe preta”, por “denodados” que, com isso, “querem confessadamente prestar uma homenagem de gratidão às amas molhadas e secas mas sobretudo molhadas da linda cor do urubu. E através delas à raça escrava”.

Eu acho isso muito bonito e comovente porém perigoso. Marmorizada ou bronzeada a preta, as mulatas e as brancas protestarão na certa. E será preciso erguer outros monumentos. Um para cada cor. Depois um para cada nacionalidade. A homenagem provocará uma competição de raças, de origens, até de tipos de leite. Por fim os fabricantes de leite condensado também reclamarão a sua estátua e com toda a justiça. E haverá o diabo quando o governo holandês exigir uma para as vacas suas súditas¹⁷⁵.

Se a homenagem à “mãe preta” é justa, segundo o diretor, causa, no entanto, constrangimento, pois confere uma distinção às negras em detrimento de outras “raças”. Assim como a contribuição anteriormente citada, o texto mostra a estigmatização do negro na *Revista de Antropofagia*. Se Menelik nega o racismo, Alcântara Machado assume ele mesmo uma atitude racista, na medida em que nega às amas de leite, geralmente negras, o reconhecimento de seu papel social.

Por fim, em termos pictóricos, há o tratamento das culturas africanas pela artista Tarsila do Amaral, quando o quadro *Antropofagia* e seu esboço - mistu-

174 “Menelik (O Morto que Não Morreu). Com o Centro Cívico Palmares (a Pedidos)”. *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 7, p. 12, maio 1929.

175 Antônio de Alcântara Machado, “Concurso de Lactantes”, *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 7, p. 1, nov. 1928.

ra de *A Negra* como *Abaporu* - é reproduzido na revista. Ainda que, segundo Aracy Amaral, Tarsila tenha sido “pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então”, por representar, pela primeira vez “um negro numa tela com tal destaque e força”, sendo o quadro uma “projeção embora inconsciente [...] da presença do negro em sua formação, em sua infância... vegetação”, permanece o caráter exótico do negro na revista. Tarsila detém o mérito de reconhecer o negro no processo de devoração antropofágica, ao misturar *A Negra* e *Abaporu*, formando *Antropofagia*. A artista aponta para a mistura de elementos étnicos, em uma única...

[...] projeção embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas de vegetação¹⁷⁶.

A mistura dos dois quadros anteriores em um, intitulado *Antropofagia*, aponta não apenas para o reconhecimento do negro no processo de devoração antropofágica, como também para a mistura de elementos étnicos, em uma única imagem do Brasil antropófago, canalizando mais elementos para a sua complexidade racial. O faz, entretanto, de modo a tornar *A Negra* exótica, aproximando-a da natureza, com a bananeira, tratamento diferente do que a artista faz de sua figura em seu auto-retrato, *Manteau Rouge*, onde aparece com os trajes confeccionados por um dos melhores estilistas da época. O negro aparece como uma figura exótica, folclórica, distante da realidade enquanto que a artista branca é representada como uma mulher aristocrática. Trata-se de uma modernização visual baseada numa tradição racista, que caracteriza a identidade brasileira de forma exótica, coincidente com os modelos legitimados pela cultura ocidental¹⁷⁷.

Enquanto o negro é praticamente ignorado na *Martín Fierro*, a Antropófaga avança na valorização da cultura africana, ainda que seja ambígua no que concerne ao preconceito racial. Apesar de Oswald de Andrade não se deter profundamente na questão do negro em sua metáfora antropófaga, outros colaboradores o incluem tanto em produções pictóricas e literárias, quanto em estudos sobre o

176 Aracy Abreu Amaral, *Tarsila do Amaral: Sua Obra e Seu Tempo*, p. 120.

177 *Idem*, p. 282.

folclore e a música. Em comparação com o indígena, contudo, a herança negra é menos explorada pelos antropólogos, o que se liga, segundo David Brookshaw, à maior facilidade em idealizar o indígena, supostamente mais afastado da realidade espacial e temporal desses intelectuais.

Os primitivistas dos anos 20 tiveram que recorrer mais ao índio do que ao negro, fator que pode ser explicado pela tradição maior de indianismo no nacionalismo literário brasileiro, uma tradição autodeterminada pela própria distância temporal do índio e seu isolamento dos efeitos da história colonial¹⁷⁸.

A Antropofagia avança ao reconhecer certas contribuições da cultura de matriz africana – como a religião, a cultura popular, o folclore e a música – para a cultura brasileira. Além disso, denuncia a exploração perpetrada pela escravidão e a existência do preconceito racial, como em *Macunaíma*. Realiza, contudo, algo parecido com a idealização do indígena, na medida em que, nas suas composições poéticas, por exemplo, não trata do negro na contemporaneidade. Ele aparece em um tempo já distante, passado, durante o período escravista, em que se rebela e resiste, formando Palmares, ou se adequa à vida sob o jugo da escravidão. Quando trata do negro na contemporaneidade, a revista não desenvolve um espírito mais crítico ao racismo, apresentando colaborações bastante dúbias quanto ao tema, como as de Menelik e de Alcântara Machado. O próprio diretor antropólogo mostra traços de racismo, em sua correspondência com Tristão de Athayde, quando procura desvalorizar a produção literária do “irresponsável mulato Oswaldo Costa”, associando sua presumível irresponsabilidade à cor da sua pele.

Enquanto na *Martín Fierro* praticamente não há referências aos negros, pode-se constatar que quando o negro é citado nas narrativas antropófagas não se trata especificamente de um interesse por suas reivindicações. Trata-se mais de um questionamento da moral branca cristã e, também, de uma fascinação pelas forças primitivas, além de uma valorização do folclore e da cultura popular, o que se manifesta, principalmente, em contribuições criativas poéticas. Em ambas as vanguardas, contudo, praticamente não colaboram indivíduos negros, que lidam com inúmeras dificuldades de acesso ao mercado editorial e ao próprio meio intelectual e vivem um pernicioso processo de exclusão dos meios simbólicos de

178 David Brookshaw, *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, p. 80.

poder. Majoritariamente, os colaboradores das revistas são autores brancos que cumprem a função de escrever sobre os negros, em suas mais variadas formas, não havendo contribuições de literatos que os represente “de dentro para fora”.

5. Língua: dinamicidade e modernidade

A língua é um elemento importante na constituição das nações, já que ela permite que pessoas se comuniquem e criem de laços de identidade. Segundo Eric Hobsbawm, apesar de não ser um critério objetivo para a existência de uma nação – ela é utilizada para legitimar vários outros tipos de agrupamentos humanos –, a língua é um dos elementos protonacionalistas potencializados pelos nacionalistas para a construção das nações.

Segundo Hobsbawm, para a criação de uma língua nacional, as elites podem utilizar uma língua mais prestigiosa, sagrada ou clássica, que será o meio prático de comunicação administrativa e intelectual. Não importa, aliás, segundo o historiador britânico, a quantidade de pessoas falantes da língua a ser alçada à condição nacional, senão a capacidade política de uma elite em utilizá-la como elemento da coesão nacional. Assim, exemplifica que “a única base para a unificação italiana era a língua italiana, que unia a elite instruída da península, como leitores e escritores, embora tenha sido calculado que, quando da unificação (1860), apenas 2,5% da população usavam a língua para fins cotidianos”¹⁷⁹.

O que importa, na vigência do Estado nacional, é existência de uma língua vernácula escrita para a comunicação da elite, a criação de censos, a impressão de moeda, a expansão do ensino primário e fundamental e a alfabetização das pessoas, além do desenvolvimento de um sistema de correios e da imprensa. A língua escrita adquire uma “nova fixidez que a faz parecer mais permanente e portanto (por uma ilusão de ótica) mais ‘eterna’ do que realmente é”, reafirmando o mito da intemporalidade da nação.

A importância da língua para a construção de uma “comunidade imaginada” é reportada por Benedict Anderson, que aborda a diminuição, num ritmo constante após o final da Idade Média, da coesão inconsciente das comunidades imaginadas religiosamente. Esse declínio é resultado tanto das explorações do mundo não europeu, que criam uma territorialização dos credos, quanto do re-

179 Eric Hobsbawm, *Nações e Nacionalismo Desde 1780: Programa, Mito e Realidade*, p. 77.

baixamento gradual das línguas sagradas, como o latim, que fazem a comunicação entre o mundo dos vivos e o supraterrâneo. Tais línguas sagradas perdem cada vez mais espaço quando a revolução tipográfica começa a imprimir obras em línguas vernáculas, condenando, por exemplo, a hegemonia do latim, que deixa de ser a língua da alta intelectualidade pan-europeia. O capitalismo proporciona um revolucionário impulso vernaculizante, a partir das mudanças no caráter do próprio latim, cada vez mais afastado da vida eclesiástica e cotidiana.

Também contribui para o surgimento da consciência nacional o impacto da Reforma Protestante, que explora edições populares baratas e cria novos e vastos públicos leitores. Anderson também acrescenta, para o processo de constituição da “comunidade imaginada”, “a difusão lenta, geograficamente irregular, de determinados vernáculos como instrumentos de centralização administrativa, por obra de certos monarcas bem posicionados, com pretensões absolutistas”¹⁸⁰. Se as antigas línguas administrativas são usadas apenas pelo e para o funcionalismo e para sua própria conveniência interna, a partir do Oitocentos elas passam a ser impostas sistematicamente a várias populações sob o domínio dinástico.

Anderson argumenta que “a convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia, montou o cenário para a nação moderna”¹⁸¹. Não é fortuito, portanto, que tanto a imprensa periódica como os romances tenham um impacto tão grande na formação de um sentimento de comunidade entre os cidadãos da nação, segundo o autor. Ambos se utilizam da língua para comunicar aos leitores a solidez de uma única comunidade, através da coincidência cronológica e da relação com o mercado, criador de “uma extraordinária cerimônia de massa: o consumo (a ‘criação de imagens’) quase totalmente simultâneo do jornal-como-ficção”¹⁸². A estrutura do romance, por seu turno, também cria a simultaneidade de um tempo vazio e homogêneo.

No caso das Américas o que existe, segundo Anderson, são espaços habitados por milhares de povos com línguas próprias que, a partir do momento da colonização perdem, cada vez mais, sua possibilidade de vivê-las. A expansão e a consolidação dos Estados nacionais fazem com que as milhares de línguas da

180 Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, p. 75.

181 *Idem*, p. 82.

182 *Idem*, p. 68.

América sejam paulatinamente subtraídas e abandonadas, em função da homogeneização do aparelho estatal nacional, centrado nas línguas europeias. Assim, principalmente após as independências, a língua passa a ser uma preocupação das intelectualidades americanas que procuram, muitas vezes, afirmar uma linguagem diferente daquela imposta pelas antigas metrópoles. A vontade de uma nova linguagem está relacionada com a ideia de um país e um homem novo americano.

Salientamos, anteriormente, que um dos louvores à obra de José de Alencar é sua escrita de uma “língua brasileira”, ainda que essa soe artificial ao sair da boca de índios nobres como Peri. A questão da língua é um ponto chave nas discussões do escritor, que a percebe como uma instituição dinâmica e mutável. Alencar defende que, no Brasil, o idioma de Portugal é profundamente transformado, a partir da evolução natural das línguas, sujeitas a mudanças constantes. Tal língua diferenciada se volta contra os dogmas das academias e se apresenta como um gesto de afirmação perante a metrópole colonizadora. É impossível que o português seja falado da mesma forma que em Portugal, a partir das mudanças topográficas e alteração de costumes a que é submetido no Brasil.

Gonçalves Dias também reflete sobre a língua no Brasil a partir de diversas pesquisas etnográficas e linguísticas que se aproximam de seu nativismo literário. Publica, inclusive, o *Dicionário da Língua Tupi*, em 1858, que se torna um exemplo da importância que essa língua indígena assume na tradição letrada oitocentista, sendo fonte privilegiada para o conhecimento do passado e de parte da herança linguística brasileira, temas caros ao romantismo brasileiro.

Na Argentina, a oposição entre os intelectuais que defendem a renovação da língua contra qualquer pretensão de hegemonia por parte da Espanha pode ser vista desde a Geração de 1837. No decurso da disputa pelo governo entre federalistas e unitários, destacam-se também escritores que defendem que a cultura popular é a verdadeira alma do país, englobando a língua oral. Um dos autores contrários ao purismo é Sarmiento, referência, no século XIX, também no que diz respeito à discussão sobre o espanhol argentino. Seu ataque ao conservadorismo do escritor venezuelano Andrés Bello, autor de *Gramática de la Lengua Castellana*, em 1842, serve como paradigma para se entender as posições dos gramáticos tradicionais e dos intelectuais que defendem a linguagem como um fenômeno evolutivo, especialmente no que diz respeito ao seu alijamento das antigas metrópoles europeias: “frente às propostas renovadoras de transformações linguísticas, justificadas pela prática popular da linguagem, a tradição culta trata de exercer

o seu poder imobilizador em nome do purismo e do paternalismo dos ditames acadêmicos”¹⁸³.

Segundo Schwartz, o dilema entre uma orientação purista sobre o idioma espanhol e a afirmação de sua potencialidade criadora pode ser caracterizado da seguinte forma:

Grosso modo, para os ideólogos conservadores, uma língua verdadeiramente “argentina” deveria manter traços puristas e conservar as tradições hispânicas, conforme as normas gramaticais da Real Academia Espanhola. Mais ainda, esse espanhol castiço deveria, por um lado, se afastar dos torneios da fala *criolla*, inspiradora da literatura gauchesca e, por outro, evitar ser degradado pelo clima balélico que tomou conta de Buenos Aires no final do século XIX e no início do século XX¹⁸⁴.

O debate continua, no início do século XX, com Ernesto Quesada, que publica o artigo “El Criollismo en la Literatura Argentina”, refutando a linguagem *acriollada* enquanto expressão legítima da essência argentina. Quesada alega serem de origem espanhola – mais especificamente andaluza – os torneios linguísticos considerados tipicamente *gauchescos*, recusando qualquer contaminação estrangeira. Também Miguel Cané associa as linguagens populares à ignorância. Segundo esses conservadores, a verdadeira língua argentina deve se manter pura, léxica e gramaticalmente, segundo as regras da Real Academia Espanhola. Em oposição à tendência purista, estão os escritores acreditam na linguagem como uma entidade dinâmica, capaz de se transformar e de assimilar os novos tempos. Nessa linha se encontra Louis Abeille, que escreve *Idioma Nacional de los Argentinos*, em 1900, e o espanhol Miguel de Unamuno.

Em Buenos Aires, sobretudo, o aluvião imigratório traz o italiano e o alemão, que se misturam ao espanhol criando, por exemplo, o “cocoliche”, que remete à máscara que representa um italiano *acriollado*, contando, até fins do século XX, com inúmeros praticantes. Também traz o “lunfardo”, que, segundo Jorge Schwartz, é a língua dos subúrbios de Buenos Aires, empregada não apenas por ladrões mas também pela “ralé”. Em processo de adaptação,

183 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 68.

184 *Idem*, p. 640.

[...] os imigrantes, impossibilitados de aprender de imediato a língua espanhola, acabam criando idioletos de grande difusão, como o cocoliche, ítalo-espanhol macarrônico, do qual não estavam ausentes torneios *criollos*. Também o lunfardo, gíria da malandragem dos subúrbios de Buenos Aires, representa uma grande ameaça para os puristas da língua¹⁸⁵.

Beatriz Sarlo também percebe as modificações causadas, em Buenos Aires, pela imigração, no que diz respeito à língua, que, “en los veinte y los treinta, era el anclaje urbano de estas fantasias astrales y en sus calles, desde el último tercio del siglo XIX también se hablaba uns panlinguar, um *pidgn cocoliche* de puerto inmigratorio”¹⁸⁶.

As reações ante os imigrantes, em Buenos Aires, vão configurar uma aversão às intromissões na língua causadas pelos mesmos. O escritor Leopoldo Lugones é um dos primeiros a resgatar *Martín Fierro* exatamente para fundar um “núcleo criollo”¹⁸⁷, mais próximo de uma língua tradicional argentina. Suas conferências no teatro Odeón, em 1913, consolidam definitivamente o *gaucho* enquanto figura nacional, alçado da cultura popular à alta cultura (letrada) em contraposição à nova barbárie representada pelo “gringo”. As virtudes do *gaucho* têm continuação na elite *criolla*, única que conhece a língua argentina, antes de sua deformação. Maristella Svampa diz que um círculo se fecha na obra de Lugones: “núcleo nacional, lengua, poema épico fundador, caracterizan de manera intrínseca el elemento criollo”¹⁸⁸.

Há, assim, novamente, duas orientações a respeito da língua argentina. “Lugones y Gálvez, perciben amenazada a la idiosincrasia cultural justamente por la

185 *Idem*, p. 641.

186 Beatriz Sarlo, *Una Modernidad Periferica*, p. 14.

187 Ivia Minelli assim problematiza a palavra “criollo” em seu artigo “¿El Gaucho Está Muerto? Os Embates da Intelectualidade Argentina Frente ao Criollismo no Contexto do Centenário da Independência”: “Entre os debatedores do Centenário, o ‘criollo’ podia representar uma característica pura do espírito nacional, perseguida pelos intelectuais que se propunham a estabelecer uma cronologia evolutiva do pensamento e das letras argentinas; mas também agregava um sentido coletivo e popular, com o qual se identificavam os diferentes segmentos que povoavam as cidades, entre eles migrantes e imigrantes, que manejavam de forma abrangente os elementos do discurso gauchesco [...]. Essa expressão do popular ficou registrada na produção massiva de *folletos gauchescos* e *revistas criollas* que, embora também buscassem estabelecer certa posição simbólica frente aos entraves da modernidade, foram ignorados e silenciados” (em Maria Elisa Noronha de Sá, *História Intelectual Latino-Americana. Itinerários, Debates e Perspectivas*, p. 205).

188 Maristella Svampa, *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie*, p. 139.

presión lingüística, cultural e ideológica de la inmigración”. Por seu turno, Ricardo Rojas propõe “una fusión de la población nativa, gaucha, criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos”¹⁸⁹.

Em termos gerais, os defensores dinâmicos da língua, tanto na Argentina como no Brasil, afirmam que há diferenças entre a linguagem escrita – derivada da antiga administração colonial e das regras acadêmicas – e a linguagem falada, de caráter espontâneo, popular e mais alterável. O contato com as culturas indígenas e africanas também cria diferenças entre a língua das metrópoles e a das ex-colônias, enriquecidas por novos sons, vocabulário e procedimentos linguísticos. Além disso, a imigração, crescente desde o século XIX, também favorece o distanciamento das “línguas-pátrias”, o que, contudo, é visto muitas vezes de forma negativa.

Para Schwartz, não se trata de coincidência que as vanguardas argentina e brasileira sejam duas das mais importantes na América Latina a tratar da questão da língua. Ambas atuam nas metrópoles sul-americanas que recebem maior número de imigrantes entre meados do século XIX e início do século XX. A língua, nessas cidades, é afetada pelo clima de mudanças, já que

[...] a consolidação de práticas “cultas” da linguagem, a sedimentação de tradições hispânicas e lusitanas e o reconhecimento dos cânones ditados pelas academias entram em colapso com o aluvião imigratório que passa a converter essas duas cidades em modernas babéis. O cosmopolitismo avassalador, ao mesmo tempo que enriquece os novos temas e formas características das vanguardas, faz com que os meios culturais se acoplem à “nova sensibilidade”, dando margem a uma crise de identidade “brasileira” ou “argentina”, e uma das soluções comuns encontradas é o parricídio linguístico dos nossos descobridores¹⁹⁰.

A maior parte dos martinfierristas acredita na linguagem como uma entidade dinâmica, capaz de se transformar e assimilar os novos tempos, diferentemente dos que alardeam o pânico a respeito do futuro da língua argentina. É interessante notar que, no editorial de abertura da revista, a direção evoca trechos da obra de Hernández para fazer referência ao “cantar” do seu famoso *gaucho*. Esse cantar de Martín Fierro, provavelmente acompanhado da viola, é um meio eficaz

189 Beatriz Sarlo, *Vanguardia y Criollismo*, p. 235.

190 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 70.

de falar de assuntos diversos, especialmente os relativos à vida dos argentinos, atingindo os ouvintes/leitores de forma ágil, direta. A tradição independentista de Martín Fierro provém de seu “espíritu altivo y franco, y con su esencia nacional”. Fierro é “el nativo cantor de las desdichas del pueblo”, que “ama el canto” e quer também “ser humanamente utilitario, cantando opinar sobre los hechos, las obras y los hombres”. Evocando-o, a revista afirma sua intenção de cantar livremente e opinar sobre os fatos de sua época.

Uma das primeiras discussões a respeito da língua na *Martín Fierro* se dá na análise de *Veinte Poemas para Seren Leídos en el Tranvía*, de Gironde, elogiado por enriquecer a cultura Argentina e ser uma “obra originalísima y vigorosa, que entra por la puerta más ancha en la literatura argentina”¹⁹¹. Os poemas mostram como a língua argentina se enriquece, a partir do contato com os indígenas e através da voz dos *gauchos*, o que a confere um caráter aristocrático e tradicional e, ao mesmo tempo, franco e direto. O próprio Gironde, em uma “Carta Abierta a La Pua”, aponta para a valorização dessa língua nativa, elitista e distinta do idioma falado na Espanha.

Porque es imprescindible tener fe como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que hemos sido nosotros, los americanos, los que hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de “americana”, con la “americana” nuestra de todos los días. Y yo me ruborizo un poco al pensar que acaso tenga fe en nuestra fonética y que nuestra fonética, acaso sea tan mal educada como para desear tener siempre razón. Y me quedo pensando en nuestra patria, que tiene la imparcialidad de un cuarto de hotel y me ruborizo un poco al constatar mi incapacidad de apegarme a un cuarto de hotel¹⁹².

Nessa declaração, percebe-se outro aspecto dominante das interpretações martinfierristas sobre a língua, qual seja, seu caráter nacional, em contraposição ao espanhol falado na antiga metrópole. O espanhol argentino é superior ao da Espanha, por sua maneira espontânea e popular, diferente da artificialidade da língua utilizada pela administração colonial e da esclerose literária da contem-

191 Oliverio Gironde, “Carta Abierta a ‘La Pua’”, *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 4, 20 mar. 1924.

192 *Idem, ibidem.*

poraneidade. Mas é, também, uma língua de uma elite *criolla*, aristocrática, que desdenha as intromissões na linguagem feitas pelos imigrantes.

Alguns números depois, o “Manifiesto de ‘Martín Fierro’” insiste no caráter espontâneo da linguagem, ao se posicionar “frete a la impermeabilidad hipopótamica del ‘honorable público’”, com vistas a despertar uma sensibilidade anes-tesiada pela tradição e mantida através de “valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”. Faz referência ao modernismo – “movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío” – e declara ter “fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación”, antecipando várias contribuições que valorizam o idioma argentino em sua dinamicidade e seu caráter nacional frente o espanhol europeu.

Desde os primeiros números é possível ver a burla que a revista faz sobre os concursos de literatura, como o Concurso Nacional – “ese concurso que es una de las vergüenzas del país” – e o Concurso Literário Municipal, nos quais predominam elogios à norma culta e a manutenção de todo um sistema oficial de consagração. Contra a ortodoxia dessas instituições, os colaboradores de *Martín Fierro* propõem um programa de intervenção para modificar o circuito tradicional de consagração, com sua maior participação no campo já consagrado e a criação de seus próprios concursos literários. A revista quer criar um público leitor, implementar novos costumes na vida literária e modificar o gosto literário.

Um dos primeiros artigos que trata especificamente da gramática e de suas regras na revista é o de Carlos M. Grünberg, sobre a crítica do gramático platense Arturo Costa Alvarez ao método de ensino do filólogo madrilenho Américo Castro, que está, há pouco tempo, exercendo o cargo de diretor do Instituto de Filologia, na Argentina. Grünberg lista vários erros teóricos sobre filologia e fonologia, além de deslizos de sintaxe que Costa Alvarez comete em seus textos. Discorda das críticas feitas por Costa Alvarez ao método comparativo do gramático espanhol, e argumenta que, apesar das diferenças entre o “castellano” de Buenos Aires e o da Espanha, há também semelhanças que justificam a utilização da moderna filologia espanhola para estudar o caso argentino. Grünberg elogia a obra de Américo Castro e do Instituto de Filologia no que diz respeito à educação da juventude argentina sobre a língua nacional, mostrando que nem sempre se critica o espanhol da Espanha na *Martín Fierro*.

Además, este se ha ocupado, por cada uno de sus alumnos, en estudiar el castellano de la Argentina, tan lleno de pequeñas características y tan español en el fondo; en adquirir y poner en condiciones manejables el inmenso tesoro de los diccionarios americanos; en formar y organizar una cosa tan extraordinaria entre nosotros como lo es una buena biblioteca de filología; en abordar el grave problema de los futuros profesores de lenguas americanas; en poner, en fin, al Instituto en contacto con los grandes centros de cultura filológica de Europa [...]193.

A polémica com o grupo de Boedo também leva em conta a questão da língua. Ao responder ao ataque de Roberto Mariani, que acusa o periódico de ter “un language complicado y sutil y una elegancia francesa”, *Martín Fierro* argumenta que pode ter “medios de expresión un poco más complicados pero igualmente eficientes”. Diz saber da existência de “una sub-literatura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto”. E faz chacota da “jerga ramplona plagada de italianismos” dessa literatura que se permite na “anécdota de conventillo”, correspondente a seus autores, os “‘realistas’ ítalo-criollos”. A passagem mostra nitidamente o que pensa a revista sobre a literatura e a linguagem usada para atingir os leitores populares. Segundo Beatriz Sarlo,

[...] uno de los puntos centrales de la argumentación de Martín Fierro fueron los efectos literarios de la diferencia entre “argentinos sin esfuerzo” e hijos de inmigrantes. El punto clave es la relación que unos y otros tienen con el lenguaje, en especial con la lengua oral y su realización fonética. Martín Fierro describe a la literatura de Boedo como la producida por quienes tienen con el lenguaje una relación exterior y se ven en la necesidad de ocultar una pronunciación extranjera. La proximidad con la lengua oral, su adquisición “natural”, funcionaría como condición y garantía de una escritura argentina. Toda relación con el lenguaje que haya sido mediada por la represión de la lengua extranjera, producirá una literatura teñida por el origen espurio del escritor194.

193 Carlos M Grünberg, “Un Gramático”, *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 7, 15 abr. 1924.

194 Beatriz Sarlo, *Vanguardia y Criollismo*, p. 236.

Nesse e em outros momentos, a tensão de *Martín Fierro* com o mercado mostra seu esnobismo por uma literatura suburbana. Reproduzimos, novamente, o que diz Beatriz Sarlo:

La literatura de la “novela semanal” (arquetipo de literatura “baja”) tiene una poética que, definida por la presión del mercado, revela su origen. Escrita según una típica “deformidad de pronunciación” donde puede rastrearse al inmigrante, *Martín Fierro* retorna a propósito de ella el tema de la pureza lingüística como prueba de su disposición “natural” para la cultura y el arte¹⁹⁵.

A revista insiste na existência de dois tipos de escritura e também de dois públicos leitores: os que são “argentinos sin esfuerzo” e não precisam dissimular nenhuma “‘pronunzia’ exótica” e os que, por sua origem e língua, não podem reivindicar uma larga tradição nacional. A relação da *Martín Fierro* com eles é também distinta, segundo Sarlo.

Sin embargo, la propiedad sobre el lenguaje y la relación con el público “bajo” son, siempre, pensados como opuestos: ese público del cual la vanguardia se separa contamina el lenguaje, impone su pronunciación deformada, influye sobre el uso “ilegítimo” del conventillo [...]. El público que la vanguardia reivindica se coloca, naturalmente, a contrapelo del mercado. Definido baudelairianamente por su sensibilidad frente a lo nuevo (“lo nuevo es la mitad del arte”), ese público se opone en más de un sentido al de Boedo: en un sentido social, el de Boedo es el público de los barrios frente al del centro; en un sentido nacional, es un lector inseguro de su idioma argentino; en un sentido estético, es fundamentalmente un consumidor de cuentos y novelas, frente al público de *Martín Fierro* que lee poesía; en este mismo sentido, es de un público de teatro, fanático de las grandes compañías nacionales, frente al público de una revista que afirma la dignidad estética del cine y del jazz. Dos públicos y también dos sistemas literarios, dos sistemas de traducciones, dos formas que se acusan mutuamente de cosmopolitismo¹⁹⁶.

A “encuesta” sobre a existência de uma sensibilidade argentina também esbarra na questão de um idioma próprio argentino. Leopoldo Lugones insiste que

195 *Idem*, p. 231.

196 *Idem*, p. 234.

o idioma é uma das características dessa marca nacional. No entanto, outras respostas, como a de Mariano A. Barrenechea argumentam que não existe uma mentalidade argentina, pois os esforços em fazer uma literatura nacional param no ridículo. Samuel Glusberg também diz que não crê na existência de uma sensibilidade ou mentalidade argentina, exatamente por não crer “en la existencia de un idioma o dialecto argentino”. Focando na tendência dos argentinos à cópia, diz: “En todo caso debemos hablar de una sensibilidad criolla o americana. Porque lo cierto es que los americanos no hablamos ni escribimos como los españoles. Y eso en virtud de somos más europeos que ellos”¹⁹⁷.

As preocupações de Jorge Luis Borges com a língua são destaque na *Martín Fierro*. Tendo se debruçado sobre a questão desde suas experimentações ultraístas na Espanha, Borges publica uma série de livros de poesia e de ensaio que defendem o *criollismo* vanguardista. Assim, *El Tamaño de Mi Esperanza*, *Inquisiciones* e *El Idioma de los Argentinos*, além de artigos na *Proa* e na própria *Martín Fierro*, mostram sua preocupação constante com uma atitude ativa e transformadora em relação à língua, o que se dá de maneira muito semelhante, no caso brasileiro, a Mário de Andrade. Mesmo as produções criativas de Borges, como *Fervor de Buenos Aires* e *Luna de Enfrente*, mostram seu interesse pela questão nacional na língua. Borges, segundo Jorge Schwartz, está no limite entre a herança de uma tradição *gauchesca* e os sinais irreversíveis da modernidade¹⁹⁸.

Em *El Tamaño de Mi Esperanza*, Borges adota um ostensivo anticosmopolitismo, em que o *criollismo* é considerado um valor oposto e alternativo aos ditames da cultura europeia. O ensaio possui linguagem propositalmente agauchada, a partir da oralidade do campo, numa atitude ideal e idealizada. F.L.B. (provável abreviatura de Francisco Luis Bernárdez), elogia a obra por ser escrita “para radicarse definitivamente en su patria, que es la nuestra, en su esperanza, que es la de todos los criollos de hoy, y en su ambición, que también compartimos los que formamos en su generación”¹⁹⁹.

197 “Contestaciones a la Encuesta de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, pp. 6-7, 15 mai.-15 jun. 1924.

198 Ele faz, nas subsequentes reedições dessas obras, um “polimento” ou uma “limpeza”, através da retirada de indícios de oralidade da linguagem falada da “orilla”, atitude que mostra os paradoxos de sua produção e suas idas e vindas no que diz respeito à identidade linguística argentina.

199 F.L.B., “Un Borges de Entrecasa”, *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 8, 3 sep. 1926.

Por seu turno, *Inquisiciones*, primeira obra em prosa de Borges, também possui como mérito, segundo Sergio Piñero, sua urgencia idiomática e sua reação contra a cristalização do clasicismo: “Entre nosotros su práctica será el punto de una partida final para la formación de nuestro lenguaje. Lenguaje indiscutiblemente en gestación. Ideas genuinas que es necesario expresar por fuerza con nuestro modo de decir”²⁰⁰. Além de ser argentino de nascimento, Borges é também argentino “en su persona, en su conceptismo, en su prosa aparentemente muy siglo XVII”. Piñero, contudo, ao contrário de Marechal, interpreta o “criollismo” de *Inquisiciones* como um defeito.

Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo, ni a los potros para ser y manifestar alma de gaucho. En Borges esto es lejano. Casi me atrevo a asegurar que constituye en su vida, un recuerdo heredado. Luego, dice de memoria. Noto algo de artificial imaginativamente en el criollismo del poeta. Lo admiro en “La Calle de la Tarde”, mas cuando toma el lazo pareceme se enredara en él. Me impresiona una cierta influencia de nuestro precursor y estimado Güiraldes. En Borges no la apruebo por es carácter especial de su temperamento y estética²⁰¹.

O esforço *criollista* borgeano é reconhecido também fora da Argentina. A revista *La Fiera Literaria*, de Milão, publica um texto de A. R. Ferrarin sobre a literatura argentina, reproduzido na *Martín Fierro*, e atribui a Borges o título de iniciador do *criollismo* literário, “no tanto porque cante a Buenos Aires y los fatos de la historia argentina y su familia gaucha cuanto por un poderoso instinto, un formidable *parti-pris* que lo conduce a sentir, a examinarlo todo desde el punto de vista criollo”²⁰². A palavra *criollo*, segundo a publicação, “adquiere un sentido tocante, casi mágico, y concluye por convertirse en sinónimo de bello, perfecto, insuperable”. Mas esse *criollismo* está “bien lejano de las soberbias afirmaciones del actualmente superado americanismo”, já que Borges e outros argentinos como Güiraldes “no solo no menosprecian a Europa, sino quel, al contrario, son ellos los más atentos y los mejor informados de todo cuanto de nuevo viene del viejo

200 Sergio Piñero (Hijo), “Inquisiciones, por Jorge Luis Borges”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 4, 26 jun. 1925.

201 *Idem, ibidem*.

202 “Nuestra Poesía en Italia”, *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 5, 28 mar. 1927.

mundo, son los primeros en recibir las señales que de allí parten”. O *criollismo*, com sua “fórmula (sistematización provisoria)” e sua “disciplina (moral y literaria, capaz de salvar los valores espirituales de la recién nacida nación argentina)” pode ser entendido, segundo a publicação italiana como, “sobretudo, un estado de ánimo”²⁰³.

Ao anunciar *Luna de Enfrente*, Borges explica sua intenção em utilizar diversos tipos de linguagens em sua composição, o que demonstra seus tateios por criar composições com inúmeros registros de fala.

La verdad es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barulleras las rimas. Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña. Otras asumen este intemporal, eterno español (ni de Castilla ni del Plata) que los diccionarios registran²⁰⁴.

Ao comentar a obra, Leopoldo Marechal considera o entusiasmo que ela lhe causa, sendo o melhor argumento contra as teorias de Leopoldo Lugones sobre a rima. Elogia ter sido escrito com uma linguagem “querida”, por ser falada de verdade e estar distante da retórica simulada: “Ahora consideraré el outro aspecto de Borges, quizás el más interesante y promisor; es un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado”. Por isso, Marechal considera que “la criolledad de Borges no es un chauvinismo detonante ni una actitud decorativa”²⁰⁵.

Em outras contribuições na revista, Marechal novamente rejeita a rima, tal como cultivada por Lugones, explicando que seu uso se explica apenas pela pobreza do idioma. Daí a razão pela qual “los negros de África riman hasta sus conversaciones”²⁰⁶, assim como as crianças. Rimar é um exercício para disfarçar um mau poeta ou uma poesia pobre²⁰⁷. Apenas a liberdade métrica e sonora mostra

203 *Idem, ibidem.*

204 Jorge Luis Borges, “Al Tal Vez Lector”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 4, 14 nov. 1925.

205 Leopoldo Marechal, “‘Luna de Enfrente’, por Jorge Luis Borges”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 4, 29 dec. 1925.

206 Leopoldo Marechal, “Retruque a Leopoldo Lugones”, *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 1, 4 ago. 1926.

207 Trata-se de mais um raro momento em que a revista menciona os africanos, estereotipados, novamente, com um acento bárbaro ou infantil.

a genialidade de seu criador, que busca a síntese. Na passagem, desvaloriza-se a linguagem oral, própria de povos “atrasados”, em prol de criações estilizadas e racionalizadas da vanguarda. Mais à frente, em outro artigo de réplica a Lugones, Marechal considera a necessidade de viver no tempo presente, no qual a rima já não faz parte²⁰⁸.

Francisco Luis Bernárdez también trata da “posible formación de un idioma autónomo” no país, dizendo que “el español, extravasado en nuestra tierra, da lugar a un habla nuestra, a un habla argentina”. Afirmar que as línguas “pueden ser impuestas a pueblos débiles por otros de superioridad vital. Pero cada raza sometida, guiada por su atávico genio gentilicio, estructurará esa lengua a la medida de su sentimiento del mundo y de la vida”²⁰⁹.

Bernárdez entende que o meio traça mudanças na língua, que sofre modificações quando trazida para outras terras, como as que ocorrem com o espanhol. Se cada paisagem tem uma língua que lhe corresponde, o idioma se adapta, portanto, às novas paisagens, ao clima e aos hábitos de uma nova porção de terra.

Ahora bien: para que el hecho estudiado se consume en nuestra patria urge que a los elementos geográficos y – ¿por qué no? – climatérico, se nada la presencia de una prieta y densa conciencia de la nacionalidad. Castilla impuso su idioma al resto de la península por el mero hecho de que sus hombres, vigorizados por el éxito guerrero ante los árabes, habían adquirido un concepto más amplio y sólido de su destino como familia nacional.

Aquí, por halagüeña fatalidad histórica, acontecerá lo propio. La argentinidad ya va dejando de ser un término de especulación intelectual y se va haciendo carne en el pueblo y en la nueva literatura. La simpatía de la nueva generación hacia lo popular, hacia lo autóctono, hacia la criolledad, es algo sintomático de lo que aseveramos²¹⁰.

Assim como alguns autores acreditam que a “raça” argentina está em construção, não sendo possível identificar o *gaucho* ou qualquer outra figura com de-

208 Leopoldo Marechal, “Fílipica a Lugones y Otras Especies de Anteayer”, *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 2, 29 dec. 1925.

209 Francisco Luis Bernárdez, “El Futuro Idioma Argentino”, *Martín Fierro*, año II, n. 16, p. 5, 5 maio 1925.

210 *Idem*, p. 6.

nominação da nação, o mesmo se dá com a língua espanhola em construção, segundo Bernárdez. Os martinfierristas manifestam uma crença otimista no futuro, quando estarão resolvidos o problema da formação nacional tanto em termos étnicos quanto linguísticos.

El idioma llegará en su hora, cuando nuestra manera de sentir la vida sea lo suficientemente fuerte para exigir un instrumento expresivo tan fuerte y tan propio como ella. Nuestro papel, mientras tanto, es el de preparar el camino para ese que ha de venir y que el autor de “Eurindia” llama mesiánicamente: el Esperado²¹¹.

Também refletindo sobre a atualidade da língua argentina, Pablo Rojas Paz sai em defesa de *El Puñal de Orion*, publicado em 1925 por Sergio Piñero, considerado problemático no que diz respeito à língua pela crítica. Para Rojas Paz, contudo, livro de Piñero, “se advierte una despreocupación absoluta de los prejuicios literarios”, o que leva à escrita de “un idioma bravio como el mar en que ha navegado”. Tal escrita dá origem a uma obra de caráter “anárquico, desordenado, digno hijo del periodismo nuestro, sintético, fragmentario y actual”. Rojas Paz questiona: “¿A qué debemos llamar idioma perfecto? Al idioma de los clásicos seguramente. Pero ser clásico es ser actual”²¹². E defende que, se o idioma clássico deve ser associado à atualidade, nada mais oportuno que as experimentações vanguardistas, possuidoras das tendências estéticas mais recentes e interessadas na problemática da língua, incorporando a oralidade e outros registros distantes da cultura hegemônica.

Um dos projetos mais radicais sobre a língua, no período, é do pintor, escultor, escritor, tradutor poliglota e colaborador martinfierrista Xul Solar, que mistura espanhol e português para criar o *neocriollo*. Seu projeto, no entanto, é tão complexo e inusitado que o converte em uma utopia. Esclarece Jorge Schwartz sobre a empreitada e suas contradições:

O paradoxo mais notório do *neocriollo* é que, enquanto Xul Solar passa praticamente uma vida buscando sistematizar uma língua artificial e de uso coletivo, uma espécie de utopia latino-americanista em que se combinam radicais predominantemente hispâni-

211 *Idem, ibidem.*

212 Pablo Rojas Paz, “*El Puñal de Orion* por Sergio Piñero”, *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 4, 10 maio 1926.

cos e brasileiros, essa mesma língua se torna hermética. Não somente pela dificuldade de compreensão do *neocriollo* para um leitor comum, mas também pelas conotações ocultistas que pode conter. Trata-se de uma língua que é simultaneamente transparente e opaca, destinada às massas e, no entanto, somente compreensível para os iniciados²¹³.

O *neocriollo* se amplia, em seguida, para a “panlíngua”, de base numérica e astrológica e de caráter cosmopolita, que visa abolir as fronteiras linguísticas. Essa língua propõe uma aproximação fonética, através do uso de formas contraídas ou a eliminação de certas consoantes finais, valorizando a linguagem oral.

O *neocriollo* evolui para uma utopia pan-americana, de confraternização entre os povos, mediante uma linguagem com tendência à aglutinação na qual se mesclariam, predominantemente, o espanhol e o português. Isso não exclui, da prática de Xul, a introdução de termos em inglês, francês, alemão e italiano.

A base nacionalista do projeto residiria inicialmente na defesa e tentativa de definir uma língua argentina, muito oralizante, e que foi defendida por grande parte da geração vanguardista argentina. Embora pareça paradoxal, o *gaucho*, símbolo por excelência da literatura nacionalista do século XIX, renasce na vanguarda, entronizado no título do periódico Martín Fierro, e na linguagem agauchada como definidora de um padrão moderno e nacional. A isso se mistura um projeto linguístico/social de confraternização internacional entre os povos²¹⁴.

Os dois projetos sobre a língua de Xul Solar não são, contudo, discutidos ou propagandeados na *Martín Fierro*. Há inúmeras referências à produção pictórica de Xul Solar na revista, mas apenas uma referência às críticas que a língua do autor ganha, feita por Raúl Scalabrini Ortiz, no número 43.

A última vez que a questão da língua é discutida na *Martín Fierro* se dá no debate sobre o meridiano intelectual. Evar Méndez, por exemplo, insiste no “des-hispanismo argentino, la transformación del idioma”. Borges, por seu turno, cita

213 Jorge Schwartz, *Fervor das Vanguardas...*, p. 160.

214 *Idem*, p. 167.

Madri como “una ciudad cuya sola invención intelectual es el galicismo – a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él”.

Na *Martín Fierro* predominam, portanto, o tema da independência linguística e a reivindicação de liberdade para “contaminar” a linguagem literária com outros registros menos formais, como a língua popular. Trata-se, em geral, de uma valorização do idioma portenho ou “orillero-criollo”, um *gauchesco* altamente estilizado, a partir das contribuições formais da vanguarda europeia (principalmente a parisiense e a madrilenha). Também há uma preocupação com a linguagem no presente e daí a recriminação à rima e à métrica, as quais não correspondem à liberdade de experimentação do momento atual.

Na *Revista de Antropofagia*, as diversas colaborações que exploram a questão da língua refletem teoricamente sobre sua potencialidade e as diferenças do português no Brasil e em Portugal. Há, também, muitas contribuições que utilizam expressões e modos de falar populares em criações em prosa ou verso, valorizando a cultura oral em detrimento da cultura bacharelesca, acadêmica e conservadora.

O idealizador da Antropofagia discute a questão da língua portuguesa já há alguns anos. O livro *Poesia Pau-Brasil*, por exemplo, possui vários poemas que incorporam elementos da fala à cultura escrita na tentativa de dar valor à cultura popular, aliados às inovações modernas. Nele, o famoso poema “Pronominais”, ao discutir sobre a colocação do pronome oblíquo “se” antes da forma verbal, contrapõe a regra gramatical ao uso prático da fala, que desrespeita a norma sintática. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald de Andrade afirma que “a poesia existe nos fatos” e se posiciona contra vários comportamentos artificiais, como “o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”. Defende, a todo o momento, “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”²¹⁵.

O “Manifesto Antropófago”, carro-chefe da *Revista de Antropofagia*, estabelece continuidade com os postulados do manifesto anterior. Oswald encontra na linguagem nativa aspectos espontâneos, francos, afastados da artificialidade da língua culta e do bacharelismo. Afirma que “nunca tivemos gramática”, mas “sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais”.

215 Oswald de Andrade, “Manifesto Pau-Brasil”, *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924, apud Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 166.

Posiciona-se contra “o stop do pensamento que é dinâmico” e “contra a memória fonte do costume”. Ao artificialismo da língua, contrapõe “a experiência pessoal renovada”. Diz que “já tínhamos a língua surrealista”, referindo-se, provavelmente, à língua tupi e cria um dos mais interessantes aforismos da cultura literária brasileira. “Tupi or not tupi that is the question” é uma paródia da frase contida no monólogo de Hamlet, na tragédia de mesmo nome, de William Shakespeare. Oswald de Andrade tanto pode se referir à etnia quanto à língua tupi, na indecisão entre adotar ou não o nativismo na literatura de vanguarda (ou mesmo na cultura brasileira). Ao mesmo tempo, faz isso utilizando uma língua estrangeira (o inglês), mostrando bem o cosmopolitismo da proposta, além da “devoração” e ressignificação de uma das frases mais famosas da literatura europeia. Segundo Maria Eugênia Boaventura, “Oswald faz do estilo do monólogo hamletiano um objeto, esvazia o seu conteúdo, mecaniza-o, torna-o excêntrico e depois transforma-o em clichê”²¹⁶.

Enquanto na *Martín Fierro* não há artigos que tratem do quéchua ou de qualquer língua indígena, a língua tupi é abordada algumas vezes na *Revista de Antropofagia*. Há uma citação que diz ser o grito de guerra dos tupis para a conquista do Brasil: “Ya so Pindorama Kotí, itamarána po anhantin, yararama ae recê”²¹⁷. Há, ainda, dois artigos de Plínio Salgado em que o autor explica sobre os critérios usados no estudo dessa língua desde a colonização. Salgado esclarece que, durante o período colonial, o jesuíta tem “necessidade de unificar, tanto quanto possível, as línguas, num tipo geral que servisse ao imperialismo catequista”. Tal critério tem “senão uma orientação gramatical” e reduz a psicologia do índio à do europeu.

Abanheenga, quer dizer, língua de homem, língua de gente, chamavam os tupis à sua língua. O missionário foi unificando, sistematizando as pequenas modalidades no nheengatú, ou seja língua boa. Donde nasceu o tupi-guarani. As outras tribos ficaram falando o seu nheengaíba, língua ruim. Ruim porque não se submetia à redução clássica do nheengatú²¹⁸.

Segundo Salgado, no período imperial, os estudiosos utilizam critérios embasados em concepções europeias para estudar as línguas nativas. O romantis-

216 Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica...* p. 89.

217 “Ya So Pindorama...”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 1, jan. 1929.

218 Plínio Salgado, “A Língua Tupi”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 5-6, maio 1928.

mo, através do indianismo, é um avanço na questão, ainda que reduza o índio à forma europeia. José de Alencar e Gonçalves Dias representam, nesse sentido, os primeiros passos para a melhor compreensão das línguas indígenas. Salgado também destaca as contribuições de Varnhagen, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Batista Caetano, Theodoro Sampaio, Cândido Rondon e Alarico Silveira para o estudo dessas línguas.

Novos aspectos nos interessam hoje na língua dos nossos selvagens. O da origem, o da sua significação como exprimindo um estágio humano, e, sobretudo, a íntima comunhão cósmica, essa espécie de intercompreensão, de intersensibilidade e correspondência dos elementos idiomáticos representativos dos objetos, (substantivo) das ações (verbos) e das circunstâncias, (adjetivos e advérbios) que resumem toda uma sintaxe primitiva, que prescindia de preposições e conjunções, primeiras muletas da decadência na função criadora das línguas²¹⁹.

Na contemporaneidade, contudo, fatos novos, como a teoria psicanalítica de Freud, as contribuições de Keyserling, “o cansaço das civilizações de que a Europa presente é uma grande expressão”, além de Josefina Backer – que lança “os requebros yankees do Zanzibar” –, demandam um novo critério para o estudo da “nossa língua tupi”. Assim, Salgado sugere estudá-la segundo o ponto de vista humano, notando a estreita comunhão do nativo com a terra e apontando para a onomatopeia da língua indígena, a qual representa “relações entre os sentidos e os dois mundos, o objetivo e o subjetivo”. Daí a necessidade de estudar o tupi como “uma língua quase em estado nascente diretamente ligada à natureza, oriunda do contacto imediato entre o homem e o mundo”.

No número seguinte, Salgado continua explicando que o “processo onomatopéico [...] assinala o período criador da linguagem, o primeiro comércio entre os cinco sentidos e os mundos objetivo e subjetivo”. A formação da linguagem é, “na verdade, um complexo de atos fixados de posse” e de “apreensão e determinação de fenômenos”. O colaborador apresenta uma série de exemplos que mostram as analogias entre o mundo objetivo e subjetivo e as palavras que designam coisas, emoções e raciocínios.

219 *Idem, ibidem.*

Da síntese interjectiva o espírito agudo da emoção retornou ao exame minucioso dos fatores do conjunto emocional. A onomatopeia criou os grandes pontos de referência, os elementos primordiais das expressões diretas. A intercorrespondência dos sentidos nuançou essas expressões. Impressões auditivas e visuais, olfativas, palatais e tactivas, con- troverteram-se, cambiaram-se, ajustaram-se na entrosagem dos instintos enriquecidos de experiências. E a expressão objetiva multiplicou-se, prismando-se de acepções²²⁰.

A contribuição de Plínio Salgado na revista é pontual, apenas em dois números. Diferentemente, Mário de Andrade reflete sobre a questão da língua na revista constantemente. Em suas contribuições em verso e prosa, utiliza uma linguagem provavelmente incômoda para o registro escrito da época, com forte apoio na cultura popular. Já no poema “Manhã”, usa a expressão “que nem”, além de iniciar um período com o verbo “ter”, contrariando a regra culta: “Tinha um sossego tão antigo no jardim / Uma fresca tão de mão lavada com limão / Era tão marupiara e descansante”²²¹. No trecho de *Macunaíma* publicado no segundo número, diz “pra” no lugar de “para”, assim como “prá” (com acento agudo), indicando a conjunção de “para” e “a”: “quando voltaram prá maloca”²²². Quando trata do “Romance do Veludo”, utiliza “si” e “sinão” ao invés de “se” ou “senão”, além de “quasi” no lugar de “quase”. Usa também uma forma muito próxima da oralidade, ao negar duas vezes uma determinada orientação intelectual que a ele é atribuída, entre outros recursos da fala.

Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mas é um indivíduo que quando sinão quando [*sic*] imagina sobre si mesmo e repara no ser gozado, morto de curiosidade por tudo o que faz mundo²²³.

Ao tratar do “Lundu do Escravo”, Mário explora um neologismo, retirado do verbo “acrescentar”: “Na versão, musical que registro parece ter junção de músi-

220 Plínio Salgado, “A Língua Tupi”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 7, jun. 1928.

221 Mário de Andrade, “Manhã”, *Revista de Antropofagia*, ano I, p. 1, n. 1, maio 1928.

222 Há que se lembrar também, da famosa “Carta às Icamíabas”, de *Macunaíma*, o *Herói Sem Nenhum Caráter*, em que Mário de Andrade satiriza o discurso pomposo que o protagonista usa na esperança de conseguir seus favores.

223 Mário de Andrade, “Romance do Veludo”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, pp. 5-6, ago. 1928.

cas diferentes ou pelo menos acrescentamento de parte”. Escreve também “mi-lhor” no lugar de “melhor”.

Pelas críticas que provavelmente recebe, compõe o “Lundu do Escritor Difícil”, publicado no sétimo número, argumentando que não há nada difícil em seu modo de escrever. O que incomoda o público leitor é sua aproximação do registro oral.

Eu sou um escritor difícil	Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquisila	Porém culpa de quem é!
Porém essa culpa é fácil	Todo difícil é fácil
De se acabar numa vez:	Abasta a gente saber.
É só tirar a cortina	Bagé piche chué, ôh “xavié”,
Que entra luz nesta escurez.	De tão fácil virou fóssil,
	O difícil é aprender!
Cortina de brim caipora	
Com teia caranguejeira	Virtude de urubutinga
E enfeite ruim de caipira,	De enxergar tudo de longe!
Fale fala brasileira	Não carece vestir tanga
Que você enxerga bonito	Pra penetrar meu cassange!
Tanta luz nesta capoeira	Você sabe o francês “singé”
Tal-e-qual numa gupiara.	Mas não sabe o que é guariba?
	Pois é macaco, seu mano,
Misturo tudo num saco	Que só sabe o que é da estranja ²²⁴
Mas gaúcho maranhense	
Que para no Mato Grosso	
Bate este angu de caroço	
Ver sopa de caruru;	
A vida é mesmo um buraco,	
Bobo é quem não é tatu!	

Em uma de suas últimas contribuições na revista, Mário transcreve a entrevista que faz com dois feiticeros de Natal para os quais pede informações sobre rezas

224 Mário de Andrade, “Lundu do Escritor Difícil”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 3, nov. 1928. Atualizamos algumas grafias mas procuramos manter as referências orais da colaboração de Mário.

cantadas na região. O registro da conversa, que Mário explica estar reproduzido textualmente, procura mostrar as características próprias do modo de falar da região.

Gosta de trabalhá cum cobra. Fura o oio da cobra na intenção da pessoa a quem que cegá e cega. Chega a cumê pedaço de cobra, cru, mais cauim (por aqui, nos catimbós, qualquer álcool forte)

- Eu já sigurei uma jararaca pr'êle cegá!

- ... foi discipio do grande malfeitô Antônio Tirano (eu escrevendo) que para a gente tê trabalho dele tinha-se que dá pr'êle um filho, uma... uma pessoa da família assim...²²⁵

O interesse de Mário pela questão da língua é visível também em toda sua correspondência no período, quando escreve de uma forma muito parecida com a linguagem oral, indício de que sua preocupação em refletir sobre a questão da língua portuguesa se imiscui, inclusive, em sua vida privada. Acaba por manifestar o desejo se levar à frente o projeto de uma “Gramatiquinha da Fala Brasileira”, aliando um projeto escrito sobre gramática à cultura oral, com tom nacionalista.

Além de Mário, outros colaboradores também fazem mudanças na grafia, a fim de se aproximarem da língua falada. Exemplos do uso do “pra” podem ser vistos em várias contribuições²²⁶. Ainda, há o uso de: “si”, ao invés de “se”²²⁷; “sinão”, no lugar de “senão”²²⁸; “quasi” ao invés de “quase”²²⁹. e “milhor”, no lugar de “me-

225 Mário Andrade, “Antropofagia?”, *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 10, p. 5, fev. 1929.

226 Usam “pra”: Jorge Fernandes, Fidelis Florêncio, Brasil Pinheiro Machado, Augusto Meyer, Azevedo Correia Filho, Sebastião Dias, Mário Gracioti, Henrique de Resende, Perilo D'Oliveira, Achiles Vivacqua, F. de San Tiago Dantas, Jorge de Lima e Ascenso Ferreira. Antônio de Alcântara Machado reproduz um poema de Cassiano Ricardo, do *Martim Cererê*, intitulado “Lua Cheia n. 1”, que também utiliza o “pra”.

227 “Si” é visto nas contribuições de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Pedro Dantas, Augusto Meyer, Yan de Almeida Prado, João do Presente, A. de Lima Tejo, Abgard Renaut e Franklin Nascimento.

228 Plínio Salgado, Mateus Cavalcante (pseudônimo de Prudente de Moraes Neto) e Yan de Almeida Prado.

229 Isso se dá nos textos de Antônio de Alcântara Machado, Plínio Salgado, Yan de Almeida Prado, João do Presente, Ruy Cirne Lima e Franklin Nascimento.

lhor”²³⁰. E é possível encontrar, em muitos poemas da *Revista de Antropofagia*, a exploração do registro oral. Em “Noturno da Rua da Lapa”, Manuel Bandeira, diz que não pode “atinar no que fazia”. O protagonista de “Brazil”, de Brasil Pinheiro Machado, se pergunta de quem será que tem “tanta sodade”. E imagina, à noite, na cama, que “aquele mato deve estar cheinho de lobizôme”, exclamando, por fim, assustado pelos barulhos da noite: “Nossa Senhora, que medo!”²³¹ Ao louvar sua musa mineira, Rosário Fusco diz que seu amor “é mais alegre que os córgos da minha terra”, numa alusão ao modo de falar dos mineiros. Augusto Meyer, no poema “Serenata” diz: “Evem a lua. Cae balão!” E Fidélis Florêncio, em “Homisio”, apresenta um poema que diz vir dos “cantos municipais”.

Nesta baiúca	E mingau de mandioca
Coberta de sapé	Potranca sempre pronta no potreiro
Esteve homisiado o Caburé	Do terreiro. Arisco como uma paca,
Que matou o Zé Jucá no valado.	Picava fumo com a faca,

Todas essas mudanças na grafia, além da exploração das características orais da cultura e de registros rítmicos da fala, apontam para o modo de falar típico das classes populares, principalmente no campo. O que para os puristas provavelmente é uma afronta à linguagem culta (única digna de se transformar em criação estética), para os antropófagos significa a afirmação da nacionalidade, em suas peculiaridades mais cotidianas.

Os incômodos que as inovações na sintaxe e na ortografia causam fora dos círculos vanguardistas levam alguns antropófagos a ter que explicar sua produção. Ascenso Ferreira precisa responder a uma crítica feita por Orris Barbosa ao seu poema “Bahia”, e diz que vai perder seu tempo “mode lhe dizer duas palavras”. Esclarece que escreve o poema como uma “simples brincadeira que eu fiz só para meter o pau nas tendências oratórias dos baianos”: “Eu passei lá e comi aquelas comedorias gostosas que valem mais do que qualquer literatura minha, sua ou seja lá de quem for... E vi o baiano discursando em vez de comer! Perdendo

230 “Milhor” é menos comum. Além de Mário de Andrade, apenas Yan de Almeida Prado, Rosário Fusco e Mateus Cavalcante (Prudente de Moraes Neto) o fazem.

231 Tratamos da cultura africana desse poema, mais acima.

tempo”²³². Por essa razão, devora as comidas gostosas da Bahia, dando um berro de entusiasmo. Provavelmente acusado de plagiar um violeiro chamado João de Deus, afirma que a “única aproximação com minha poética é ter sido um cantor popular em uma língua de onde a nossa língua nasceu”. Por isso, seu crítico “precisa prestar atenção ao modo de versejar dos cantadores da zona da mata e do sertão” para poder traçar tais comparações.

Algumas vezes, as mudanças na língua servem para reforçar paródias a respeito do aspecto consagrado de determinados campos do conhecimento. O poema “República”, de Murilo Mendes, é uma das colaborações que dessacralizam tanto a língua erudita quanto a história do Brasil. Ao tratar do momento de transição do período imperial para o republicano, todo o processo histórico é pensado de uma forma picaresca.

Deodoro todo nos trinques
bate na porta de Dão Pedro 2º
Seu Imperadô, dê o fora
que nós queremos tomar conta desta bugiganga²³³.

Para além das composições poéticas e em prosa, uma linguagem mais próxima do registro popular também pode ser encontrada nas próprias críticas literárias escritas por Alcântara Machado. Sendo textos supostamente mais formais, deveriam ser escritos sob a forma culta da linguagem, norma que o crítico não acata. É o próprio diretor da revista que, em “Vaca”, faz oposição à aceitação da língua e dos valores lusos como pontos comuns entre brasileiros e portugueses. Por isso critica a condecoração dada pelos portugueses (uma placa de bronze) ao Ministro das Relações Exteriores do Brasil por ter defendido a língua portuguesa como um patrimônio comum entre brasileiros e portugueses. Segundo Alcântara Machado, a defesa é prova do cinismo de Portugal, já que “quando estava por cima só gritava eu, agora que está por baixo faz questão do nós”.

A importância do tratamento da língua é reportada, ainda, por José Américo de Almeida que, relatando as maneiras pelas quais se torna escritor brasileiro, defende a necessidade de se abordar a questão.

232 Ascenso Ferreira, “Carta a Orris Barbosa”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 6, p. 3, out. 1928.

233 Murilo Mendes, “República”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 1, 1928.

E para ser escritor brasileiro ainda me faltava escrever em brasileiro. Ora, eu nasci num tempo em que ainda se falava português no Brasil. Inventei, assim, outro sistema: ler os clássicos (porque não posso deixar de ler Bernardes, frei Luís de Sousa, etc.) por cima, como quem está traduzindo, fazendo de conta que é castelhano, procurando apenas o sentido. (Língua pega como visgo). Não sei se dará resultado. Mas o diabo é que, além das palavras, não acho nada nos clássicos²³⁴.

Na terceira fase do projeto antropofágico, há a pretensão de se criar uma “subgramática” da língua brasileira, para recuperar “a simplicidade do idioma, de modo a libertá-lo da sua complicada engrenagem pedagógica”. Raul Bopp lembra a ambição de se criar um “‘selecionado’ de cem palavras de sabor brasileiro”, além de um “sistema de medidas de superfície” baseado no berro. Por fim, a “Bibliotequinha Antropofágica”, seria constituída de obras como *Macunaíma*, *Cobra Norato* e *Sambaqui*, ou de “restos de cozinha”, formados com o “Manifesto Antropófago”, os “Moquéns” e *Pontas de Flecha*, de Oswaldo Costa²³⁵.

Tanto *Martín Fierro* quanto a *Revista de Antropofagia* defendem a dinamicidade da língua em contraposição ao seu imobilismo. A maior preocupação de seus colaboradores é com as apropriações do português e do espanhol feitas pelos brasileiros e pelos argentinos. Os antropófagos atacam a língua culta, padrão e rígida das regras gramaticais vindas de Portugal. Aludem, por exemplo, à Academia Brasileira de Letras e à Academia Paulista de Letras e parodiam o nome das instituições, rebatizando a última de “Academia de Letras Promissórias”, e se lançando, ainda, como “Órgão da Antropofagia Brasileira de Letras”. Às características formais e à rigidez da língua formal, ligada à escolarização e a todo um universo intelectual, com regras ortográficas e gramaticais, os antropófagos contrapõem uma língua espontânea, adaptável e mais facilmente alterável, repleta de gírias e de regionalismos e próxima ao registro oral. Realizam deslocamentos da prática oral para a escrita, outorgam *status* poético a situações cotidianas e parodiam a norma gramatical em poemas, principalmente. Os martinfierristas também contrapõem o espanhol falado na Argentina ao da Espanha, considerado uma língua

234 José Américo de Almeida, “Como Me Tornei Escritor Brasileiro”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 6, p. 3, out. 1928.

235 Raul Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia*, p. 49.

morta, oficial, artificial e declamatória. A ex-colônia cria uma nova língua, livre e superior, tão diferenciada que pretende não ser entendida pelos espanhóis.

A língua portuguesa, no Brasil, é enriquecida pelo contato com as línguas nativas e africanas. Na Argentina, valoriza-se a linguagem do *gaucho*, ele mesmo uma figura mestiça, de várias ascendências. No caso das línguas dos imigrantes, *Martín Fierro* manifesta certo desprezo pelo que considera intromissões na língua *criolla*, o que se dá, especialmente, pelos italianismos. Nota-se o *criollismo* oposto ao cosmopolitismo demográfico, uma cosmovisão de intelectuais da classe média urbana confrontados com a multidão de gente necessitada que chega das zonas paupérrimas da Europa. Ou seja, a partir da denúncia de um cosmopolitismo demográfico, exalta-se o *criollismo*, defendido, por exemplo, por Leopoldo Lugones, a quem a revista rende diversas homenagens. Na *Martín Fierro* aparece, ainda, a ideia de que os escritores espanhóis contemporâneos não têm prestígio suficiente para influir na língua e na literatura argentinas, uma vez que não há grandes inovações em suas produções. Eles se apoiam no prestígio da geração anterior, enquanto na Argentina existe uma nova geração literária, muito mais avançada.

A exploração do espectro popular se funde, ademais, à adequação poética ao momento presente, dinâmico e moderno, que muitas vezes requer um estilo telegráfico, breve, incisivo, em que as imagens são formadas por justaposição e a pontuação é abolida. Esse estilo de escrita pode ser vistos em obras de Oswald de Andrade, como *Poesia Pau-Brasil* e em *Veinte Poemas Para Seren Leídos en el Tranvía*, de Oliverio Girondo.

A linguagem carnavalizada, nos periódicos, serve para subverter os gêneros literários, ao que se une a utilização de formas coloquiais da linguagem, como a gíria e o regionalismo. Na segunda “dentição”, as experimentações com a linguagem e a subversão de gêneros é traduzida na própria diagramação da *Revista de Antropofagia*, que explora *haikais* e títulos em várias posições. Trata-se de uma mixórdia de contribuições anarquicamente distribuídas pela página do *Diário de São Paulo*.

A língua, portanto, é utilizada também como base para a construção dos dois projetos nacionais. Trata-se de deslocar as peculiaridades da prática oral para a escrita e fazer modificações ortográficas, adotando uma língua considerada, até então, imprópria para a literatura. Não se trata, contudo, da língua utilizada propriamente pelos *gauchos* ou as camadas populares, mas de uma construção estetizada. Jorge Schwartz diz que *Don Segundo Sombra*, por exemplo, “apresenta uma visão

altamente idealizada do *gaucho*, cujos costumes e tradições são retomados na linguagem culta e estilizada de Güiraldes, que redigiu boa parte do livro em Paris”²³⁶.

6. Música: o tango e o universo popular

As vanguardas antropófaga e martinfierrista se apoiam também na música para construírem suas narrativas nacionais. Na *Martín Fierro*, a questão de um gênero musical propriamente nacional está mais presente que na *Revista de Antropofagia*. Ali, elege-se principalmente o tango como a criação musical mais importante da cultura argentina. A publicação bonaerense, contudo, não se preocupa apenas em problematizar a nacionalização do tango, abordando vários aspectos da música estrangeira e nacional, o que não ocorre na *Revista de Antropofagia*. Há, assim, na *Martín Fierro*, contribuições que analisam a música erudita clássica, romântica e moderna, versando sobre Beethoven, Debussy, Honegger, Stravinsky, Schoenberg, Puccini, Prokofiev e até sobre música dadaísta. Outras contribuições investigam os novos gêneros modernos, como o *jazz* e o *blues*. Há, ainda, textos que tratam do ensino da música na Argentina e outros que tecem comentários sobre as temporadas operísticas em Buenos Aires, a maior parte das vezes com apresentações de peças italianas. Há muitas críticas ao panorama musical do país, carente de bons concertos, intérpretes, maestros e regentes e apegado a estilos passados, enquanto se desconhecem as produções mais recentes.

Em um artigo publicado no quinto número da publicação, comenta-se a afirmação de um pintor de que a música da Argentina é “Fea pero interesante”, como acontece com algumas mulheres que, entre a beleza e a feiúra, criam o termo interessante, “recíproco y consolador”. Os pintores trazem o termo para a área artística, “y la aplican, a todo aquello que sin tener un valor sensible visible y real, merece ser tomado en cuenta por cortesía”. Assim, apesar de não esclarecer se essa música é a popular ou a erudita, o colaborador diz que a música nacional argentina,

[...] no es bela, ni linda, ni graciosa, ni elegante, ni nada de lo que en una mujer atrae por un segundo la mirada de un hombre. Pero como dentro de nuestro régimen proteccio-

236 Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 640.

nista, expresa un copioso esfuerzo por ser algo, aunque no sea nada, la música nacional resulta por ello interesante²³⁷.

O gênero musical que adquire valor na revista por seu caráter nacional é o tango. O termo se refere a músicas, cantos e danças nascidos nas últimas décadas do século XIX na área próxima ao sul do Brasil, Uruguai e Argentina. O tango é tocado por “payadores” como um divertimento em mercados, “pulperías” e ranchos da área rioplatense, logo passando a Buenos Aires, o âmbito de seu maior desenvolvimento. É destinado a ser tocado coletiva e anonimamente, “de ouvido”, sem a presença de partituras. A poética do tango circula em folhetins, enquanto sua melodia é guardada e transmitida por meio da cultura oral. Os principais instrumentos utilizados pelos primeiros tangos são a guitarra, a gaita e o acordeão. Destaca-se, ainda, a presença do tango e da milonga no circo e no teatro do período.

Há inúmeros estudos que procuram traçar as origens e o desenvolvimento do tango, não sendo possível fazer afirmações precisas a respeito de seu nascimento e os estilos em que se divide, por tratar-se de uma cultura inicialmente oral e coletiva, com saberes transmitidos por “ouvido”, aprendidos não em um conservatório, mas através da imitação²³⁸. Há, por exemplo, classificações de tangos como *criollos*, *lisos* e *de salón*, as quais, muitas vezes, levam em consideração sua presença em determinados meios sociais ou redes de cultura. Sobre o caráter nacional do tango, autores como Julia Chindemi e Pablo Vila afirmam que,

[...] a fines del XIX y principios del XX este tango era solamente un género más (y no muy identificable como género separado todavía) dentro de una panoplia de otros que preservaban un lugar preponderante en el cancionero criollo (incluía a la cifra, el estilo, zambas y milongas)²³⁹.

Há estudiosos que atribuem o resgate e valorização do tango, no final do século XIX e início do século XX, à tentativa de oposição a uma suposta crise na

237 R.S., “Fea, Pero Interesante”, *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, p. 5, 15 jun. 1924.

238 Ver, por exemplo, a tese de Avelino Romero, *Buenos Aires: História e Tango. Crise, Identidade e Intertexto nas Narrativas Tangueras*, defendida em 2012 na Universidade Federal Fluminense.

239 Julia Chindemi e Pablo Vila, “La Música Popular Argentina Entre el Campo y la Ciudad: Música Campera, Criolla, Nativa, Folklórica, Canción Federal y Tango”, *ArtCultura*, vol. 19, n. 34, pp. 9-26, jan.-jun. 2017.

cultura, causada pela modernização. No entanto, autores do início do século XX, como Manuel Gálvez e Leopoldo Lugones, condenam o tango, atribuindo a ele as alcunhas de voluptuoso, sensual, preguiçoso e grotesco, um produto do cosmopolitismo bonaerense. No *Diario de Gabriel Quiroga*, o tango aparece como feio e antiartístico, além de sintoma de desnacionalização. Em *El Payador* é designado como “el reptil del lupanar”, numa clara associação à vulgaridade e à barbárie, sendo-lhe negado sua representatividade enquanto baile nacional.

No início do século XX, com o desenvolvimento da indústria fonográfica, comecem a ser gravados os primeiros tangos²⁴⁰. A consolidação de um mercado fonográfico, impulsionado pelo sistema elétrico de gravação e pelo desenvolvimento do meio radiofônico, contribui ainda mais para a sua difusão. Nesse período já se percebe a ascensão da figura do compositor e do intérprete, além das soluções jurídicas relacionadas à propriedade intelectual e ao direito autoral relativo a essas músicas. A gravação de discos e a impressão de partituras mostram o tango sendo cada vez mais executado e ouvido pelas classes altas, que dispõem de acesso a instrumentos caros, como o piano e o fonógrafo.

No início do século XX e, com mais força nas décadas de 1920 e 1930, o tango é “exportado” para a Europa e, especialmente, para Paris. Segundo Florencia Garamuño²⁴¹, é exatamente pela combinação entre primitivismo – por sua ascendência africana e mestiça – e modernidade que o tango (assim como o samba, no Brasil) é alçado ao interesse dos europeus, que ditam moda e propõem as formas da modernidade. Garamuño cita, inclusive, a criação, pelo estilista Paul Poiret (o mesmo que desenha vários vestidos para Tarsila do Amaral, inspirando Oswald de Andrade a chamá-la de “caipirinha vestida por Poiret” em um dos seus poemas), de uma “moda tango” em Paris. A mesma autora afirma que a nacionalização do tango é uma disputa, envolvendo também uruguaios e brasileiros e que, no

240 Como *El Taita*, de Higinio Cazón, acompanhado por Manuel Campoamor ao piano, em 1905. Escrito no final do século XIX, orquestrado por Ángel Villoldo e com partitura publicada em 1905, *El Choclo* é um dos mais populares. Destaca-se, ainda, Arturo de Nava, compositor e intérprete de *El Tango de los Negros*, gravado em 1907. Em La Plata, Robert Lehmann-Nitsche grava, em 1905, com a ajuda de um fonógrafo, vários tangos anônimos e primitivos. Em 1917 é gravado *La Cumparsita* pelo urguaiio Gerardo Matos Rodríguez, um dos mais conhecidos tangos.

241 Florencia Garamuño, *Modernidades Primitivas. Tango, Samba e Nação*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

início do século XX, o gênero não é associado propriamente à Argentina, sendo, ainda, disputado em sua paternidade²⁴².

Assim, nas décadas de 1920 e 1930, o tango começa a ser percebido na Argentina por seu caráter presumivelmente nacional, para o que a vanguarda martinferista contribui enormemente. O tango aparece como insígnia da nacionalidade já na primera “encuesta” de *Martín Fierro*, sobre a existência de uma sensibilidade ou mentalidade argentinas. Roberto Mariani, autor ligado ao grupo de Boedo, aponta exatamente para o tango como um ritmo que resume em si o espírito do país: “El tango está en el espíritu argentino. Hay una relación íntima, espiritual, entre tango y hombre; es una relación humana, es una solidaridad de cuerpo y sombra, de boca y voz, de pregunta y respuesta”²⁴³. Mariani entende que o tango emociona, de forma unânime e sensível, a todos os argentinos.

El tango agarra nuestra atención, y nos damos al tango con el desmayo de una cosa que se cae. En su ondulante melodía viaja nuestro espíritu, mojándose de húmedo melancolía. Ninguna función religiosa alcanza la intensidad de silencio y recogimiento que el tango obtiene²⁴⁴.

Segundo ele, o tango está presente na vida dos argentinos e, virtualmente, em toda Buenos Aires: “En cualquier café de la calle Corrientes, durante la queja del bandoneón, la caída de una cucharilla realiza un metálico escándalo, estridente, estrepitoso”.

Sergio Piñero Hijo também associa o tango à alma da nação. No segundo ano de circulação do periódico, trata das diferenças de execução e interpretação da música, que assume sentidos diferentes se é bailada por um forasteiro ou por um natural da terra.

A los extranjeros que entusiastas lo practican les acontecerá lo que a nosotros, por ejemplo, con la danza de los apaches. La comprendemos, la gustamos y la sentimos espec-

242 Há, no Brasil, por exemplo, compositores como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth que também exploram o tango, sem uma identificação direta entre essa música e a identidade argentina, sendo sua nacionalização um objeto de disputa nesse período.

243 “Contestaciones a la Encuesta de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año 1, n. 5/6, pp. 6-7, 15 mai.-15 jun. 1924.

244 *Idem, ibidem.*

tacularmente, quizás hasta su misma alma, pero la emoción es puramente imaginativa. El extranjero lo danza “extranjerizándolo”, como nosotros y, a pesar nuestro, tendríamos que “argentinar” una danza popular extranjera²⁴⁵.

O autor aposta, assim, em uma territorialização do tango que, nascido em algumas partes da Argentina, só pode ser sentido e exteriorizado plenamente por indivíduos que também compartilham o mesmo território onde ele se origina. O tango é, segundo Piñero, “carne nuestra, y más que bailar la música, bailamos una melodía interior mucho más tango que la de la orquesta, mucho más milonga sobre todo”²⁴⁶.

O tango faz parte da alma do “porteño puro”, se embrenhando em sua maneira de andar, falar e até nos seus sentimentos. O que se nota, segundo Piñero, é uma mescla entre a música e a vida do portenho, em suas atividades mais cotidianas. Mesmo os demais argentinos não sabem sentir o tango como os portenhos, legítimos herdeiros de seu universo.

El corazón del porteño puro es un bandoneón, y las cuerdas sensibles de su emotividad poseen el romanticismo del ambiente milonga. El ambiente milonga no es el cabaret, ni precisamente el compadrito: es un estado espiritual que se refleja en la coquetería de un además, en la forma, de expresión, de mirar, fumar o reír, en la alegría, en el entusiasmo, en la tristeza, en el vivir, en fin. Caminamos con paso de tango. Si nos detenemos a mirar un mozo o una niña caminando por la calle, notaremos cuántos pases, cuánta cadencia de tango tiene su manera²⁴⁷.

Sergio Piñero afirma que o tango é onipresente em Buenos Aires e o “limpa” de suas origens humildes e sua associação ao meretrício.

No existe bar en Buenos Aires donde las mesas y sillas, y hasta el aserrín del suelo, no trasunte sus compases; los bailan las coplas quebrándose en reflejos de “cortes”, y las lámparas eléctricas, demasiado sensibles para acompañar el fox-trot, comprenden el tango atenuando su luminosidad como si pensarán. No importa la orquesta; careciendo de ella,

245 Sergio Piñero (Hijo), “Salvemos el Tango”, *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 2, 18 jul. 1925.

246 *Idem, ibidem.*

247 *Idem, ibidem.*

igual el tango impera. La ciudad, toda, desde el atardecer se llena de tango, y a medida que la noche penetra en sus calles, va musicalizándose el ambiente en acordes lentos y prolongados como si aquello fuera una milonga²⁴⁸.

E mostra como a sociabilidade criada pelo ambiente em que se toca tango extrapola a fraternidade entre pessoas, chegando à prática amorosa.

La voluptuosidad y hasta la sexualidad en que nos sumerge, es debida a lo íntimo de su música que nos envuelve como tras un biombo. Para las parejas es una confidencia. Confidencia que nos podría sonrojarse si no existiesen dos elocuentes razones: primero, que el sonrojarse pertenece a la tradición; y, segundo, que siendo tan íntima la tal confidencia, nos hacemos los que la ignoramos a nosotros mismos, o que el tango nos la puso en los ojos, y entonces resulta innecesario confesarla o arrepentirse de ella. Entre las mismas parejas existe un mutuo acuerdo criminal para que nadie, nadie en el mundo, fuera de ellos, pueda sospechar lo que pasó, o pudo pasar, o no pasó y estuvo, mientras se bailó ese tango²⁴⁹.

No número seguinte, na continuação de seu longo artigo, Sergio Piñero traça a trajetória do tango, que considera nascido no seio das classes populares, no “arrabal”. Daí o motivo pelo qual ele pode ser definido “como un producto popular puro”. O ritmo acaba se generalizando, sendo admirado pelos mais diversos estratos sociais. Por tais motivos,

[...] constituye hoy por hoy la demostración más palpable de un ambiente; de un ambiente con toda la fuerza de una unidad, de un pensamiento colectivo. Expresión y ambiente que es necesario destacar, depurar y cuidar, para no caer en los errores propios a todo cosmopolitismo²⁵⁰.

Piñero considera que as modificações sofridas pelo tango, ao ser exportado para a Europa, especialmente para Paris, significam descaracterização de sua essência. O interesse dos europeus pelo tango reside em suas características “primitivas”, como

248 *Idem, ibidem.*

249 *Idem, ibidem.*

250 Sergio Piñero (Hijo), “Salvemos el Tango”, *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 6, 5 ago. 1925.

a contrametricidade e a sensualidade, justamente o que faz com que o gênero seja condenado na Argentina no século XIX.

El tango que era hasta hace pocos años, exclusivamente un baile nacional, ha degenerado en un internacionalismo bajo todo punto de vista pernicioso. El tango llegó a Paris con el prestigio exótico del ambiente criollo; el laxo ritmo de sus notas, es desparramo físico y sentimental de los bailarines, la sensualidad contagiosa y el erotismo, en cierto modo, místico, contribuyen a su triunfo, no sólo en las salas de Europa, sino ante el mismo Papa, cuya desaprobación fué todo un éxito. Llegaba allí como una danza extraña, libre de los prejuicios locales que le tuvieron por tanto tiempo excluido de las reuniones bonaerenses. El cabaret lo introdujo en nuestras clases sociales; y, por ende, los patricios que lo desecharon por ser producto del bajo ambiente arrabalero, lo adoptaron, según ellos y al parecer, de un ambiente menos bajo y corrompido...²⁵¹

A partir de sua “exportação”, portanto, o tango começa a ser descaracterizado e desvirtuado. Trata-se de um fenômeno artificial, em que o gênero é travestido de falsas vestimentas e falsos instrumentos e cantores, primeiramente na Argentina e, depois, fora dela.

Surgió la orquesta típica nacional con toda la cursilería corista de Gardeles y violinistas con disfraz de gaucho; sobrevino el culto de las canciones guitarreras en instrumentos hermafroditas, pulsados por niñas vestidas de tonadilleras o jóvenes tan gauchos y malevos como un plato de ravioles. Y en Buenos Aires y en París ofrecimos el triste espectáculo de una nacionalidad teatral baratísima²⁵².

Sergio Piñero é um dos intelectuais que problematizam a “modernização” ou a “descaracterização” da música popular urbana, lamentando, como um saudosista, a mistura do tango com influências mexicanas e espanholas, num ambiente francês. Lastima ainda que muitos argentinos só tenham dado valor ao tango a partir de seu “reconhecimento” europeu.

251 *Idem, ibidem.*

252 *Idem, ibidem.*

El tango emigró llevando en sus maletas la esencia pura del ambiente donde naciera. Nieto de gaucho e hijo del compadre, completó en sí un producto genuino, sintético y lógico de nuestra idiosincrasia nativa. Muchos argentinos lo bailaron por primera vez en “El Garrón” de la Rue Fontaine: un tango francés con compases mejicanos y españoles; el mismo paso se aligeró de sentimiento, convirtiéndose en complicados arabescos, habilidosos, mas nunca artísticos, ni tan siquiera de buen gusto. Ese tango retornó en lujosos paquetes de ultramar, y en medio de aclamaciones lo danzaron las parejas de argentinos importados y debutó en los salones como algo *vient de paraitre*²⁵³.

O autor traça uma lista de tangos, criados entre o início do século XX e a década de 1920, em ordem decrescente de qualidade. Enquanto as obras de autoria de Roberto Firpo, Ángel Villoldo, Dafne Zenón Rolón e Vicente Greco, compositores conhecidos como da “Guardia Vieja”, são admiradas, passa-se às composições de Lorenzo Logatti, Eduardo Arolas, Manuel Aróztegui, Augusto Berto, Julio A. Roca, Samuel Castriota, Enrique Delfino, José Razzari e Carlos Gardel, até chegar aos italianismos e às composições de Luis Riccardi e Enrique Delfino, de menor qualidade. Nessa trajetória descendente, o ritmo adquire uma “clownezca sexualidad”, depois cai “fatalmente en la roseola del tema convertillero” e, por fim, “liquidada toda la existencia de mercadería sentimentaloides, no se halló otro motivo que el *pout-pourri*” ou “la adaptación caprichosa incongruente de otra música”. A principal mostra da descaracterização do tango é a perda de seus caracteres *criollos*, substituídos por histórias simplórias e por motivos compostos apenas para serem bailados. Deturpa-se “el alma colectiva del ambiente ‘milonga’, y que es precisamente el valor artístico de toda creación popular entre nosotros: danza o canción”.

Em sua nostalgia de um mundo perdido e pretérito, o martinfierrista acredita ser necessário salvaguardar o tango da ameaça cosmopolita que pode desvirtuar seu estado nacional: “Tenemos que saber lo que es el tango para salvarlo; buscar inspiraciones nuevas, abandonar el plagio y la corriente mundana; volverlo a su origen, al lugar donde naciera, y extraer de allí valores sanos y antisépticos”. Piñero condena a interpretação de Carlos Gardel, que “no siente, ni se inspira”. E termina por lamentar a adulteração do tango, perpetrada não só por essas evoluções

253 *Idem, ibidem.*

estrangeiras, como pela influência dos imigrantes que, assim como no idioma, corrompem a verdadeira origem desse gênero musical.

Estamos, pues, en la triste y sorprendente situación de *argentinizamiento* del tango, puesto que, el día que deje de ser lo que ha sido, quedará el compás fácil y agradable, pero habrá desaparecido una de nuestras más bellas creaciones populares. La inmigración que ha invadido todo quitó también autoridad al imperio del facón y del taco alto; pero el sentimiento colectivo reflejado en el tango no puede desaparecer mientras existe un ambiente, y menos pero más, inteligente producción musical²⁵⁴.

Jorge Luis Borges é um dos colaboradores que, buscando a alma argentina, encontra também no tango uma de suas maiores realizações. Diferentemente de Sergio Piñero, contudo, vê positivamente o reconhecimento desse gênero musical fora da Argentina.

El tango es la realización argentina más divulgada, la que con insolencia ha prodigado el nombre argentino sobre el haz de la tierra. Es evidente que debemos averiguar sus orígenes y prescribirle una genealogía donde no falten ni la endiosadora leyenda ni la verdad segura²⁵⁵.

Com o propósito de traçar essa história do tango, Borges procura encontrar a melhor teoria para entender os tipos de milonga e tango. Cita e comenta a obra de Vicente Rossi, *Cosas de Negros*, de 1926, que, segundo ele, é equivocada ao dizer que o tango tem ascendência, ao mesmo tempo, africana e uruguaia.

La opinión de Rossi es circunstanciada: el tango sedicente argentino es hijo de la milonga montevideana y nieto de la habanera. Nació en la Academia San Felipe, galpón montevideano de bailes públicos, entre compadritos y negros; emigró al Bajo de Buenos Aires y guarangueó por los Cuartos de Palermo (donde lo recibieron la negrada y las cuarteleras) y metió ruido en los peringundines del Centro y en Montserrat, hasta que el Teatro Nacional lo exaltó. Es decir, el tango es afro-montevideano, el tango tiene motas en la raíz²⁵⁶.

254 *Idem, ibidem.*

255 Jorge Luis Borges, "Ascendencias del Tango", *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 6, 20 ene. 1927.

256 *Idem, ibidem.*

Vê-se, portanto, que o debate sobre a origem do tango e sua nacionalidade está sendo travado em meados da década de 1920, e o próprio Borges participa da disputa pela paternidade do gênero. Contra uma possível ascendência uruguaia, argumenta que “el tango es manifiestamente urbano o suburbano” e conclui que o tango “no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú”²⁵⁷. Borges utiliza obras de Rodolfo Senet, Ventura Lynch, Miguel A. Camino, Marcelo de Mazo, Ricardo Güiraldes e Evaristo Carriego para procurar, em Buenos Aires, o local específico de seu nascimento. Trata dos arrabaldes e das áreas de meretrício de Buenos Aires, ligando o tango à atuação dos “compadritos”, com motivação belicosa ou erótica, aos “tranvías”, aos “bailecitos de medio pelo del arrabal” e aos “casinos de la Plaza del Once y de Constitución”. Cita Ventura R. Lynch, que diz que a milonga é “inventada por los compadritos para hacer burla de los candomberos”. Esclarece sobre as duas versões sobre o gênero: “la solamente lujuriosa”, correspondente “a este lamentable episodio actual de elegias amalevadas, de estudioso acento lunfardo, de bandoneones”; e a versão de “travesura”, relacionada “a los buenos tiempos (malísimos) del corte, de las puñaladas electorales, de las esquinas belicosamente embanderadas de taitas”. Apesar de não marcar exatamente onde nasce o gênero, podendo “haberse originado en cualquier lugar de la ciudad”, Borges o afasta dos “Corrales”, área de transição entre a cidade e os pampas. Ou seja, o ritmo mais original argentino, que faz o país ser (re)conhecido no exterior, nasce nos subúrbios, e não na parte mais chique e moderna da cidade. Mais uma vez Borges encontra a identidade nacional argentina não no centro, mas na periferia.

Nos artigos relativos ao meridiano intelectual, Borges volta a tratar do tango, ao dizer que Madrid é “una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo”²⁵⁸, desmentindo a ascendência espanhola do gênero. Por fim, em outro artigo, no penúltimo exemplar da *Martín Fierro*, Borges reflete sobre as origens da milonga²⁵⁹.

257 *Idem, ibidem.*

258 “Un Llamado a la Realidad. ¿Madrid, Meridiano intelectual de Hispano-América?”, *Martín Fierro*, año IV, n. 42, p. 7, 10 jun.-10 jul. 1927.

259 J.L.B., “Apunte Férvido sobre las Tres Vidas de la Milonga”, *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 8, 15 jul.-15 ago. 1927.

O que se vê nos artigos de Borges e de Piñero são pontos de vista em certa maneira semelhantes sobre a origem e a evolução do tango. Ambos buscam as origens do tango na Argentina, tratando-o como gênero musical propriamente nacional, nascido nos arrabaldes de Buenos Aires. Os martinfierristas se afastam em suas interpretações, contudo, quando Borges vê positivamente a evolução da música e sua chegada à Europa, enquanto Sergio Piñero traça uma busca pelo seu estado puro, não corrompido. Borges pode ser entendido como um moderno, enquanto Piñero pode ser considerado um saudosista. De qualquer forma, ambos condenam a intromissão de italianismos no tango, muito similarmente à interferência dessa língua no espanhol, o que dá origem ao *cocoliche*.

Além dos artigos que dissertam sobre o caráter nacional do tango e da milonga, seu nascimento, desenvolvimento e seus tipos, há também, na *Martín Fierro*, momentos em que tal gênero musical é objeto de representações estéticas de vários tipos. Há, por exemplo, a exaltação de quadros de Pedro Figari em que o *candombe* (considerado um dos pais do tango), o *pericón* (um baile típico da “llanura pampeana”) e o tango são motivos temáticos, como “El Palito”, “Candombe Federal” e “Pericón en la Estancia”. O artista plástico José Cuneo pinta um quadro intitulado *El Guitarrero Telemaco Morales*, retratando o músico uruguaio tocador de milongas²⁶⁰. Horácio Butler apresenta um quadro em que retrata um homem vestido à maneira *gaucha*, tocando uma guitarra. O artigo de Sergio Piñero vem acompanhado de dois desenhos de Ricardo Güiraldes retratando um local de baile. Também os quadros de Emilio Pettoruti remetem ao mundo do tango, como *La Canción Popular* e *Bailarines*, de 1918, reproduzido na primeira página do número 10/11 da revista. *Bailarines* retrata uma *pareja* bailando tango (diz-se que um dos bailarinos é Xul Solar, em Florença), ainda que as características da dança se percam em sua interpretação cubista²⁶¹. Há, ainda, no número 36, uma fotografia de Eduardo Mallea dançando tango com uma mulher que a revista esclarece não ser Norah Lange, ainda que parecida.

Por fim, há outros registros artísticos sobre o tango, como poesias, reproduzidas na revista. Manuel Gálvez publica o poema “The Tango” que, desde ou

260 José Cuneo escreve um artigo sobre Telemaco Morales em *La Cruz del Sur*, de dezembro de 1925.

261 O quadro é adquirido pelo Governador Ramón J. Cárcano e, em 1926, integrado à coleção do Museo Provincial de Bellas Artes, sendo a primeira obra moderna adquirida por aquela cidade.

título, mostra a mistura de características nativas com apropriações estrangeiras, especialmente dos Estados Unidos.

Lo invento Blasco Ibáñez
En colaboración
Con Rudolph Valentino,
En New York

Cien millones de dólares
Con el film se ganó
Y delirante, Yanquilandia dijo:
“is the Best in the world”

Un técnico judío
Allá en Los Angeles lo dirigió
Siguiendo los consejos erudito
De un ator de la Paramount.

Color local tremendo
En Broadway a ese tango se le halló.
Estaba allí el alma argentina...
Según los diario de New York²⁶².

Con chiripá y espuelas
Un aluno sombrero de castor
Y un mantón de manila,
El tango se bailó.

O poema é uma censura às modificações que o gênero sofre, ao ser “consumido” fora da Argentina. Seus criadores não são figuras da área platense, mas, ironicamente, o espanhol Vicente Blasco Ibáñez ou, ainda, Rodolfo Valentino, o famoso ator italiano. As inúmeras referências aos Estados Unidos, incluindo o título em inglês, remetem para a apropriação do tango pela indústria cinematográfica daquele país, que o transforma em produto, cujo valor reside em sua capacidade de gerar lucros. Gálvez denuncia, portanto, a espetacularização e a corrupção da verdadeira alma tanguera, travestida e apresentada no estrangeiro como típico baile argentino. Nesse sentido, há também uma crítica ao cosmopolitismo, pensado como um modelo que padroniza as manifestações originais do país, obedecendo ao caráter transitório e volúvel da moda.

A revista publica, também, o poema “Tango en la Milonga”, de Augusto Mario Delfino, composição poética em que aparecem instrumentos, músicas e emoções sentidas pelos pares enquanto dançam. E Nicolás Olivari faz uma análise da obra *Tangos*, de Enrique González Tuñon, publicada em 1926, considerando-a

262 Manuel Gálvez, “The Tango”, *Martín Fierro*, año II, n. 24, p. 1, 17 oct. 1925.

“el primer serio intento de literatura popular, urbana y netamente argentina, que se ha hecho hasta la fecha”. O livro tem o mérito de “traducir el alma porteña en saborosas glosas locales, que la más de las veces son verdaderos poemas negros y trágicos, de violenta exteriorización verbal y de violenta energía arrabalera expresada en todos sus tonos”²⁶³.

A importância do tango na *Martín Fierro* é tamanha que, em janeiro de 1927, noticia-se que, pela primeira vez, está sendo organizado “un acto público de importancia social y artística” para o reconhecimento do gênero. Trata-se da premiação de novas produções do gênero feita no teatro Gran Splendid, de Buenos Aires. *Martín Fierro* tem orgulho em declarar que “fue el primer periódico que sustuvo el valor estético como su mérito de cosa verdaderamente característica argentina”²⁶⁴.

A década de 1920 é a “era de oro” do tango, marcada pelo desenvolvimento do *tango-canción* e pela “ascensão social” da dança e da música, a que corresponde a diversificação das formas compositivas e interpretativas e sua “evolução técnica”. A atuação de músicos, compositores, arranjadores, radialistas e produtores é determinante no processo de “estilização” da música das cidades, expansão dos espaços e mecanismos de entretenimento e sociabilidade, como os cabarés, os cafés, os salões de baile e o teatro musicado. Também contribuem para a ascensão do tango e da milonga o desenvolvimento dos meios massivos e tecnológicos, como a edição de partituras, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema. De forma análoga à experiência de ascensão vivida pelos setores médios, constrói-se o relato da “chegada” do tango aos espaços luxuosos do centro de Buenos Aires e sua “exportação” para fora da Argentina, para o que a revista *Martín Fierro* contribui fortemente.

Na *Revista de Antropofagia*, mais uma vez, são as contribuições de Mário de Andrade que enriquecem o debate sobre a música. Professor de música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e também compositor²⁶⁵, Mário mostra seu interesse pela música em *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e em *Compêndio de História da Música*, publicadas em 1928 e 1929, respectivamente, e constantemente anunciadas na revista. A primeira contribuição de Mário sobre a música

263 Nicolás Olivari, “Tangos por E. González Tuñon”, *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 8, 3 sep. 1926.

264 “Notas de *Martín Fierro*”, *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 8, 20 ene. 1927.

265 Mário cria o *Hino do Grupo do Gambá* (brincadeira feita durante as reuniões na casa de Olívia Penteadó) e *Maroca*, ou *Viola Quebrada*, modinha com argumentos regionais em que é clara a admiração pelo estilo simples das canções populares com sotaque caipira, música que chega a ter acompanhamento de Villa-Lobos.

é uma investigação sobre as origens da composição *Romance do Veludo*, em que encontra uma mistura de registros.

Quanto à música, o *Romance do Veludo* é na estrofe um documento lusobrasileiro com base rítmica e melódica na habanera e no refrão é tradicionalmente reconhecido como afrobrasileiro. É delicioso. E bem familiar pros que sabem um bocado a música... brasileira do século dezenove²⁶⁶.

Mário explica as adaptações feitas pelos brasileiros em canções espanholas e portuguesas e, ainda, as modificações melódicas feitas para que o *Romance* possa ser cantado por pessoas sem conhecimento musical formal. Tais ajustes têm íntima relação, “com a melódica brasileira das modinhas”.

É uma sutileza rica da nossa música e proveio naturalmente do cacoete popular que, facilitado pela ignorância, leva os cantadores a diminuir o valor dos sons compridos difíceis de sustentar. Sistematizado no Brasil em elemento expressivo e corrente, de certo foi a causa das antecipações sincopadas nos finais de frase, coisa vulgaríssima (cocos, martelos, emboladas, maxixes, sambas) e também ocorrente nos *Spintuals* e peças de jazz afro-ianques²⁶⁷.

O colaborador aponta para as influências sobre o *Romance* – originadas de várias partes do mundo –, que, aos poucos, assume um caráter tipicamente nacional. Conclui que o *Romance do Veludo* “é um documento curioso da nossa mixórdia étnica. Quer como literatura quer como música, dançam nele portugues, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amoldando com as circunstâncias do Brasil”²⁶⁸.

No *Lundu do Escravo*, o mesmo colaborador trata da composição das estrofes dessa música popular – originária do centro do Brasil e modificada na tradição paulista e mineira –, com o acréscimo de refrões, operação típica do cancionero do país: “A reunião de documentos musicais distintos é muito comum no popular brasileiro. Pode ser tendência nossa prá... engrandecer as coisas... Ah, rapa-

266 Mário de Andrade, *Romance do Veludo*, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, p. 1, ago. 1928.

267 *Idem, ibidem*.

268 *Idem, ibidem*.

zes! vocês nunca não verão país nenhum talequal o nosso!...”²⁶⁹ Cita uma série de ocasiões em que há o “engrandecimento” de músicas e afirma que, no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, apresenta “uma versão paulista do *Sapo Cururu* em que o texto e a música vêm acrescidos dum refrão mas discrepante por completo”, processo comum nas rodas infantis brasileiras o de “encompridar a cantiga pela junção de várias rodas”.

A forma musical da Suíte é positivamente uma das preferidas pela nossa gente. Está nos fandangos de Cananeia, se manifesta no Congado, no Maracatu, no Samhado-Matuto, no Boi-Bumbá, no Pastoril, etc. Essa tendência foi em parte, me parece, o que impediu maior generalização dos documentos musicais pelo país. As peças eram compridas por demais pra ser fácil a transmissão oral de texto e música. Se essas danças por serem dramáticas e por isso com entrecho mais ou menos obrigado, forçavam a que no texto se desse apenas variantes dum modelo inicial, ficou hábito cantarem ele com música nova, inventada no lugar. Lá no norte onde principalmente o Bumba-meu-Boi é representado todo ano (no nordeste pelo Natal, na Amazônia pelo S. João) a música muda de cidade pra cidade, de engenho pra engenho até. Em certos lugares como em Belém com o Boi Bumbá e no Recife com o Maracatu a música muda de ano pra ano, pelo que me informaram. Não digo que seja bem nem mal isso porém levou o pessoal prá utilização de Fox trotes e maxixes importados, o que pode acachapar a invenção deste povo preguiçoso²⁷⁰.

Mário apresenta uma partitura do *Lundu do Escravo*, e admite que o aprecia pela liberdade rítmica da estrofe cantada, o que está presente, também, em outros gêneros musicais brasileiros: “Nas emboladas, nos cocos, nos desafios, nos pregões, nos aboios, nos lundus e até nos fandangos a gente colhe formas de metro musical livre e processos prosódicos e fantasistas de recitativos que são normais por ai tudo no país”²⁷¹.

O *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de Mário, é criticado por Alcântara Machado na *Revista de Antropofagia*, que o considera um livro indispensável e “notabilíssimo”, graças, em grande parte, à sua introdução, onde discorre sobre os pro-

269 Mário de Andrade, “*Lundu do Escravo*”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, pp. 5-6, set. 1928.

270 *Idem, ibidem.*

271 *Idem, ibidem.*

blemas essenciais e atuais da música brasileira. Para Alcântara Machado, a obra é uma cartilha, ou melhor, um tratado, que deve ser adotado nos conservatórios.

Mário de Andrade com um método e uma paciência fora do comum andou pegando na cidade e no mato os motivos raciais da música brasileira. São mais de cem melodias populares, música e canto. Trabalhadora benemerita de folclorista. Do jeito que ele fez ninguém entre nós fez ainda. É uma exposição (como ele chama) muito ordenada e muito clara. Tudo catalogado, fácil de achar e discutido com sabedoria²⁷².

O diretor antropófago considera que há certas afirmações de Mário “que transbordam da matéria do livro e merecem meditação na literatura e no mais”. Elogia a própria figura de Mário que “não faz só literatura de ação”, mas cuja literatura “é de ação”. Lamenta a raridade com que o “o artista puro aparece sem querer” na obra, o que é “sempre bom”.

Além das contribuições de Mário, pode-se destacar, na *Revista de Antropofagia*, apenas o poema “Serenata”, de Augusto Meyer, que aborda o universo musical popular do país.

Serenata. Flauta, cavaquinho, violão.

Vem crescendo, tremelicando emoções tremulas nas cordas, bambeando compassos bambos no violão, bebendo na flauta um gole puro e melodioso.

Alma dengosa da cidade, melancolia mestiça, geme na rua a queixa dolente, demdom.

A lua escuta, imóvel. Parece uma lanterna do cordão *Chora na Esquina*²⁷³.

Além das referências acima, há, na revista, uma menção muito tímida à atuação musical da intérprete brasileira Germana Bittencourt, através de um poema de Pedro Juan Vignale. Germana, conhecida por cantar ritmos brasileiros, recebe mais atenção da *Martín Fierro*, que publica uma nota, no seu último número, sobre sua atuação em Buenos Aires, ao lado de Hernani Braga, em 1927.

É notória a pouca atenção devotada pela *Revista de Antropofagia* ao samba. Há referências a ele apenas no poema *Maleita*, de Jorge de Lima, e em um texto de Hei-

272 Antônio de Alcântara Machado, “2 Ensaístas”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 4, dez. 1928.

273 Augusto Meyer, “Serenata”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 6, jun. 1928.

tor Marçal, que quer afastar influências estrangeiras, para encontrar uma música propriamente brasileira, numa operação um tanto quanto utópica e xenófoba.

O cacete vai ser rijo. Precisamos tornar o samba brasileiro. Nada de sanfona que é música balofa de vento estrangeiro, importado da selva. Viola também não serve. O encordoamento é estrangeiro. Por mais que a madeira se esforce para dar tons de brasilidade a coisa não sai certa. É urgente a quebra da viola. Quebrar de vera. Música brasileira com berimbau. Mas berimbau brasileiro. Berimbau feito de bambu. Com uma quengua de coco na ponta. E corda brasileira. Tripa de gato da mais espichada no sol. Acabar com o mofo português que está sujando a terra. Tudo brasileiro²⁷⁴.

Sabe-se que o sambista Sinhô dedica alguns de seus sambas a Oswald de Andrade. O compositor recebe uma homenagem, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1929, em que estão presentes Oswald, Tarsila do Amaral e outros antropófagos. Ainda assim, não há referências ao samba na *Revista de Antropofagia*, especialmente enquanto gênero nacional. Pode-se supor que tal ausência é devida à associação do samba, geralmente, ao Rio de Janeiro e à Bahia. Os antropófagos provavelmente não investem na sua celebração e nacionalização por seu caráter supostamente carioca ou baiano, valorizando mais as modinhas e os gêneros do Nordeste e Norte do Brasil, pelas colaborações de Mário de Andrade.

7. O território: natureza, integração e regionalismo

O território, assim como outros elementos potencializados pelo nacionalismo, como a “raça”, a língua e a música, é uma construção textual e política, que assume distintos significados a partir de seu contexto histórico. Não se trata de um elemento “natural”, mas de um instrumento narrativo, valorizado pela teoria nacionalista em razão de seu tamanho, recursos naturais, paisagens e acidentes geográficos. Na maior parte das teorias nacionais, os elementos geográficos da nação são analisados como tendo influência na vida dos indivíduos que a habitam.

274 Heitor Marçal, “Carta a um Antropófago de São Paulo”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª edição, n. 15, 1 ago. 1929.

Eric Hobsbawm esclarece que, até o século XIX, quando a ideia moderna de nação surge na Europa, o significado do termo se relaciona estreitamente com o local de nascimento.

Na verdade, como a filologia poderia sugerir, o primeiro significado da palavra “nação” indica origem e descendência: “*naissance, extraction, rang*”. [...] Para o dicionário espanhol de 1726 (primeira edição), a palavra pátria ou, no seu uso mais popular *tierra*, a “pátria”, significava apenas “o lugar, o município ou a terra onde se nascia” ou “qualquer região, província ou distrito de qualquer domínio senhorial ou Estado”. [...] Até 1884, a *tierra* não era vinculada a um Estado; e até 1925, não ouvimos a nota emocional do patriotismo moderno, que define pátria como “nossa própria nação, com a soma total de coisas materiais e imateriais passadas, presentes e futuras, que gozam da amável lealdade dos patriotas”²⁷⁵.

A pátria é, inicialmente, portanto, a casa, o solo, a terra onde se nasce e se deitam as raízes. É apenas no século XIX que o conceito moderno de nação se firma e que surge o problema da nação vernácula e sua união ao Estado.

A equação nação = Estado = povo e, especialmente, povo soberano, vinculou indubitavelmente a nação ao território, pois a estrutura e a definição dos Estados eram agora essencialmente territoriais. Implicava também uma multiplicidade de Estados-nações assim constituídos, e de fato isso era uma consequência da autodeterminação popular²⁷⁶.

A economia liberal se apoia em Estados-nacionais, com monopólio da moeda, finanças públicas e meios de proteção da propriedade privada e de contratos, para viabilizar o liberalismo internacional. Trata-se de uma das contradições do liberalismo, que se apoia em Estados com fronteiras fixas para desenvolver suas finanças e, ao mesmo tempo, prevê que a economia deve ser feita por unidades individuais empresariais e não estatais. Apesar de haver nações sem território, a maior parte dos Estados nacionais surgidos a partir do século XIX procura ter um espaço definido. Com a consolidação das nações, a concepção local do território se expande, coincidentemente com a concepção liberal de que o papel das economias definidas por fronteiras estatais é grande, e com a crença de que a nação

275 Eric Hobsbawm, *Nações e Nacionalismo Desde 1780: Programa, Mito e Realidade*, p. 28.

276 *Idem*, p. 32.

precisa de um espaço vital mínimo para seu desenvolvimento. As unificações alemã e italiana se relacionam com a necessidade de demarcar fronteiras estáveis e relativamente amplas.

Durante a Grande Guerra, a noção de “espaço vital” é um importante instrumento de mobilização das nações, que procuram alargar suas fronteiras, com vistas a possuir um território cujo tamanho seja uma unidade viável ao desenvolvimento econômico, dotado de uma grande população e de múltiplos recursos naturais. O “princípio da nacionalidade” wilsoniano domina os tratados de paz após o conflito bélico iniciado em 1914.

Ou seja, a grande nação viável, segundo a concepção liberal, representa “o estágio de evolução alcançado na metade do século XIX”, pressupondo o progresso e “a assimilação de comunidades e povos menores aos maiores”²⁷⁷. Assim, o nacionalismo é legítimo, segundo essa teoria, quando tende a unir, em um todo compacto, grupos dispersos da população, tratando-se de movimentos para a expansão ou unificação nacional. Por outro lado, o nacionalismo é ilegítimo quando tende a dividir os Estados.

Ao mesmo tempo, em contraposição ao caráter recente dos Estados nacionais, aspectos relacionados à natureza, ao território e à geografia oferecem um imaginário mais profundo e sagrado sobre as ligações entre os indivíduos da nação e seu local de nascimento.

Na *Revista de Antropofagia*, é visível a enaltação do tamanho continental do Brasil. Oswaldo Costa, sob o pseudônimo de Tamandaré, exalta o “nosso povo admirável que em oito milhões de quilômetros quadrados mantém intacta a sua unidade de alma e prega sustos loucos nos conquistadores”²⁷⁸.

Tudo veio abaixo e hoje é um prazer contemplar esse Brasil de oito milhões de quilômetros quadrados, sem comendadores, sem onorevoles, sem grandes ufficiales, sem poetas engraxates ou pintores de tampas de caixas de charutos, sem o escrivão-mor e sem o governador geral²⁷⁹.

277 *Idem*, p. 51.

278 Tamandaré, “Moquéim IV – Sobremesa...”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 7, p. 12, 1 maio 1929.

279 Tamandaré, “De Antropofagia”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.

No entanto, a extensão territorial, além de motivo de orgulho, pode causar problemas na integração das diversas regiões. A *Revista de Antropofagia*, mais que a *Martín Fierro*, procura traçar uma narrativa que lide com a imensa gama de regiões do Brasil e, ao mesmo tempo, evite o perigo do regionalismo. O território do país, fragmentado em diversos universos autônomos, deve ser amalgamado, compondo uma realidade nacional una.

É em nome de uma literatura nacional e contra uma literatura regional que Alcântara Machado²⁸⁰ critica várias obras na *Revista de Antropofagia*. Considera Rui Cirne Lima, “paisagista simples da terra gaúcha”. Já o “gaúcho altanado” Darcy Azambuja, escreve *No Galpão*, aludindo à temática regional, característica que não corresponde às pretensões nacionalistas antropófagas. Vargas Netto, por seu turno, tem um coração gaúcho, que o faz ditar “versos gauchescos que não é rigorosamente lógico mas explica o regionalismo de Gado Chucho” que não tem, contudo, “abuso de expressões e alusões locais”²⁸¹. Por fim, o poeta Jorge Fernandes tem uma “afeição carnal e selvagem pela terra sertaneja”, e isso se manifesta em sua “mão nordestina”, que dá “o nome a uma de suas poesias mais características”. Alcântara Machado afirma que “Jorge Fernandes fala uma língua que nós do Sul ainda não compreendemos totalmente mas sentimos admirável”²⁸². E ainda diz que o poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, é “das coisas mais marcantes que a poesia nordestina nos tem enviado de muito tempo para cá”²⁸³. Vários textos críticos de Alcântara Machado têm como premissa o caráter nacional de uma obra literária. Características regionais podem ser positivas, ao mostrar as diversas partes do Brasil, mas se exageradas, contrariam o nacionalismo pretendido e remetem para um possível regionalismo na poesia, o que não é o objetivo da revista.

280 A preocupação de Alcântara Machado com o regionalismo de certas obras, destoante do ideal da revista, é a mesma de Mário de Andrade. Este também critica o regionalismo, não na *Revista de Antropofagia* propriamente dita, mas no *Diário Nacional*. Em fevereiro de 1928, Mário recrimina o aparecimento de elementos regionais na pintura e na produção literária, os quais ele considera uma “pobreza mais ou menos consciente de expressão” (Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 553).

281 Antônio de Alcântara Machado, “2 Poetas e 1 Prosador”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 4, nov. 1928.

282 Antônio de Alcântara Machado, “Seis Poetas”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 4, maio 1928.

283 *Idem, ibidem*.

Uma das estratégias para mostrar o caráter não regional dos postulados da Antropofagia é representar os inúmeros recantos do Brasil na revista. Os estados e cidades figuram como molduras ou protagonistas em criações poéticas e em prosa. O país se mostra nas suas múltiplas realidades, apontando para o rico universo de valores que, segundo os antropófagos, são até então desprezados ou utilizados sem o devido apego. A variedade natural é mais um indício da riqueza cultural do país. Inúmeras paisagens aparecem na revista, mostrando a rica diversidade do Brasil.

Rosário Fusco contribui com o poema “Lírica”, falando do tradicionalismo e provincianismo de Minas Gerais, materializados no jeito “pé-atrás” do poeta que, ao receber declarações de amor, se mostra desconfiado, “como bom mineiro que se preza como eu”²⁸⁴. A Bahia é visitada por Ascenso Ferreira, que ironiza o gosto do baiano pela eloquência e pelo retórico e admira suas comidas (vatapá, caruru, acarajé), fatos históricos (Canudos) e religiosidade (“Tem 365 igrejas! /- As mais lindas igrejas do Brasil”), declarando: “Eu quero é virar baiano! / Eu comi hoje a alma baiana, na mesa lauta da preta Eva!”²⁸⁵ Alberto Dezon descreve “Petrópolis”, no Rio de Janeiro, como a “Cidadezinha do monumento de Pedro o Imperador / Cidadezinha férias e ‘Frigidaire’”, onde as “Carruagens estremecem apavoradas / sobre as pontes de madeira tropejantes / A paisagem abacate / faz um esforço banbanban para se parecer / com os quadros de Baptista da Costa”²⁸⁶. São Paulo, por seu turno, é visitada por Mário de Andrade em “Manhã”, que descreve o bairro Jaraguá²⁸⁷. Augusto Meyer publica “Resolana”²⁸⁸, em que se evidencia o regionalismo gaúcho, e “Serenata”²⁸⁹, crônica poética focalizando as serenatas à margem do rio Guaíba, em noite de luar. Jorge Fernandes contribui com a “Canção do Retirante”²⁹⁰, mostrando as amarguras dos nordestinos que deixam a terra natal, arrasada pela seca, e se dirigem para São Paulo, em busca de melhores condições de vida. Luís da Câmara Cascudo publica “Cidade do Natal do Rio Grande”²⁹¹.

284 Rosário Fusco, “Lírica”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 2, jun. 1928.

285 Ascenso Ferreira, “Bahia”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 8, jun. 1928.

286 Alberto Dézon, “Petrópolis”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 2, set. 1928.

287 Mário de Andrade, “Manhã”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 1, maio 1928.

288 Augusto Meyer, “Resolana”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 2, maio 1928.

289 Augusto Meyer, “Serenata”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 6, jun. 1928.

290 Jorge Fernandes, “Canção do Retirante”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 5, jan. 1929.

291 Luís da Câmara Cascudo, “Cidade do Natal do Rio Grande”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, p. 3, ago. 1928.

Além de fazer referência a diversos estados e cidades da União em suas páginas, a revista tenta manter contato com intelectuais, grupos e outras revistas atuantes fora de São Paulo. Na primeira “dentição”, os colaboradores são quase sempre identificados juntamente com o nome dos seus estados de origem, estratégia que visa traçar uma ligação com as demais revistas e intelectuais do Brasil²⁹². Tal estratégia indica a preocupação em não limitar a atuação antropófaga unicamente a São Paulo, o que levaria à cristalização de uma literatura de expressão regional, contrariando os princípios nacionais pretendidos. A maior parte dos colaboradores não indicados por sua cidade ou estado de origem são paulistas ou vivem no estado há muitos anos. São eles Yan de Almeida Prado, Plínio Salgado, Mario Gracioti João do Presente, Menotti del Picchia, Mário de Andrade²⁹³, Rubens de Moraes, China, Augusto Schmidt e Guilherme de Almeida. Apenas o recifense Manuel Bandeira aparece sem a indicação de sua origem natal.

As indicações dos lugares de origem dos colaboradores servem para situar os leitores sobre o raio de ação da *Revista de Antropofagia*. Alcântara Machado se orgulha em dizer que a difusão da literatura moderna ocorre até mesmo em cidadezinhas pequenas, como Itanhandu, em Goiás, onde Heitor Alves funda, sozinho, um jornal modernista.

292 Em Minas Gerais, a revista procura tecer contato com o grupo em torno da revista *Verde*, o que se dá, principalmente, por meio de Mário de Andrade e de Antônio de Alcântara Machado. Assim, publica várias colaborações de Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Guilhermino César e Henrique de Rezende, que tem seus nomes associados a Cataguases. Oriundos de Belo Horizonte, são citados Carlos Drummond de Andrade, Acquilles Vivacqua, Abgard Renault e João Dornas Filho. Além deles, há colaboradores os quais são identificados somente como mineiros, sendo eles Fidelis Florencio, Camillo Soares, Pedro Nava e Emílio Moura. Do Rio de Janeiro são colaboradores frequentes Marques Rebello, Alberto Dezon, Azevedo Correa Filho, Sebastião Dias, Murilo Mendes, Mateus Cavalcante (Prudente de Moraes Neto), Josué de Castro, Julio Paternostro, Charles Lucifer, F. de San Tiago Dantas, Walter Benevides e Pedro Dantas. Do Sul do Brasil há contribuições de Brasil Pinheiro Machado, identificado, ao mesmo tempo como do Paraná, e, mais especificamente, de Ponta Grossa. Ainda, há contribuições de Ruy Cirne Lima e de Augusto Meyer, de Porto Alegre. Do Nordeste, há colaboradores de Natal, como Jorge Fernandes e Luis da Câmara Cascudo. De Recife, contribuem Ascenso Ferreira, Jayme Gris e A. de Limeira Tejo. Franklin Nascimento manda um poema a partir de Fortaleza. E da Paraíba do Norte, colabora José Américo de Almeida. Outros são identificados apenas por seus estados: de Maceió, Jorge de Lima; da Paraíba, Peryllo Doliveira e L. Souza Costa. Do estado de São Paulo contribuem os paulistanos A. de Almeida Camargo e Mário Gracioti; de Campinas são identificados Ubaldino de Senra e Silvestre Machado.

293 Que é indicado, uma vez, com o nome da cidade de Natal e com a data de janeiro de 1929, por estar ali quando envia sua contribuição.

Quem como eu publica um jornaleco às vezes é surpreendido por uma carta das profundas de Goiás por exemplo em que o remetente disserta sobre Max Jacob e manda uma poesia onde ao menos vale a intenção. O que talvez não seja um bem (porque desse jeito a coisa vira moda) mas sempre pode trazer umas revelações boas e até ótimas. Vejam Cataguases²⁹⁴.

Na segunda “dentição”, continuam sendo publicados poemas e outras contribuições, seguidos de indicações sobre o local de nascimento de seus autores, mas em menor número em comparação com a fase anterior²⁹⁵. Clóvis de Gusmão e Álvaro Moreira são apresentados como “da sucursal do Rio”, expressão que também é subtítulo de um artigo, no terceiro número. No número seguinte, exhibe-se um artigo “remetido da sucursal do Rio pra cá”. Aquiles Vivacqua, por seu turno, é apresentado como da “sucursal da antropofagia de Minas Gerais”. João Calazans é “do Clube de Antropofagia do Espírito Santo”. Percebe-se uma tentativa de mostrar o sucesso da Antropofagia, que possui sua matriz em São Paulo, e filiais em todo o Brasil. Ao mesmo tempo, posicionam-se autores como participantes de “sucursais” da causa antropófaga, criando a ideia de hierarquia, com colaboradores subordinados à sede ou à direção principal, localizada em São Paulo e encarnada na Antropófaga.

O que se nota com maior vigor, na segunda “dentição”, é a preocupação em mostrar a difusão da Antropofagia pelo Brasil. Paulo Sarasate, do Ceará, exhibe sua satisfação em ver a que as ideias da revista se espalham pelo país.

Vocês, da Antropofagia não sabem como a gente está satisfeita. É assim mesmo que nós queremos. E é assim que a coisa tem que sair. O sul chamando o norte. E o norte chamando o sul. Convidando-o para a luta. Assanhando as energias moças do lado de cá e de lá. Movimento assim é que é. Esforços conjugados. União das duas bandas. Com o oeste também. Tudo gritando brasilidade. Tocando na mesma imbuia. Comendo da mesma cuia. Brasileiramente. Antropofagicamente²⁹⁶.

294 Antônio de Alcântara Machado, “1 Crítico e 1 Poeta”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 4, jan. 1929.

295 Assim, aparecem: Jorge de Lima, de Maceió; Heitor Marçal, de Fortaleza; Garcia de Resende, de Vitória; Eneida, de Belém do Pará; Limeira Tejo, de Pernambuco; Murilo Mendes, do Rio de Janeiro; e Paulo Sarasate e Antônio Garrido, do Ceará.

296 Paulo Sarasate, “Tocando na Mesma Imbuia”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.

Publicam-se, então, várias contribuições que, supostamente, provam o sucesso do movimento. Do Rio Grande do Sul, escreve Plínio Melo, dizendo: “Aqui em Porto Alegre a antropofagia está sendo assunto obrigado nos cafés e na hora da livraria”²⁹⁷. Heitor Marçal informa que, também em Fortaleza, ocorre “a renovação”, e que “todos os antropófagos do Ceará estão de boa boca”²⁹⁸. Noticia-se que, no Rio Grande do Sul, o jornal *O Tempo*, “o diário de maior circulação da cidade de Rio Grande”, ajuda no alastramento do movimento antropofágico, “e já não era tempo”²⁹⁹. Em “De Antropofagia”, comenta-se da “eclosão desse admirável movimento brasileiro, triunfante desde o começo, em todos os recantos, ainda os mais remotos do país”³⁰⁰. N’*O Estado do Pará*, de Belém, comunica-se o lançamento, pelo juriconsulto Pontes de Miranda, das “bases para a reforma dos códigos que nos regem atualmente”, novidade que é “recebida com entusiasmo entre os adeptos da Antropofagia”, que são “muito numerosos nesta capital”³⁰¹. Há também uma carta de Mario Vilhena, de Passa Quatro, sul de Minas Gerais, em que esse pede “com urgência os dois últimos números da ‘revista’”, pois “nas quartas-feiras o *Diário* se esgota pelo caminho. Não chega até aqui”³⁰². Quando se alude à exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, anuncia-se que a artista é “filiada ao movimento antropofágico, que há meses se irradiou de São Paulo para todo o Brasil”. A ênfase na repercussão da mostra de Tarsila visa reafirmar a difusão do “já triunfante movimento antropofágico”³⁰³. No décimo segundo número, publicam-se cartas de diversos autores, de distintas partes do país, comentando sobre a adesão às ideias da revista³⁰⁴. Genuíno de Castro resume a expansão dos ideais do grupo pelo país:

297 “Do Rio Grande do Sul”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 10, p. 10, 12 jun. 1929.

298 Heitor Marçal, “Carta a um Antropófago de São Paulo”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 15, 1 ago. 1929.

299 “A Repercussão no Rio Grande do Sul”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 15, p. 12, 1 ago. 1929.

300 Tamandaré, “De Antropofagia”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.

301 “O Direito Antropofágico”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 13, 4 jul. 1929.

302 “De Passa Quatro (Sul de Minas)”, *Revista de Antropofagia*, *Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.

303 “A Exposição de Tarsila, no Palace Hotel...”

304 Silvino Olavo, da Paraíba, diz estar “simpatizando danadamente com a Antropofagia”. Nelson

Desde o Amazonas ao Prata, desde o Rio Grande ao Pará, o movimento antropofágico repercute com uma intensidade jamais alcançada por nenhum movimento anterior. Pela primeira vez, as forças jovens do Brasil se reúnem e, solidárias, reagem contra a mentalidade colonial, contra a cultura de importação, contra a falsa literatura, contra a falsa arte, arrasando velhos preconceitos, destruindo igrejinhas de convencionalismo social e elogio mútuo literário, devorando com gosto a goles de cauim o imigrante inadaptável³⁰⁵.

Castro cita os jornais que aderem à causa antropófaga³⁰⁶, concluindo: “E hoje que o movimento antropofágico é uma vitória bonita da alegria nacional [...]. As adesões vêm de todos os lados. O fascismo literário põe o rabo entre as pernas. Já estamos cansados de devorar tanto idiota”³⁰⁷. Vale lembrar que, nesse período, a publicação não conta com a colaboração de vários autores de prestígio da primeira “dentição”. Nesse sentido, mostrar a expansão dos preceitos antropófagos é uma forma de demonstrar que a revista não perde qualidade com o afastamento de alguns colaboradores.

O que se vê, portanto, é que São Paulo deseja assumir a dianteira na obra de nacionalização da vanguarda. Algumas vezes se fala em “descida antropófaga”, numa provável alusão às descidas bandeirantes do final do século XVII e início do século XVIII. Se, no período colonial, as expedições que encontram ouro e expandem o território do Brasil para além de Tordesilhas, originam-se de São Paulo,

Porto, de “Uberabinha”, pede que mandem “todos os trabalhos antropofágicos, porque *Lavoura e Comércio* de Uberaba vai ser diário e o seu diretor, meu amigo Quintiliano Jardim, está com as melhores simpatias para acolher esse movimento de novas verdades”. Renato Soldon avisa sobre a fundação da “‘Tribu Cearense de Antropofagia’ sociedade de gente de letras que deglutirá brevemente o passadismo balainado e missangueiro da gleba dirigida pelo Zépeixoto”. Heitor Alves, de Itanhandu, Sul de Minas, diz: “nós aqui do Ginásio fundamos uma tribo para agitar a meninada. E não podia ser de outra maneira. Antropofagia no tempo e no espaço” (“DA C. P. 1269”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, p. 12, n. 12, 26 jun. 1929).

305 Genuíno de Castro, “Desde o Rio Grande ao Pará!”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 13, 4 jul. 1929.

306 Em Belém, *O Estado do Pará*; em Fortaleza, *O Povo, O Ceará e Maracajá*; no Rio Grande do Norte, *A República*; em Pernambuco, *O Jornal do Comércio*; na Bahia, *Arco e Flecha*; no Espírito Santo, *O Diário da Manhã*; no Rio de Janeiro, *O Jornal, O Diário Carioca e O País*; em Minas Gerais, *o Correio Mineiro e Leite Criolo*.

307 Genuíno de Castro, “Desde o Rio Grande ao Pará!”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 13, 4 jul. 1929.

em 1920, a obra de nacionalização do país começa novamente em São Paulo, dessa vez por meio dos antropófagos.

A preocupação antropófaga em dar valor aos inúmeros recantos do Brasil – por meio do contato com outros grupos e intelectuais e da valorização da diversidade paisagística do país – praticamente não acontece na *Martín Fierro*. A revista também condena o regionalismo, mas com menor ênfase que a Antropófaga. Na discussão travada entre Manuel Gálvez e Horacio Liñares, ao longo de 1925, por exemplo, o último explica suas censuras à tendência em afirmar o regional em detrimento do nacional.

Toda pretensión regionalista es incompatible con una amplia y profunda visión estética de las cosas. Es claro que me refiero al regionalismo accidental que vive de la pintoresco y lo anecdótico, y no a ese otro regionalismo inconsciente e involuntario, que es el único que me interesa, y que se manifiesta [...] hasta en la manera de abrocharse los botines³⁰⁸.

O regionalismo é uma das mais importantes ameaças à nação, já que pode deslocar a atenção do território nacional para apenas uma parte dele, levando a um “separatismo interno”. Apesar de querer evitar o perigo regional, há poucas contribuições de outras províncias e cidades na publicação. A conferência que Evar Méndez ministra em Rosário – que proporciona que o público rosariano fique “amplamente informado de nuestro presente movimiento intelectual” –, é uma rara ocasião em que os portenhos se dispõem a sair de Buenos Aires e discutir sobre a estética moderna e o nacionalismo fora da capital. A revista diz que a conferência é publicada no *Diario El País*, de Córdoba, no *Argos*, de Rosário, e na própria Buenos Aires³⁰⁹. Ainda que existam ações como as de Méndez e de Emilio Pettoruti, que expõe em Córdoba, elas são raramente noticiadas pela revista. Tal ausência de abertura para outras partes da Argentina é indício da pouca atenção para com a integração do território. As poucas contribuições vindas de outros lugares do país são de La Plata, por meio da revista *Valoraciones*, e de Córdoba, em *El País*³¹⁰. Os maiores intercâmbios da *Martín Fierro* se dão com outras revistas da própria Buenos Aires, como *Proa* e *Inicial*.

308 Horacio Liñares, “Gálvez y la Nueva Generación”, *Martín Fierro*, año II, n 21, p. 1, 28 ago. 1925.

309 “Evar Méndez en Rosário”, *Martín Fierro*, año II, n. 27/28, p. 3, 10 maio 1926.

310 “*El País* y la Joven Literatura”, *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 8, 28 mar. 1927.

Nesse sentido, Buenos Aires continua a exercer a supremacia sobre o restante da Argentina, focando sua atenção em sua própria área e pouco se preocupando com as demais províncias do país. Trata-se de uma espécie de herança que rege, por exemplo, todo o pensamento político do século XIX na Argentina, quando a cidade exerce domínio no território que a circunda, por ser o porto mais importante às margens do Rio da Prata. Tal despreocupação com outras regiões é diferente da suposta integração das diversas partes do Brasil na *Revista de Antropofagia*.

Além do tamanho e da integridade das nações, há outros aspectos sobre o território que são, geralmente, explorados nas narrativas nacionalistas, como as características climáticas, paisagísticas, da fauna e flora. O culto à natureza é uma característica marcante do Romantismo europeu e, no Brasil, a geração romântica defende uma consciência nacional independente, glorificando os esplendores naturais brasileiros. Na Argentina, a Geração de 1837 também pensa na paisagem do país. Echeverría, em *La Cautiva*, utiliza a imagem do deserto como metáfora dos pampas, a extensa planície que se estende desde Buenos Aires até a pré-cordilheira dos Andes. Sarmiento encontra a barbárie no campo – os pampas planos e infinitos – onde habitam os indígenas, *gauchos* e dominam os caudilhos. Durante o século XIX, o determinismo climático prevê a decadência dos países tropicais por sua natureza e clima – florestas espessas, clima tropical, extensos pampas, rios caudalosos, fauna intrigante –, com menos prejuízo para a Argentina por seu clima temperado. O clima tropical criaria homens preguiçosos e acomodados³¹¹. Segundo Diego A. Molina, o determinismo natural tem, nesse período, um papel preponderante na construção nacional.

O determinismo geográfico opera no temperamento do *gaucho* de duas maneiras: uma de forma negativa: na medida em que a incomensurabilidade do terreno suscita a ausência de civilização, e outra de forma positiva, na medida em que na relação telúrica com um meio infinito a liberdade do *gaucho* obtém essa mesma dimensão. A “independência” e a “liberdade” do *gaucho* estão, então, no solo: a terra, o território argentino, estava destinada a esses bens tão apreciados. Sobre esse deserto, fatalmente destinado à grandeza e à liberdade segundo os românticos, a elite letrada imprimirá seu projeto de nação: “uma nação

311 Ver, sobre a interpretação da natureza no Brasil, a obra de Luciana Murari, *Natureza e Cultura no Brasil (1870–1922)*, São Paulo, Alameda, 2009.

para o deserto argentino” [...]. Integram-se um cenário – os pampas – e um agente – o *gaucho*. Eis o imaginário argentino em funcionamento, seu ponto de partida³¹².

No início do século XX, a estigmatização da natureza americana como favorecedora da barbárie é, aos poucos, abandonada e o que se vê é a valorização de paisagens como as florestas e os pampas. A *Revista de Antropofagia* procura contrariar a desvalorização da paisagem nativa, iniciada, segundo a mesma, com a conquista portuguesa. Afirma que a colonização não tem “relação com a terra pavorosamente grandiosa que ia conquistar”³¹³. Na contemporaneidade, os bacharéis continuam a perpetuar o mesmo descompasso existente no contato dos colonizadores com a terra. João Dornas Filho comenta sobre o desacerto entre a formação artificial do brasileiro e sua falta de praticidade para resolver os problemas do país.

Preguiçoso – fora da política e das fábricas, o bacharel morre de fome. – Pernóstico, pretensioso, ignorante e fútil, o bacharel no Brasil estuda direito de povos supercivilizados, cujas leis são radicalmente inadaptáveis aqui. Estuda medicina de latitudes diametralmente opostas à nossa, deixando de mão o impaludismo e todos os fantasmas responsáveis pela nossa desanimadora inferioridade. Estuda engenharia de países que produzem ferro e cimento e abandonam os nossos recursos que, pela tropical abundância, estão nos sufocando e constringindo³¹⁴.

Vê-se, na passagem, uma inversão, até certo ponto, dos preconceitos contra o nativo, antes considerado bárbaro. O bacharel, que recebe, majoritadamente, uma educação europeia, não consegue resolver os problemas do Brasil. Por esse motivo, Dornas Filho defende o trabalho da natureza mediante o esforço humano e condena a falta de contato profundo com a natureza, comportamento que denomina “criolismo”: “É o divórcio do homem com a terra. É a preguiça. É o otimismo exagerado e sem rumo. É o pernosticismo. É a desorganização culminada no bacharel”³¹⁵.

312 Diego A Molina, “Sarmiento e o Romantismo no Rio da Prata”, *Estudos Avançados*, vol. 27, n. 77, pp. 333-348, 2013.

313 João Dornas Filho, “A Propósito do Movimento Criolo: Entrevista”, *Revista de Antropofagia, Diário de S.Paulo*, 2ª denteição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.

314 *Idem, ibidem*.

315 *Idem, ibidem*.

É em virtude da adequação entre teoria e prática que A. de Limeira Tejo publica “O Nordeste do Senhor Palhano”. Critica certas declarações do engenheiro, que não teriam sido feitas se ele tivesse

[...] levantado gado magro, batido macambira, levado na pele para a terra carioca o vergão do sol e a marca das juremas, comida carne de ceará com rapadura, armado a sua rede nos galhos dos umbuzeiros, marchado no trote duro de burros estropiados, léguas e mais léguas atrás de pasto³¹⁶.

Limeira Tejo defende que as peculiaridades da paisagem nordestina demandam formas de pensar também peculiares.

Mas são sobretudo métodos regionais de educação, medidas inteligentes de aproveitamento. Para fazermos verdadeiramente obra de construção, temos que enxergar o Nordeste como uma região à parte. E especializar então para ela educação, instituições sociais, administração. E isso simplesmente. Uma simplicidade primitiva é o que exigem os problemas da vida primitiva, diz Chesterton. E nada mais primitivo que a vida nos nossos sertões³¹⁷.

O autor questiona o estereótipo sobre a preguiça do nordestino, apesar de acreditar que ela se explique em razão do meio, e não pelo caráter inato do indivíduo. Segundo Limeira Tejo, a educação em uma região seca e árida necessita se adequar ao meio. Sua contribuição busca mostrar soluções práticas para o Nordeste, e condena a economia pecuária e o latifúndio, além de enfatizar o problema da falta de água.

Querer, por exemplo, alfabetizar essa gente antes de educá-la na prática do trabalho da sua terra, é incorrer na eterna questão de começar pelo fim. Porque o sertanejo só é preguiçoso nos sertões. As fazendas de café em S. Paulo, e os seringais do Amazonas não tiveram braço mais forte. Explica-se isso pelo completo desconhecimento dos recursos da terra por parte deles. A criação é mais um divertimento – é a sua coleção de selos. Criar bois não é coisa que deva ser enxergada como fator econômico positivo no nosso futuro. As secas não o permitem. [...] O nosso recurso fabuloso é o algodão. E imposto por lei o sistema da pequena propriedade, ter-se-á atacado o problema capital da nossa economia.

316 A. de Limeira Tejo, “O Nordeste do Sr. Paranho”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 2, nov. 1928.

317 *Idem, ibidem.*

Enxergar a necessidades do Nordeste como de criadores de gado, é malhar em ferro frio. Só acabando com as secas. Os açudes não o conseguirão. São apenas medida preventiva. Medida para a agricultura. É verdade que nos descampados vastos dos nossos sertões, a umidade dos açudes, diminuindo a marcha dos ventos, força a queda das chuvas. Não deixará, porém, de entrar como influencia poderosa, o capricho climatérico³¹⁸.

A desvalorização da natureza brasileira inspira Achilles Vivacqua a criar o poema “Indiferença”, em que demonstra como essa continua a ser desprezada, em detrimento da observação e admiração de outros lugares do mundo.

Paris – Nova York – Roma!	Quintais!
Cabarets – correria de casarões – arte?	Verde e ouro sob azul
O sol do meu país tem os longos cabelos de ouro	
As palmeiras do meu país são verdes	Sob as palmeiras do meu país
frutos amarelos	Meu pensamento
	Busca sonhos
Nos troncos úmidos das bananeiras	Como passos de namorados nas calçadas
Vivem curiangos	
nas folhas molengas	O sol do meu país tem os longos cabelos
passeiam taturanas cabeludas	de ouro ³¹⁹

Assim, contrariando os parâmetros europeus sobre a paisagem, a *Revista de Antropofagia* exalta a natureza brasileira exatamente por ser “natural, feia, bruta, agreste, bárbara, ilógica”³²⁰. A publicação faz alusão à diversidade paisagística do Brasil, havendo composições sobre florestas, cerrado, caatinga, cidade e sertão. Especialmente, há a divulgação da ideia de que a vanguarda está, finalmente, dando valor a características do país até então ignoradas. Paulo Sarasate afirma que a literatura do presente está nascendo: “Desabrochando do atascal com um cheiro de coisa boa. Como a aguapé a beira dos pântanos e dentro dos charcos. Doce como o favo de jati. Brasileira como o Brasil que nós queremos”³²¹. O resultado da empreitada é a

318 *Idem, ibidem.*

319 Achilles Vivacqua, “Indiferença”, *Revista de Antropofagia*, ano I, p. 2, n. 3, jul. 1928.

320 Oswaldo Costa, “A Descida Antropófaga”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 8, maio 1928.

321 Paulo Sarasate, “Tocando na Mesma Imbuia”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª edição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.

nacionalização da natureza por parte do antropófago: “E fique somente o elemento nacional. Espontâneo. Claro como as manhãs tropicais”. A comparação entre a natureza brasileira e as estrangeiras ajuda, por exemplo, na obra de nacionalização, abrasileirando os escritores. Jorge Américo testemunha que, dentre outras formas, se torna escritor brasileiro “lendo e pensando no Brasil. Lendo e comparando. Era ver a descrição de uma paisagem exótica, vinham-me a ideia as nossas paisagens”³²².

O território é utilizado, por fim, como um indício do caráter nacional das teorias antropofágicas. Trata-se de uma provável defesa contra os ataques que acusam Oswald de Andrade, por exemplo, de ser afrancesado, sem contato com a realidade do Brasil. O movimento antropofágico é legítimo porque foi descoberto dentro das próprias terras brasileiras.

Não foi inventado. Nem importado. Foi descoberto aqui mesmo por Oswald de Andrade, que encontrou a sua expressão vocabular na pintura bárbara e inteiramente nova de Tarsila do Amaral. Teve como escola de brasilidade os seus precursores. Como movimento geral de ideias nativas e libertárias é o único dos nossos quatro séculos de existência³²³.

No caso argentino, os martinfierristas procuram na vastidão dos pampas – grande área antes considerada o “hogar” da barbárie e, agora, motivo da riqueza econômica do país –, a alma nacional. Há uma série de produções estéticas que valorizam a paisagem pampeana. As pinturas de Pedro Figari, por exemplo, representam vários elementos da região, provando “que es pictórica la pampa”. Além de causar escândalo, fazem sucesso tanto na Argentina quanto no Uruguai e França, contradizendo os que desprezam as qualidades da terra argentina. O mérito das obras é, segundo Ricardo Güiraldes,

[...] sacar a la luz tan grande variedad de motivos que otros rechazaron, demuestra que esos otros no supieron ver lo que tenían más cerca. He oído muchas veces protestar contra el país acusándolo de carecer de motivos pictóricos y puedo citar frases que algunos recono-

322 J. A. Almeida, “Como me Tornei Escritor Brasileiro...”, *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 3, set. 1928.

323 “De Antropofagia: Algumas Notas Sobre o Que Já Se Tem Escrito em Torno da Descida Antropofágica”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 4, s.p., 7 abr. 1929.

cerán: “La pampa podrá ser musical o poética, pero no pictórica”. “¿Quién va a poner en una tela nuestras chatas y horribles casas de campo tan sin gracia, sin fantasía?” “¿Cómo se va a trabajar donde ni siquiera se encuentran un modelo?” “Aquí no hay ambiente para el”, etc...³²⁴

Sergio Piñero, quando analisa os motivos dos quadros de Figari, percebe neles uma grande variedade de referências ao meio rural argentino: vegetais (“el ombú”, os “carranchos”), climáticos (os “vientos del llano”), socioeconômicas (os ranchos, as “tropillas”, “procesiones, comparsas y acompañamientos”), musicais (o tango, o *candombe*), políticas (“sangre mazorquera y unitaria, bélica”). Traduz os sentimentos evocados por essas paisagens como a nostalgia, a ânsia e a melancolia. E admite que os quadros modificam seu modo de pensar sobre o país, fazendo-o sentir “que mi espíritu es un grand pampa sobre la cual fletes bellacos agitan las vinchas de sus domadores”.

Yo vivo ante los cuadros del pintor amigo gratos momentos de tradición. Yo, que sostengo la anemia de nuestro pasado y la pobreza tradicional. Yo, que digo las náuseas que me produce el nacionalismo situado, únicamente, en los ponchos multicolores de gustos norteamericanos. Yo, no soy un patriotero, tengo especiales ideas sobre el concepto patriótico, no me emociona un cuerpo de infantería, ni un batallón de ametralladoras marchando al compás de la música de “San Lorenzo”, pero lloro de gusto y de cariño ante esas olidas de viento que nos sorprenden en la ciudad con olor a campo, y me quedo horas enteras pensando en la bondad del mate bebido por “ñatas” de ojos idos que bailan cielitos y cantan con la rondana de los aljibes³²⁵.

Enquanto Piñero usa metáforas relativas aos pampas para explicar a dinâmica da publicação, Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra* – cuja temática é o *gaucho* em seu ambiente natural, os pampas –, em uma “Carta Abierta” aos companheiros martinfierristas, usa a imensidão pampeana para traçar uma metáfora a respeito do futuro argentino.

Vuestra juventud sube hacia mi rostro, como un aliento de pampa, cuando sobre la gramilla iluminada de rocío (emoción de la madrugada que vuelve a encontrar su mundo) me aferro al optimismo ascendente de los nuevos crecimientos. El hombre se siente

324 Ricardo Güiraldes, “Don Pedro Figari”, *Martín Fierro*, año I, n. 8/9, p. 6, ago.-sep. 1924.

325 Sergio Piñero (Hijo), “Exposición Pedro Figari”, *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 3, 18 jul. 1925.

pequeño ante la infinita transmutación que anuncia lo porvenir, pero crece con sentirse capaz de comprenderla³²⁶.

Utiliza también a metáfora da transposição de obstáculos naturais para remeter aos empecilhos que a empreitada martinfierrista precisa vencer.

Caminos sin pantanos no son caminos de hombres libres y los más duros son los que más espolean el deseo de llegar. Caer no es nada. Las osamentas sirven de mojón a los que después de uno sienten el vértigo del desierto. Así se conquistan horizontes. Así se regala el bien habido a los timoratos³²⁷.

A imensidão dos pampas se traduz, ainda, em liberdade, acolhimento e democracia. O editorial sobre o início de mais um ano de atuação da revista, afirma: “Apelotonado, sobre si mismo, *MARTÍN FIERRO* extenderá los brazos con un además más libre y más fraternal aún. Más libre, sobre todo, por ser ese el verdadero significado de su argentinidad. La pampa es para todos y, entregándose, los hace a todos suyos”³²⁸.

Segundo Pablo Rojas Paz, contudo, os colaboradores martinfierristas não focam suas atenções unicamente nos pampas. O escritor percebe que cada um deles valoriza uma parte da paisagem do país.

Entre los nuevos se ha efectuado una especie de repartición geográfica. A Ricardo Güiraldes le ha tocado la pampa y ya lo hemos sentido intuir la noche en una estrella sola. A Jorge Luis Borges se le dio a cuidar el fervor de un Buenos Aires suburbano con sus calles pobrecitas por donde la pampa se mete en la ciudad. Francisco Luis Bernárdez se fue a estudiar geografía en el paisaje castellano. Oliverio Girondo, el menos trascendental de los hombres, anduvo por el mundo en busca de todo lo porteño. Y a mí, [...] me dejaron el paisaje palúdico ante el cual medité como un escolar ocioso³²⁹.

326 Ricardo Güiraldes, “Carta Abierta”, *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 1, 24 ene. 1925.

327 *Idem, ibidem*.

328 “Un Año Más”, *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 1, 26 jun. 1925.

329 Pablo Rojas Paz, “*El Puñal de Orion* por Sergio Piñero”, *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 4, 10 maio 1926.

Além de Güiraldes, Borges, Bernárdez e Gironde, menciona também Sergio Piñero que, ao escrever sobre a Antártica, mostra que “todas las literaturas tienen su fauna, su flora y su geografía”.

La actitud de Piñero ante la naturaleza es bien actual. Es un enemigo que hay que vencer y después elogiar. Es así como la naturaleza es algo organizado por un pensamiento dominante y casi humano. En la actualidad el paisaje natural obedece el afán constructivo del hombre. A las regiones desoladas del polo el hombre llega con el afán de organizar el paisaje con una mirada. Un retazo de naturaleza sentirá sin duda una oscura emoción al sentir en sí misma y por primera vez la acción de la mirada humana³³⁰.

* * *

No olhar para dentro das fronteiras nacionais, antropófagos e martinfierristas procuram valorizar a cultura brasileira e argentina. Assim, *gauchos*, indígenas, negros e elementos mestiços são bases étnicas e culturais contra-hegemônicas que não se apoiam na cultura europeia. A sociedade nacional, mais no Brasil que na Argentina, é entendida como uma comunidade mestiça. Trata-se, contudo, de uma ironia a presença de escritores, em sua maioria de ascendência europeia, escrevendo sobre indígenas, *gauchos*, negros e mestiços, e buscando neles e não em si mesmos, a alma das nações argentina e brasileira. Tais elementos aparecem, portanto, na maior parte das vezes, idealizados, sem uma real ligação com sua situação na contemporaneidade. Trata-se de realidade a ser registrada, não criticada. Trata-se de uma atitude estética, por excelência. Um flagrante fixado em uma linguagem nova e atualizada. Ainda que de forma idealizada, os empreendimentos avançam ao valorizar estratos sociais em grande medida desvalorizados desde o período colonial, que não são vistos como elementos constitutivos da formação étnica mesmo no século XIX, quando as teorias raciais também os condenam à decadência e inferioridade.

O mesmo processo se dá quando as duas revistas afirmam a identidade nacional brasileira e argentina por meio de uma língua diferenciada das suas bases europeias. Assim, as revistas estimam falas locais e o dinamismo da língua, em relação com seu uso cotidiano, muitos próximas à cultura popular. Por fim, ou-

330 *Idem, ibidem.*

tros elementos como a música, o folclore e o território também recebem valor em tais narrativas. Trata-se de elementos que podem renovar a sociedade, várias vezes considerada artificial, mera cópia da cultura europeia.

A vanguarda martinfierrista constrói sua narrativa nacional a partir do postulado de que a cultura autenticamente nacional é a que existe antes da imigração massiva europeia, a partir de meados do século XIX. Assim, ela resgata tanto a figura do *gaucho* e de sua guitarra quanto o mundo rural que o circunda, mundo que coincide com a geografia dos pampas e das regiões mais integradas ao mercado agroexportador. A escolha do título do periódico argentino estabelece, portanto, uma continuidade com uma tradição que pensa o *gaucho* como figura típica da cultura argentina, apesar de não ter sido um habitante exclusivo da região argentina. *El Gaucho Martín Fierro* também é a realização máxima da literatura argentina, não coincidentemente gauchesca. Por seu turno, a vanguarda antropófaga exalta o indígena como o denominador da nação brasileira. Em menor grau, valoriza os negros, além dos elementos da cultura popular que se ligam a tais culturas, habitantes tanto da selva quanto do sertão e de diversas outras paisagens.

A cultura popular acaba sendo explorada em todos os aspectos acima abordados: o indígena, africano, *gaucho*, língua, música, alimentação, vestimenta, folclore e as crenças e festivais religiosos, não apenas católicos, mas também de matriz africana e indígena. Trata-se de agências emocionais e afetivas que se transformam em formas representativas de toda uma nação.

No que diz respeito à *Martín Fierro*, a fala de Córdoba Iturburu pode esclarecer sobre a forma como a revista escreve sua narrativa argentina.

Martín Fierro asimiló sus sugeriones, pero no las incorporó mediante una simple mecánica de trasplante. En realidad, las asimiló esas corrientes y creó o empezó a crear una serie de manifestaciones, literarias, y artísticas, que si bien hundían sus raíces en esos movimientos renovadores por otro lado les daban a esas nuevas creaciones un acento profundamente argentino³³¹.

O martinfierrista, autor das importantes memórias sobre o grupo esclarece.

331 Cayetano Córdoba Iturburu, *El Movimiento Martinfierrista*, p. 16.

¿Qué era lo que unía a todos estos artistas y escritores tan dispares por tantas razones? ¿Cuál era el denominador común que les prestaba, sin embargo, cierta visible unidad fisonómica? En primer término su negación del pasado en lo que tenía éste de carga retardataria y, en segundo lugar, su pasión del tiempo y del país que el destino les había asignado. La época en que se vive no es sino la patria que a uno le corresponde en el tiempo. Martín Fierro sintió que nos corresponde sobre la superficie del globo, y se entregó, con alegría creadora. A la hermosa tarea de intentar dotarlas, a las dos, de una lengua que las expresara³³².

332 Cayetano Córdoba Iturburu, *La Revolución Martinfierrista*, p. 27.

Considerações finais

No percurso comparativista aqui desenvolvido percebemos inúmeras semelhanças e diferenças entre a *Revista de Antropofagia* e a *Martín Fierro* no que diz respeito aos seus aspectos paratextuais e ainda ao duplo olhar que lançam, orientados tanto para dentro quanto para fora das fronteiras do Brasil e da Argentina, aliando nacionalismo e cosmopolitismo.

É interessante perceber como as características formais das duas se assemelham, ao menos na primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*. As similaridades se dão no que diz respeito ao tamanho, número de páginas, cabeçalho, tipo de divisão das páginas e das seções, levando-nos ao questionamento se ambas se inspiram em alguma revista anterior para escolher sua forma¹. Além do foco na produção literária, as revistas investem, uma mais que a outra, em análises artísticas, arquitetônicas, cinematográficas e musicais, o que as transforma em plataformas amplas para a renovação estética do Brasil e da Argentina. Ambas são publicações destinadas a um leitor erudito, que está em sintonia com as mais recentes inovações estéticas ocidentais e que pode também, eventualmente, con-

1 Há uma grande semelhança entre o formato inicial das duas com a revista alemã *Der Sturm*, que circula a partir de 1910, em Berlim. A revista é dirigida por Herwart Walden, que envia uma carta para *Martín Fierro* e em cuja galeria expõe Pettoruti.

tribuir com o debate sobre a cultura brasileira e argentina. O núcleo de colaboradores das publicações é formado por indivíduos cosmopolitas, que dominam outros idiomas além da língua natal e têm contato com a mais atualizada produção estética, principalmente a europeia, seja diretamente, por meio de viagens, seja indiretamente, pela leitura de obras escritas. Também são indivíduos que mantêm contato com intelectuais de fora de seus países de origem, tanto pessoalmente quanto pela troca de correspondências e de obras. Os empreendimentos partem de duas cidades que, em menor ou maior grau, são centros cosmopolitas da Argentina e do Brasil, por receberem uma onda massiva de imigração e crescerem vertiginosamente no início do século XX, trazendo uma onda de rápida modernização que causa instabilidade de valores e de identidades. A periodicidade das publicações favorece uma leitura relativamente regular de artigos sobre a estética moderna e favorece debates tanto entre participantes dos empreendimentos quanto com outras publicações nacionais e internacionais. *Martín Fierro* dialoga com outras revistas de Buenos Aires e com publicações europeias e latino-americanas, e a *Revista de Antropofagia* com revistas de todo o Brasil, não tendo muita penetração internacional. O espaço relativamente curto dado a cada colaborador determina que a maior parte das abordagens seja feita diretamente, possibilitando apenas um aprofundamento relativo de certas questões. A multiplicidade de vozes nem sempre significa homogeneidade no que diz respeito ao tratamento dos assuntos, havendo interpretações dissonantes e heterogêneas sobre determinados temas, ainda que a maioria tenda a seguir os princípios gerais das publicações. Ao mesmo tempo, cria um número infinito de “margens”, que apontam para um universo quase infinito de remissões e referências, tornando difícil abordar a fortuna crítica das propostas.

No que diz respeito à relativa autonomia do campo cultural brasileiro e argentino do período, é possível perceber que as vanguardas antropófaga e martinfierrista continuam a ser dependentes, de certa forma, do Estado, da imprensa, da política ou da iniciativa privada para se manterem em circulação. Seus colaboradores são indivíduos que podem se dedicar à atividade literária ou artística na medida em que possuem cabedais que possibilitam a publicação de livros, a realização de cursos e de viagens e a compra de bens culturais. Tal é o caso de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes e de muitos outros. Os que não possuem fortuna familiar acabam exercendo atividades paralelas à intelectual, como o trabalho em repartições públicas (Mário

de Andrade e Evar Méndez), ou na imprensa (Antônio de Alcântara Machado). É difícil afirmar que as revistas atingem o mercado de bens culturais fora de seus países de origem. As revistas que atingem outros países, na América Latina e na Europa são, provavelmente, enviadas através dos correios ou levadas pessoalmente por seus editores/colaboradores, para serem entregues a outros intelectuais, não sendo propriamente vendidas. Há, apenas, uma notícia na *Martín Fierro* sobre sua comercialização fora da Argentina, que vem através da carta de Macedonio Fernández, que afirma comprá-la em um *kiosko* no Uruguai. Seu caráter “artesanal” não permite uma entrada real no mercado de bens simbólicos do exterior, apesar de haver propagandas da *Martín Fierro* em revistas italianas. Mesmo as obras literárias dos colaboradores são, provavelmente, presenteadas aos estrangeiros, não sendo realmente comercializadas fora de seus países de origem.

Ainda com relação à relativa autonomia do campo literário, as revistas não deixam de desenvolver como tema ou fundamento de sua produção uma ideia de nação. E o próprio fim dos dois projetos editoriais está relacionado com a pouca autonomia do campo cultural. No caso argentino, o fim da revista *Martín Fierro* está diretamente relacionado com a contenda sobre se a revista deve ou não se envolver na segunda candidatura de Hipólito Yrigoyen para a Presidência da Argentina. Questionamo-nos, portanto, se o término ocorre por uma questão estritamente política e pontual (a do apoio à candidatura de Yrigoyen) ou se nele influi também uma pouca autonomização do campo literário argentino, entrelaçado com o campo político. Mesmo quando diz não se interessar por política – defendendo-se da crítica de Roberto Mariani “a un supuesto reaccionarismo o centrismo de *Martín Fierro*” –, a revista não faz, tampouco, “arte pela arte”. O elemento “político” do nacionalismo está presente através da busca da identidade argentina.

Em alguns momentos, contudo, as revistas se diferem em seus aspectos formais. A *Revista de Antropofagia* abandona seu primeiro formato, muito parecido com o da *Martín Fierro*, para se tornar uma espécie de suplemento literário de um jornal e, depois, de uma outra revista. Todo o formato é modificado, portanto, mudando-se o número de páginas, a diagramação e a própria periodicidade do empreendimento.

Em termos de dissidências, a *Revista de Antropofagia* sofre mais com o abandono de colaboradores que a publicação bonaerense. É possível dizer que, com a saída de Mário de Andrade e de Alcântara Machado, a *Revista de Antropofagia*

perde grande parte das contribuições eruditas e de crítica literária. Mário é o colaborador que mais aprofunda questões sobre a música, o negro e o folclore, o que se perde na segunda “dentição”, quando um grupo quase inédito de intelectuais passa a colaborar na mesma, aprofundando na questão da metáfora antropófaga. As desavenças são menores na *Martín Fierro*, que, em seus primeiros números, perde a colaboração do escritor Conrado Nalé Roxlo, por exemplo, que abandona o empreendimento quando este apenas se inicia. Quando as discórdias entre martinfierristas ocorrem, contudo, levam ao fim da publicação.

No olhar que tais revistas lançam para fora de suas fronteiras nacionais, ambas miram o estrangeiro, que se materializa na Europa, nos Estados Unidos e nos demais países americanos. No caso dos Estados Unidos e da Europa, trata-se de um “outro” ao qual se reconhece a pujança da produção, mas com quem se mantém uma relação verticalmente desigual. As citações estrangeiras mostram a aceitação de uma produção alienígena e, ao mesmo tempo, confere prestígio aos periódicos através da autoridade europeia, principalmente. A citação de autores contemporâneos e o debate de teorias recentes, por seu turno, visam mostrar a atualização dos postulados vanguardistas. As publicações afirmam conhecer o que acontece no panorama internacional, sem o “atraso” de outras literaturas, como a de Boedo, por exemplo. As respostas oferecidas pelas revistas visam resolver o descompasso entre seguir o ritmo cultural dos centros hegemônicos, especialmente os europeus e, ao mesmo tempo, lidar com a realidade local de países localizados fora desses centros. Ou seja, as publicações, ao valorizarem a atualização da literatura vanguardista ao momento presente, reconhecem as regras da literatura mundial (europeia) e almejam o reconhecimento de seus países nessas regras. A criação de uma literatura, genuinamente brasileira ou argentina, reúne o nacionalismo à nova ordem internacional. O movimento é duplo, aliando a ruptura vanguardista ao enquadramento das culturas brasileira e argentina no jogo das nações. O olhar para os demais países latino-americanos, por seu turno, é realizado em uma situação de maior horizontalidade, que pressupõe diferença, mas não hierarquia. Com esses “irmãos” é possível também se pensar em alguma irmandade continental, ainda que ela seja, nos dois periódicos, questionada e desacreditada, e ainda que haja, na *Martín Fierro*, certa ideia de domínio argentino sobre outros países da região².

2 Na fala de Pablo Rojas Paz sobre a Bolívia, por exemplo.

Resta saber se o cosmopolitismo das duas vanguardas não se configura uma atitude elitista. As revistas, além de serem destinadas a leitores eruditos, sejam na América Latina ou da Europa, também são feitas e escritas por editores/colaboradores cosmopolitas, que podem ser considerados uma “casta aristocrática internacional”, a qual utiliza seu próprio acesso ao “novo”, de forma direta ou indireta, para legitimar sua estética atualizada e moderna.

Além desse olhar cosmopolita, *Revista de Antropofagia* e *Martín Fierro* lançam também o olhar para dentro do Brasil e da Argentina, respectivamente. A partir dele, refletem sobre a história, a literatura, as tradições, as “raças”, a língua, a música, o território e a cultura popular de cada uma das nações. Essa valorização é, segundo os próprios colaboradores, indício de maturidade intelectual, já que não se trata de copiar o que ocorre no exterior, mas de valorizar o que é próprio e característico dos dois países. Não se trata de construir uma cultura de “importação”, mas de “exportação”, como nos dizeres de Oswald de Andrade. Por seu turno, o olhar para dentro também é estimulado pelo contexto cosmopolita, na medida em que a valorização dos elementos nacionais, como o indígena, o *gaucho*, o negro e a cultura popular, dá-se no contexto da valorização exotizada desses elementos na Europa.

Além das aproximações entre as duas revistas, há momentos ou estratégias em que elas diferem. É possível dizer que *Martín Fierro* é mais cosmopolita que a *Revista de Antropofagia*, já que está mais aberta ao ambiente fora de seu próprio país, tratando com mais regularidade de assuntos que ocorrem na Europa e no restante da América. Ela não apenas recebe colaborações de estrangeiros, especialmente de espanhóis, como noticia sua leitura fora da Argentina, tanto nas Américas quanto na Europa, além de mostrar o interesse de uma universidade dos Estados Unidos em obter seus exemplares. Segundo Jorge Schwartz, *Martín Fierro* tem um repertório internacional grande, com intercâmbio Paris-Madri-Buenos Aires. Ali, ademais, a vanguarda “não se limita ao europeu, preocupando-se, também com as expressões estéticas dos demais países latino-americanos”, especialmente Uruguai, Chile, México e Cuba.

José Carlos Mariátegui, em 1925, elogia o cosmopolitismo de *Martín Fierro* exatamente pela publicação conseguir olhar para o estrangeiro sem copiá-lo. É essa resolução entre o nacional e o cosmopolita que a torna uma publicação digna de elogio.

Pero para establecer más exacta y precisamente el carácter nacional de todo vanguardismo, tornemos a nuestra América. Los poetas nuevos de la Argentina constituyen un interesante ejemplo. Todos ellos están nutridos de estética europea. Todos o casi todos han viajado en uno de esos vagones de la Compaigne del Grands Exprès Européens que para Blaise Cendrars, Valery Larbaud y Paul Morand son sin duda los vehículos de al unidad europea además de los elementos indispensables de una nueva sensibilidad literaria³.

O ensaísta peruano argumenta que o cosmopolitismo de bagagem dos martinfierristas, entretanto, não os torna plagiadores dos europeus.

Y bien. No obstante esta impregnación de cosmopolitismo, no obstante su concepción ecuménica del arte, los mejores de estos poetas vanguardistas siguen siendo los más argentinos. La argentinidad de Gironde, Güiraldes, Borges, etc., no es menos evidente que su cosmopolitismo. El vanguardismo literario argentino se denomina “martinfierrismo”. Quien alguna vez haya leído el periódico de ese núcleo de artistas, Martín Fierro, habrá encontrado en él al mismo tiempo que los más recientes ecos del arte ultramoderno de Europa, los más auténticos acentos gauchos.

¿Cuál es el secreto de esta capacidad de sentir las cosas del mundo y del terruño? La respuesta es fácil. La personalidad del artista, la personalidad del hombre, no se realiza plenamente sino cuando sabe ser superior a toda limitación⁴.

No caso da *Revista de Antropofagia*, a tensão nacionalismo/cosmopolitismo se dá de forma distinta da publicação argentina. A revista brasileira traz menos contribuições estrangeiras nas suas páginas e também é menos lida fora das fronteiras do Brasil, seja no ambiente europeu ou no latino-americano. Por outro lado, empreende a mais criativa discussão e cria uma das mais ricas metáforas das vanguardas latino-americanas sobre a tensão entre a nação e o relacionamento com outras nações. Sua metáfora antropofágica visa resolver, como nenhum outro periódico do período, a forma de se lidar com as culturas estrangeiras, ou seja, com a absorção e ressignificação do material estrangeiro.

3 José Carlos Mariátegui, “Nacionalismo y Vanguardismo”, *Mundial*, 27 nov.-4 dec. 1925, *apud*: Noel Salomon, *Cosmopolitismo y Internacionalismo...*, p. 196.

4 *Idem, ibidem*.

Revista de Antropofagia e *Martín Fierro* realizam dois movimentos: por um lado, de continuidade, ao elegerem o indígena e o *gaucho*, respectivamente, como tipos nacionais, promovendo uma ponte com a tradição, com o que é considerado característico ou típico do Brasil e da Argentina; mas, sendo revistas de vanguarda, realizam também a quebra de valores. Nesses movimentos, “modernizam” o indígena e o *gaucho*, além de os abraçarem e argentinizarem. A tradição pode ser modificada pelas mudanças, ressignificada. Trata-se de um passado rural ou natural idealizado. *Martín Fierro* não quer “voltar” ao indígena – que habita partes do noroeste, nordeste e sul do país –, tomando-o como denominador nacional, mas vai em busca de um homem mais próximo da natureza: o *gaucho*.

Isso não quer dizer, contudo, que *Martín Fierro* não tenha uma perspectiva nacionalista, como se vê ao longo deste livro. Concordamos, portanto, apenas em parte com Jorge Schwartz quando ele afirma que

[...] enquanto *Martín Fierro* carecia de um projeto verdadeiramente nacionalista, procurando renovar as artes locais através da importação europeia, rompendo uma tradição para criar outra, a *Revista de Antropofagia* atuava de acordo com o pressuposto de seu metafórico título, isto é, devoração e conseqüente absorção do dado estrangeiro. Vemos, assim, em ambos os órgãos, o reflexo estético-ideológico de seus fundadores: cosmopolitismo intrínseco de Gironde em oposição ao cosmopolitismo canibalesco de Oswald⁵.

Martín Fierro também possui um forte programa nacionalista. Seu próprio título e o interesse que a mesma manifesta por assuntos “tradicionais” argentinos, como a figura do *gaucho* e a língua *criolla*, tornam-na uma publicação também nativista. E a *Revista de Antropofagia* também tem um olhar muito forte para o estrangeiro, o que a faz um periódico também cosmopolita. Sua solução quanto ao dilema entre o “eu” e o “outro” é mais sofisticada, pois admite diferenças e descontinuidades do discurso que se quer unívoco, sem as fraturas dos influxos externos e das continuidades. A narrativa antropófaga se abre para a equívocidade do sentido. Em sua proposta, o europeu é contaminado pelo antropófago e o antropófago devora o europeu. Não é possível, portanto, manter-se a “virginidade” do indígena, que também se contamina. Por outro lado, a exotividade do nativo pode ser vista como um produto de exportação, do interesse dos europeus,

5 *Idem*, p. 213.

mas não propriamente uma questão a ser resolvida em prol da nação brasileira e sim das estrangeiras.

Os dois países vivem, ainda, o problema da imigração, dessa vez de europeus, os quais devem ser absorvidos no sentido de se tornarem parte da nação. A imigração em Buenos Aires é maior que em São Paulo, o que provavelmente favorece o maior cosmopolitismo da cidade em relação à metrópole brasileira. Quanto à integração do território nacional, as duas vanguardas se afastam. No caso argentino, a vanguarda bonaerense reafirma a liderança de Buenos Aires no que diz respeito à detenção de uma fala autorizada sobre a nação. No caso dos antropófagos, procura-se cooptar as várias regiões do Brasil para o discurso paulista, valorizando-as, mas taxando-as de regionais. O tamanho continental do Brasil demanda que o discurso nacional, que parte de São Paulo, tente abarcar todas as diversas partes do território. Na Argentina, apesar da imensidão do território, praticamente não há essa preocupação com as províncias.

As duas revistas, apesar de se utilizarem de elementos populares na tentativa de promoverem culturas originais, são produtos eruditos, feitos por intelectuais profundamente envolvidos com a cultura europeia, falantes do francês e de outras línguas europeias, que utilizam veículos com características elitistas para disseminar suas ideias. Se os colaboradores das revistas pensam, por exemplo, nas línguas ameríndias e africanas, o fazem a partir de uma interpretação erudita, idealizada, sem grande interesse pelos direitos contemporâneos de indígenas, negros ou imigrantes.

Isso não significa, por outro lado, que as revistas não avancem no que diz respeito ao exame de aspectos da cultura da nação até então ignorados ou desprezados. Nicolau Sevcenko, por exemplo, mostra o valor da *Revista de Antropofagia* ao inquirir sobre a cultura popular.

Em meio a essa fabulosa incidência de expressões artísticas internacionais e modernas, seria igualmente importante lembrar, em paralelo, o esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido, convencional e um empenho para forjar uma consciência

soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior⁶.

Tanto o cosmopolitismo quanto o nacionalismo estão presentes, portanto, na escrita dos autores que escreveram para a revista *Martín Fierro* e a *Revista de Antropofagia*. Não é possível, para seus colaboradores, afastarem-se de nenhuma dessas realidades, ou seja, não é possível não ser nacionalista e tampouco é possível não ser cosmopolita. Há, com certeza, uma tensão ou desajuste entre as duas condições, que trata de ser resolvida pelos autores envolvidos nos projetos, mostrando as peculiaridades das revistas e mesmo de cada um dos colaboradores. É necessário, portanto, fugir das oposições binárias, que contrapõem nacionalismo a cosmopolitismo. Os dois termos não são antípodas. Não é possível estudar a vanguarda martinfierrista e tampouco a antropófaga com base em oposições binárias simples: América versus Europa, campo versus cidade, interior versus litoral, nacionalismo versus cosmopolitismo, como se esses conceitos fossem opostos e não intercambiáveis. O que se vê é a mistura de elementos contrários. A escrita das nações brasileira e argentina nessas duas vanguardas é um processo sinuoso, pleno de nervuras e atravessado por ambivalências. Trata-se de uma espécie de paradoxo, em que as duas realidades, vistas de forma dicotômica, não podem, contudo, ser separadas. É o que Florencia Garramuño chama de “modernidade primitiva” quando analisa a “combinação de sentidos entre o primitivo e o moderno”⁷ no tango argentino e no samba brasileiro, e percebe que é a modernidade que cria o primitivismo como conceito. Ou o que Beatriz Sarlo chama de “modernidad periférica”, quando examina o descompasso entre a modernidade desejada e a dependência ou a falta de uma real modernização nos países latino-americanos. Tenta-se seguir o ritmo europeu, mas se encontra de certo modo “atrasada” em relação a ele. Segundo Sarlo, os intelectuais portenhos “experimentaron un elenco de sentimientos, ideas, deseos muchas veces contradictorios”, numa cidade que apresenta uma típica “cultura de mezcla”, onde se misturam “elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la

6 Nicolau Sevckenko, *Orfeu Extático na Metrópole...*, p. 237.

7 Florencia Garramuño, *Modernidades Primitivas. Tango, Samba e Nação...*, p. 13.

formación criolla al mismo tiempo que um processo descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas”⁸.

Analisando as vanguardas brasileiras, Cláudio Cuccagna afirma que a mestiçagem é “justamente o princípio pelo qual devia realizar-se a fusão das heterogeneidades e dos opostos da realidade brasileira”.

Com efeito, se por um lado o intelectual antropófago vestia a pele do indígena para comer o rival europeu ou qualquer elemento não índio, por outro, é igualmente verdadeiro que o mesmo intelectual, essencialmente ocidental, comia a cultura ameríndia para uma elaboração que, apesar do embasamento etnográfico e etnológico, acabava tendo uma função não índia⁹.

A análise comparativa possibilita evitar a excepcionalidade nacional, encontrando funções semelhantes em outro espaço nacional. Ou seja, o dilema cosmopolitismo versus nacionalismo está presente nas duas revistas, podendo ser entendido, com suas devidas nuances, como uma questão debatida em toda a América Latina. Se cada uma dessas revistas de vanguarda tem sua singularidade, ao mesmo tempo, seu posicionamento é similar enquanto parte de um mesmo processo global, de dependência e em que estão em jogo as noções de centro e periferia. Além disso, permite compreender o papel do internacionalismo na construção de símbolos nacionais, além das funções do olhar do outro sobre a construção da identidade nacional. Ou seja, tanto na *Revista de Antropofagia* quanto na *Martín Fierro* o que se nota é uma fusão de valores, de “raças”, ou certo hibridismo em que situações inicialmente contraditórias são resolvidas mediante um processo de mistura. São periódicos de ideias mescladas no que diz respeito à tensão nacionalismo/cosmopolitismo, as quais nem sempre estão em contradição, podendo aparecer entrelaçadas.

8 Beatriz Sarlo, *Una Modernidad Periferica...*, p. 28.

9 Carlos Cuccagna, *Utopismo Modernista...*, p. 243.

Referências bibliográficas

Fontes

Revista de Antropofagia – São Paulo

“A CONFERÊNCIA de Peret”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª Dentição, n. 2, p. 6, 31 mar. 1929.

“A POESIA da América. Conferência de Ronald de Carvalho na Embaixada Norte-Americana”. *Ilustração Brasileira*, ano IX, n. 100, pp. 39–42, dez. 1928, Rio de Janeiro.

“A REPERCUSSÃO no Rio Grande do Sul”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª dentição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.

“A REVISTA de Antropofagia...”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, ano II, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

“ADOUR. História do Brasil em 10 Tomos”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª dentição, n. 4, s. p., 7 abr. 1929.

ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. “1 Crítico e 1 Poeta”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 4, jan. 1929.

_____. “2 Poetas e 1 Prosador”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 4, nov. 1928.

_____. 3 Poetas e 2 Prosadores. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, p. 4, jul. 1928, p. 4.

- _____. “4 Poetas”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 4, fev. 1929.
- _____. Abre-Alas. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 1, maio 1928.
- _____. *Brás, Bexiga e Barra Funda. Notícias de São Paulo*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Villa Rica, 19[?], p. 22.
- _____. “Carniça”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, p. 1, jul. 1928.
- _____. “Chaco”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 1, jan. 1928.
- _____. “Concurso de Lactantes”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 1, nov. 1928.
- _____. “Entrada dos Mamalucos”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, p. 1, ago. 1928.
- _____. “Incitação aos Canibais”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 1, jun. 1928.
- _____. *Obras*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1983, vol. II, p. 177.
- _____. “Pacto do Dia”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 1, set. 1928.
- _____. “Pescaria”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n.8, p. 1, dez. 1928.
- _____. “Seis Poetas”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 4, maio 1928.
- _____. “Um Poeta e um Prosador”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 4, set. 1928.
- _____. “Vaca”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 6, p. 1, out. 1928.
- ALMEIDA, José Américo de. “Como me Tornei Escritor Brasileiro”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 3, out. 1928.
- ANDRADE, Mário de. “Antropofagia?” *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 5, fev. 1929.
- _____. “Crônicas de Malazarte”. *América Brasileira*, n. 28, p. 115, abril 1924, Rio de Janeiro.
- _____. “Lundu do Escravo”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, set. 1928, pp. 5, 6.
- _____. “Lundu do Escritor Difícil”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 3, nov. 1928.
- _____. “Manhã”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 1, maio 1928.
- _____. *Pauliceia Desvairada*. Barueri, Ciranda Cultural, 2016.
- _____. “Romance do Veludo”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, pp. 5/6, ago. 1928.
- ANDRADE, Oswald de. “Contra os ‘Emboabas’”. *O Estado de Minas*, 13 de maio de 1928. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. São Paulo, Globo, 1990.
- _____. “Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias”. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

- _____. “Esquema ao Tristão de Athayde”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 3, set. 1928.
- _____. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 3 e 7, maio 1928.
- _____. “Manifesto Pau-Brasil”. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924, Rio de Janeiro.
- _____. “O Meu Poeta Futurista”. *Jornal do Comércio*, 27 maio 1921. In: *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- ATHAYDE, Tristão de. “Neo Indianismo. Vida Literária”. *O Jornal*, ano X, n. 2912, p. 4, 27 maio 1928, Rio de Janeiro.
- CAMARÃO, Felipe. “O Primeiro Processo (Não É Perfídia Não)”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, p. 10, 8 maio 1929.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. “Banzo”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 1, fev. 1929.
- _____. “Cidade do Natal do Rio Grande”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, p. 3, ago. 1928.
- CAMPOS, Humberto de. “Confissão”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- CASTRO, Genuíno de. “Desde o Rio Grande ao Pará: O Movimento Antropofágico Repercuta por Todo o Brasil, Empolgando os Espíritos Jovens, na Luta Contra a Mentalidade Colonial e Contra a Arte e a Literatura de Contrabando”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 13, 4 jul. 1929.
- CAVALCANTE, Mateus. “Abrideira”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 3, nov. 1928.
- CHINA. “Assunto Resolvido”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 5, jan. 1929.
- “COMO se Fará a Descida”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, ano II, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.
- COSTA, Oswaldo. “A Descida Antropófaga”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 8, maio 1928.
- _____. “De Antropofagia”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- _____. “Pare com o Andaime”. *A Manhã*, ano II, n. 129, p. 2, 28 maio 1926, Rio de Janeiro.
- _____. “Quatro Séculos...” *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, p. 6, 17 mar. 1929.

- _____. “Resposta a Ascenso Ferreira”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.
- _____. “Revisão Necessária”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 1, p. 6, 17 mar. 1929.
- COUTINHO, Galeão. “Visões do Boulevard”. *A Gazeta*, ano XXIII, n. 6760, p. 1, 8 ago. 1928, São Paulo.
- CUNHAMBEBINHO. “Peret”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, p. 6, 17 mar. 1929.
- DA C.P. 1269. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 12, p. 12, 26 jun. 1929.
- “DE ANTROPOFAGIA: Algumas Notas Sobre o que Já se Tem Escrito em Torno da Descida Antropofágica”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 4, s. p., 7 abr. 1929.
- “DE PASSA Quatro (Sul de Minas)”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.
- DEL PICCHIA, Menotti. “Caetés”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 5, p. 4, set. 1928.
- DÉZON, Alberto. “Petrópolis”. *Revista de Antropofagia*, ano I, p. 2, n. 5, set. 1928.
- DIAS, Sebastião. “O Travo”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 6, p. 6, out. 1928.
- “DO RIO Grande do Sul”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 10, p. 10, 12 jun. 1929.
- “DOIS GRANDES Acontecimentos no Brasil...” *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, ano II, n. 12, p. 12, 26 jun. 1929.
- DORNAS FILHO, João. “A Propósito do Movimento Criolo: Entrevista”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.
- _____. “Retrato do Brasil”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 2, fev. 1929.
- FERNANDES, Jorge. “Canção do Retirante”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 5, jan. 1929.
- _____. “O Estrangeiro”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 2, jun. 1928.
- FERREIRA, Ascenso. “Bahia”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 8, jun. 1928.
- _____. “Carta a Orris Barbosa”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 6, p. 5, out. 1928.
- FLORENCIO, Fidelis. “Homisio”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 2, jun. 1928.
- FREUDERICO. “De Antropofagia”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 1, p. 6, 17 mar. 1929.
- _____. “Ortodoxia”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 3, p. 6, 31 mar. 1929.

- FUSCO, Rosário. “Açougue”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, p. 2, ago. 1928.
- _____. “Lírica”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 2, jun. 1928.
- GARRIDO, Antônio. “A Matança dos Inocentes”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.
- GERLAND. “É Preciso Constatar...” *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 2, s.p. 24 mar. 1929.
- GRACCIOTI, Mário. “Comidas”. *Revista de Antropofagia*, n. 3, p. 5, julho de 1928.
- HÉLIOS. “Carta Antropófaga. Crônica Social”. *Correio Paulistano*, n. 22838, p. 7, 18 fev. 1927, São Paulo.
- JACOB PUM-PUM. “Combinação de Cores”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª dentição, n. 14, p. 18, 11 jul. 1929.
- JAPY-MIRIM. “De Antropofagia”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª dentição, n. 2, s.p., 24 mar. 1929.
- _____. “Guerra”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 4, s.p., 7 abr. 1929.
- JOÃO do Presente. “Antropofagia Só Não. Ornitofagia Também”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 4, p. 2, ago. 1928.
- LIMA, Jorge de. “Migração”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 14, p. 18, 11 jul. 1929.
- LIMEIRA TEJO, A. de. “Curandeiro”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.
- _____. “O Nordeste do Sr. Paranho”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 2, nov. 1928.
- LISZT, F. “Futurista?!” *Jornal do Comércio*, 6 jun. 1921, São Paulo.
- LOPES, Ascânio. “Sangue Brasileiro”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, p. 8, jul. 1928.
- MACHADO, Silvestre. “O Japonês”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 5, dez. 1928.
- MARÇAL, Heitor. “Carta a um Antropófago de São Paulo”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 15, 1 ago. 1929.
- MARTINS, Oliveira. “O Tráfico Abençoado pela Igreja”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- _____. “Palmares Arrasada pelos Portugueses”. *Revista de Antropofagia*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- MARXILAR. “Porque Como”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.

- MENDES, Murilo. “República”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 1, 1928.
- MENELIK (O Morto que Não Morreu)”. Com o Centro Cívico Palmares (a Pedidos). *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 7, p. 12, 1 maio 1929.
- MEYER, Augusto. “Resonala”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, p. 2, maio 1928.
- _____. “Serenata”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 6, jun. 1928.
- MIRAMAR, João. “Acesso de Patriotismo e Outras Reclamações Egoísticas”. *Jornal do Comércio*, 17 mar.1927, Feira das Quintas, p. 3.
- _____. “Antologia”. *Jornal do Comércio*, 24 fev. 1927, Feira das Quintas, p. 3.
- _____. “Pelo Brasil”. *Jornal do Comércio*, 17 fev. 1927, Feira das Quintas, p. 3.
- _____. “Saibam Quantos”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 1, nov., 1928.
- MONGE José Maria. “Uma História Engraçadíssima. Cadê o Andaime?” *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, ano II, n. 8, p. 12, 8 maio 1929.
- MONTOYA. “Catequese”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 1, p. 6, 17 mar. 1929.
- MOREIRA, Álvaro. “Estilização”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 3, p. 6, 31 mar. 1929.
- “NA ACADEMIA Brasileira. O Espírito Moderno Contra o Espírito Acadêmico.” *A Noite*, ano XIV, n. 4631, p. 2, 15 out. 1924.
- “NO SEIO da Imortalidade. Academismo Retardatário e Aspirações do Pensamento Novo?” *A Noite*, ano XIV, n. 4512, p. 1, 18 jun. 1924.
- “NOVA Escola Literária. Os ‘Antropófagos’ Paulistas”. *O Jornal*, ano X, n. 2904, p. 9, 18 mai. 1928, Rio de Janeiro,
- “O DIREITO Antropofágico”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 13, 4 jul. 1929.
- “O MÊS Modernista que Ia Ser Futurista”. *A Noite*, ano XV, n. 5050, p. 1, 11 dez. 1925.
- “O PASTO dos Espíritos Modernos. A Consagração do Sr. Graça Aranha em um Banquete Futurista”. *A Noite*, ano XV, n. 4876, p. 1, 20 jun. 1925.
- ODJAVU. “Livrografia”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª denteição, n.2, 24 mar. 1929.
- “OS CLÁSSICOS da Antropofagia”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª denteição, n. 7, p.12, 1 maio 1929.
- “OS ÍNDIOS do Maranhão”. *Revista de Antropofagia, Diário de S. Paulo*, 2ª denteição, n. 15, p. 12, 1 ago. 1929.

- “PAGÉ MURUCUTU (Que É o que Come Menino Ignorante) e MINHOCÃO (Pai de Santo Tirador de Sombra Falsa, Inquisidores). Santo Ofício Antropofágico”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- PINHEIRO MACHADO, Brasil. “Paisagem da Minha Terra”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 6, nov. 1928.
- PLEKHANOF. “Explicação”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, São Paulo, 2ª dentição, n. 7, p. 12, 1 maio 1929.
- “PORQUE me Ufano do Meu País”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- PRADO, Yan de Almeida. “Os Três Sargentos. A Ponte dos Amores”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 7, jan. 1929.
- “PRIMEIRO Congresso Brasileiro de Antropofagia”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.
- PRONOMINARE. “Uma Adesão que Não nos Interessa”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 10, p. 10, 12 jun. 1929.
- “PROTESTO e Praga”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 2, p. x, 24 mar. 1929.
- REZENDE, Garcia de. “A Propósito do Ensino Antropofágico”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 11, p. 10, 19 jun. 1929.
- _____. “Marandiba”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 10, p. 10, 12 jun. 1929.
- _____. “Tatuagem”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, p. 12, 8 maio 1929.
- RIBEIRO, Flexa. “Tarsila Retardatária”. *O País*, ano XLV, n. 16.350, p. 3, 26 jul. 1929.
- RODOVALHO. “Sugestões Sérias à Academia”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- SALGADO, Plínio. “A Língua Tupi”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, pp. 5, 6, maio 1928.
- _____. “A Língua Tupi”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 2, p. 7, jun. 1928.
- SEMINARISTA VOADOR. “Tiro ao Alvo”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª dentição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- SENRA, Ubaldino de. “A Antropofagia em Campinas”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 2, dez. 1928.

- SERVA, Mário Pinto. “Berro (A Propósito de um Movimento de ‘Renascença do espiritualismo’ no Brasil)”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 5, p. 6, 14 abr. 1929.
- _____. “O Catolicismo Não Vê...” *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.
- SHAW, Bernard. “Está Mais Próximo...” *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 8, p. 12, 8 maio 1929.
- SILVEIRA, Tasso da. “Criacionismo”. *A Manhã*, ano II, n. 128, p. 2, 27 maio 1926.
- SOARES, Camillo. “Encantamento”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 8, p. 6, dez. 1928.
- “SUBJETIVISMO”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 6, p. 10, 24 abr. 1929.
- TAMANDARÉ. “Moquém I – Aperitivo”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 5, p. 6, 14 abr. 1929.
- _____. “Moquém II – Hors d’Œuvre”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 5, p. 6, 14 abr. 1929.
- _____. “Moquém III – Entradas”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, p. 10, 24 abr. 1929.
- _____. “Moquém IV – Sobremesa”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 7, p. 12, 01 maio 1929.
- “TARSILA Chegou”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 15, p. 12, 19 jul. 1929.
- TUPINAMBÁ. “A Anta Morreu, Viva o Tamanduá”. *São Paulo, Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 10, p. 10, 12 jun. 1929.
- VIANNA, Oliveira. “A Civilização Perigando”. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 9, p. 10, 15 maio 1929.
- _____. “O Eugenismo das Raças Bárbaras”. *Correio Paulistano*, p. 3, 6 jan. 1927.
- _____. “Raças Nacionais e Raças Históricas”. *Correio Paulistano*, p. 3, 14 jan. 1927.
- VIEIRA, Dr. Frei Domingos. “Grande Dicionário Português”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 7, p. 1, jun. 1928.
- VIVACQUA, Acquilles. “A Propósito do Homem Antropofágico”, *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, 2ª denteição, n. 7, p. 12, 1 maio 1929.
- _____. “Dança de Caboclo”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 10, p. 5, fev. 1929.
- _____. “Indiferença”. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 3, p. 2, jul. 1928.
- “YA SO Pindorama...” *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 9, p. 1, jan. 1929.

Martín Fierro

- “A LOS AVISADORES”. *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 2, 15 abr. 1924.
- “A NUESTROS Subscriptores”. *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 7, 17 maio 1925.
- _____. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 2, 31 ago.-15 nov. 1927.
- A.P. “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 3, 26 jun. 1925.
- “AL PÚBLICO”. *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 4, 20 mar. 1924.
- _____. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 9, 18 jul. 1925.
- “ALBERTO Lleras Camargo”. *Martín Fierro*, año III, n. 36, p. 2, 12 dic. 1926.
- “ALGUNAS Páginas de la ‘Exposición de la Actual Poesía Argentina’ por P. J. Vignale y César Tiempo”. *Martín Fierro*, año IV, n. 39, pp. 5,6, 28 mar. 1927.
- “ANTONIO Vallejo a Europa”. *Martín Fierro*, año IV, n. 38, p. 8, 26 feb. 1927.
- “ARCHIPENKO”. *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 7, 28 mai. 1927.
- “ARTE Americano”. *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, p. 5, 15 jun. 1924.
- ARTERO, J. “Jazz Band y Orquesta Moderna”. *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 10, 24 ene. 1924.
- “AUDICIONES Radiotelefonicas”. *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 1, 17 mai. 1925.
- “BALADA del Intendente de Buenos Aires”. *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 1, feb. 1924.
- BLAKE, Pedro. “Alfredo Gutierrez”. *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 5, 29 dec. 1925.
- BORGES, Jorge Luis. “Al Tal Vez Lector”. *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 4, 14 nov. 1925.
- _____. “Ascendencias del Tango”. *Martín Fierro*, año IV, n. 37, pp. 6, 8, 20 ene. 1927.
- _____. “Guillermo de Torre – Literaturas Europeas de Vanguardia”. *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 4, 5 ago. 1925.
- _____. “Oliverio Girondo – Calcomanías”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 4, 26 jun. 1925.
- CAMPBELL, Leonidas. “Cosas de Mi Pueblo y de Mi Tiempo”. *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 1, 20 nov. 1924.
- “CARTA”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 10, 31 ago.-15 nov. 1927.
- “CARTA de Alemania”. *Martín Fierro*, año III, n. 36, p. 2, 12 dic. 1926.
- “CARTA de Unamuno”. *Martín Fierro*, año IV, n. 42, p. 8, 10 jun.-10 jul. 1927.
- “CARTAS de Amigos”. *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 8, 28 mar., 1927, p. 8.
- “CERAMICA”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 2, 26 jun. 1925.
- CHIPRE, Rey de. “El Salón del Retiro”. *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, p. 2, 15 mai.-15 jun. 1924.
- “CONCIERTOS Surtidos”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 4, 31 ago.-15 nov. 1927.

- “CONTESTACIONES a la Encuesta de *Martín Fierro*”. *Martín Fierro*, año I, n. 5/6, pp. 6, 7, 15 maio–15 jun. 1924.
- CONTRERAS, Francisco. “Ricardo Güiraldes y la Literatura de Vanguardia”. *Martín Fierro*, año IV, n. 42, pp. 9, 10, 10 jun.-10 jul. 1927.
- _____. “Valéry Larbaud y Su Obra”. *Martín Fierro*, año III, n. 33, 3 set., 1926, pp. 4, 10.
- _____. “Valéry Larbaud y Su Obra”. *Martín Fierro*, año II, n. 38, p. 10, 26 feb. 1927.
- CUNEA, Jorge. “Carta al Señor Guillermo de Torre”. *Martín Fierro*, año IV, n. 42, p. 2, 10 jun.-10 jul. 1927.
- DE TORRE, Guillermo. “Carta Abierta a Evar Méndez”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 2, 26 jun. 1925.
- _____. “Carta Abierta a Evar Méndez”. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 10, 18 jul. 1925.
- DELFINO, Augusto Mario. “Palabras sobre Ricardo Güiraldes”. *Martín Fierro*, año II, n. 24, p. 6, 17 oct. 1925.
- “DON Pedro Figari”. *Martín Fierro*, año I, n. 8/9, p. 6, ago.-sep. 1924.
- “DOS CONCEPTOS de la Escultura”. *Martín Fierro*, año II, n. 24, p. 2, 17 oct. 1925.
- E. J. “El Quinto Aniversario de la Semana Trágica”. *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 2, feb. 1924.
- E. M. “Discos Nuevos de Jazz”. *Martín Fierro*, año III, n. 39, p. 5, 28 mar. 1927.
- “ECOS de *Martín Fierro*”. *Martín Fierro*, año I, n. 8/9, p. 10, ago.– 6 sep. 1924.
- “EDITORIALES Proa y *Martín Fierro*”. *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 5, 5 oct. 1926.
- EDWARDS BELLO, Joaquín. “Es Escritor Español Eugenio Noel en Chile”. *Martín Fierro*, año II, n. 23, p. 6, 25 sep. 1925.
- “EL ‘STANDARD’, Base del Estilo Arquitectónico”. *Martín Fierro*, año II, n. 25, p. 5, 14 nov. 1925.
- “EL DIABLO Metido a Fraile”. *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 6, 15 abr. 1924.
- EL DIRECTOR. “Aclaración”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, 31 oct.-15 nov. 1927
- _____. “Un Asunto Fundamental”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 1, 31 ago.-15 nov. 1927.
- “EL ORDEN’ y los Nuevos Escritores”. *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 8, 24 ene. 1925.
- “EN HONOR de los Pintores Rodríguez Lozano y Castellanos”. *Martín Fierro*, año II, n. 21, p. 6, 28 ago. 1925.
- “ESTE Número...” *Martín Fierro*, año I, n. 4, p. 2, 15 mai. 1924.
- “ÉVAR Méndez en Rosario”. *Martín Fierro*, año II, n. 27/28, p. 3, 10 mai. 1926.
- F. L. B. “Un Borges de Entrecasa”. *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 8, 3 sep. 1926.

- FERNÁNDEZ, Macedonio. "Carta Abierta Argentino-Uruguaya". *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 1, 5 oct. 1926.
- FIGARI, Pedro. "Arte Infantil Mejicano". *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 3, 26 jun. 1925.
- FRANCO, Severo. "La Protesta Argentina". *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 3, 20 mar. 1924.
- "FUNDACIÓN del Teatro de Arte". *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 3, 3 sep. 1926.
- GÁLVEZ, Manuel. "Manuel Gálvez y la Nueva Generación". *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 7, 5 ago. 1925.
- _____. "The Tango". *Martín Fierro*, año II, n. 24, p. 1, 17 oct. 1925.
- _____. "Un Poeta Brasileño". *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 8, 20 ene. 1927.
- GANDUGLIA, Santiago. "Párrafos sobre la Literatura de Boedo". *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 4, 29 dec. 1925.
- GIRONDO, Oliverio. "Carta Abierta a 'La Púa'". *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 4, 20 mar. 1924.
- _____. "Cuidado con la Arquitectura". *Martín Fierro*, año II, n. 24, p. 3, 17 oct. 1925.
- _____. "Membretes". *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 3, 4 ago. 1926.
- GÓNGORA, Luis de. "Sonetos". *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 3, 28 mai. 1927.
- _____. "Paul Morand, el Cosmopolita". *Martín Fierro*, año I, n. 4, p. 4, 1924.
- GÜIRALDES, Ricardo. "Carta Abierta". *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 1, 24 ene. 1925.
- GUILLOT MUÑOZ, Gervasio. "A Propósito de la Poesía de Pedro Leando Ipuche". *Martín Fierro*, año III, n. 29/30, p. 8, 8 jun. 1926.
- GRÜNBERG, Carlos M. "Un Gramático". *Martín Fierro*, año I, n. 3, p. 7, 15 abr. 1924
- HURTADO, Leopoldo. "Europa y América". *Martín Fierro*, año IV, n. 40, p. 10, 28 abr. 1927.
- _____. "Por el Oscuro". *Martín Fierro*, año II, n. 23, p. 1, 25 sep. 1925.
- I.P.V. "Changer D'Etoile por Marcelle Auclair". *Martín Fierro*, año II, n. 38, p. 10, 26 feb. 1927.
- "IRURTIA". *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 1, 26 jun. 1925.
- J. L. B. "Apunte Févido sobre las Tres Vidas de la Milonga". *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 8, 15 jul.-15 ago. 1927.
- _____. "Nota Bibliográfica al Júbilo y Miedo de Ipuche. Oriental por Julio Silva". *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 6, 3 sep. 1926.
- J. L. & J. B. G., "Itinerario de un Vago Porteño". *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 12, 28 mar. 1927.
- "JUICIOS sobre *Martín Fierro*". *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 8, 20 mar. 1924.

- “LA ARQUITECTURA y el Mueble”. *Martín Fierro*, año III, n. 30/31, p. 9, 8 jul. 1926.
- LA DIRECCIÓN. “*Martín Fierro* 1926”. *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, mai. 10, 1926, p. 2.
- _____. “*Martín Fierro*”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 1, 26 jun. 1925.
- _____. “Monumento a Hernández”. *Martín Fierro*, año II, n. 22, p. 2, 10 sep. 1925.
- _____. *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 1, 17 maio 1925.
- _____. “Suplemento Explicativo de Nuestro ‘Manifiesto’: A Propósito de Ciertas Críticas”. *Martín Fierro*, año I, n. 8 y 9, p. 2, 6 sep. 1924.
- “LA VUELTA de *Martín Fierro*”. *Martín Fierro*, año I, n. 1, ano 1, p. 1, feb. 1924.
- LANGE, Norah. “Jorge Luis Borges Pensado en Algo que no Alcanza a Ser Poema”. *Martín Fierro*, año IV, n. 40, p. 6, 28 abr. 1927.
- LINARES, Horacio. “Manuel Galvez y la Nueva Generación”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 7, 26 jun. 1925.
- _____. “Manuel Gálvez y la Nueva Generación”. *Martín Fierro*, año II, n. 21, p. 7, 28 ago. 1925.
- “LOS JOVENES Poetas de Mexico”. *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 8, 28 mai. 1927.
- LUGONES, Leopoldo. “Un Gran Proyecto de Lugones: Formación de un Nuevo Estado de Conciencia”. Buenos Aires, *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 5, 24 ene. 1925.
- LUIS BERNÁRDEZ, Francisco. “Bernárdez en Paris”. *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 10, 15 ago. 1927.
- _____. “El Futuro Idioma Argentino”. *Martín Fierro*, año II, n. 16, p. 5, 5 maio 1925.
- _____. “En Bogota Vive un Poeta”. *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 6, 10 maio 1926.
- _____. “Hidalgo, Simplista”. *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 4, 4 ago. 1925.
- “MADRID, Meridiano Intelectual de Hispanoamérica”. *La Gaceta Literaria*, año I, n. 8, p. 1, 15 abr. 1927.
- MALESPINE, Emile. “El Teatro del Donjon”. *Martín Fierro*, año III, n. 35, p. 9, 5 nov. 1926.
- “MANIFIESTO de ‘*Martín Fierro*’”. *Martín Fierro*, n. 4, año I, p. 1, 15 maio 1924.
- MARECHAL, Leopoldo. “A los Compañeros de *La Gaceta Literaria*”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 10, 31 ago.-15 nov. 1927.
- _____. “El Gaucho y la Nueva Literatura Rioplatense”. *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 4, 5 oct., 1926.
- _____. “Fílípica a Lugones y Otras Especies de Anteayer”. *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 2, 29 dec. 1925.

- _____. “Luna de Enfrente’, por Jorge Luis Borges”. *Martín Fierro*, año III, n. 26, p. 4, 29 dec. 1925.
- _____. “Retruque a Leopoldo Lugones”. *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 1, 4 ago. 1926.
- MARIANI, Roberto. “Martín Fierro y Yo”. *Martín Fierro*, año I, n. 7, p. 2, 25 jul. 1924.
- MARINETTI, Filippo. “Boccioni y el Porvenir de la Plástica”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, pp. 5-15, 31 ago.-15 nov. 1927.
- “MARINETTI”. *Martín Fierro*, año III, n. 43, p. 7, 15 ago. 1927.
- “MARTÍN Fierro en Adelante”. *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 2, 4 ago. 1926.
- “MARTÍN Fierro en Estados Unidos”. *Martín Fierro*, año III, n. 36, p. 3, 12 dic. 1926.
- “MARTÍN Fierro en Turquía”. *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 12, sep.-9 oct., 1924.
- “MARTÍN Fierro”. *Martín Fierro*, año III, n. 35, p. 5, 5 nov. 1926.
- “MARTÍN Fierro...”, *Martín Fierro*, año I, n. 5-6, p. 11, 15 mai. 15-jun. 1924.
- MÉNDEZ, Evar. “Adolfo Bolm en El Colón”. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 10, 18 jul. 1925.
- _____. “Balada de Confortación, a Don Miguel de Unamuno”. *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 3, 20 mar. 1924.
- _____. “Notas de *Martín Fierro*”. *Martín Fierro*, año II, n. 16, p. 7, 5 mai. 1925.
- _____. “Rol de *Martín Fierro* en la Renovación Poética Actual”. *Martín Fierro*, año II, n. 38, p. 2, 26 feb. 1927.
- _____. “Rubén Darío, Poeta Plebeyo”. *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 2, feb. 1924.
- “MONTEVIDEO Según Vargas Vila”. *Martín Fierro*, año I, n. 4, p. 1, 15 mai. 1924.
- MOUSSINAC, León. “Nacimiento del Cine”. *Martín Fierro*, año IV, n. 40, p. 2, 28 abr. 1927.
- “NOTAS al Margen de la Actualidad”. *Martín Fierro*, año I, n. 3, abr. 15, 1924, p. 2.
- “NOTAS de *Martín Fierro*”. *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 7, 17 mai. 1926.
- _____. *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 11, 3 sep. 1926.
- _____. *Martín Fierro*, año IV, n. 38, p. 8, 28 mar. 1927.
- _____. *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 8, 20 ene. 1927.
- _____. *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 4, 5. ago. 1925.
- _____. *Martín Fierro*, año II, n. 25, pp. 5, 6, 14 nov. 1925.
- _____. *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 6, 14 nov. 1925.
- “NOTICIA Social”. *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 6, 29 dec. 1925.
- “NOTICIAS Literarias”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 8, 26 jun. 1925.
- “NUESTRA Poesía en Italia”. *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 5, 28 mar. 1927.
- “NUESTRO Rompe-Cabezas”. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 12, 18 jul. 1925.

- _____. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 12, 18 jul. 1925.
- OLIVARI, Nicolás & GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. “Canto a Filadelfia”. *Martín Fierro*, año IV, n. 42, p. 3, 28 maio 1927.
- _____. “La Moderna Literatura Brasileña”. *Martín Fierro*, año II, n. 22, p. 7, 10 sep. 1925.
- _____. “Tangos por E. González Tuñón”. *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 8, 3 sep. 1926.
- “OLIVERIO Gironde en México”. *Martín Fierro*, año I, n. 14/15, p. 2, 24 ene. 1925.
- “OLIVERIO Gironde en Misión Intelectual”. *Martín Fierro*, año I, n. 7, p. 3, 25 jul. 1924.
- “OLIVERIO Gironde”. *Martín Fierro*, año I, n. 2, p. 4, 20 mar. 1924.
- PANINE, Serge. “Acotaciones a un Tema Vital”. *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, p. 2, sep.-9 oct. 1924.
- _____. “Bibliografía”. *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 11, oct.-20 nov. 1924.
- _____. “La Venus Calchaquí, por Bernardo González Arrili. Bibliografía”. *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 11, oct.-20 nov. 1924.
- “PARNASO Satírico”. *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 12, 24 ene. 1925.
- _____. *Martín Fierro*, año III, n. 22, p. 8, 10 sep. 1925.
- _____. *Martín Fierro*, año IV, n. 37, p. 12, 20 ene. 1927.
- PETIT DE MURAT (h), Ulises. “Afirmación del Jazz-Band”. *Martín Fierro*, año IV, n. 43, p. 4, 15 jul.-15 ago. 1927.
- PIÑERO (HIJO), Sergio. “Exposición Pedro Figari”. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 3, 18 jul. 1925.
- _____. “Inquisiciones, por Jorge Luis Borges”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 4, 26 jun. 1925.
- _____. “Salvemos el Tango”. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 2, 18 jul. 1925.
- _____. “Salvemos el Tango”. *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 6, 5 ago. 1925.
- PREBISCH, Alberto. “El ‘Coq d’Or’ en el Colón”. *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 5, 9 ago. 1925.
- _____. “El XIV Salón Nacional de Bellas Artes”. *Martín Fierro*, año I, n. 10-11, p. 6, sep.-9 oct. 1924.
- _____. “El XV Salón Nacional - Los Nuevos Artistas”. *Martín Fierro*, año II, n. 24, 17 oct. 1925.
- _____. “El XVII Salón Nacional de Bellas Artes”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, jul.-15 ago. 1927.
- _____. “Marintetti en Los Amigos del Arte”. *Martín Fierro*, año III, n. 30/31, p. 3, 8 jul. 1926.

- _____. “Pablo Curatella Mannes”. *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 7, 20 nov. 1924.
- “PROGRESOS de Porter Hermanos”. *Martín Fierro*, año III, n. 35, p. 10, 5 oct. 1926.
- “PUBLICIDAD Racional”. *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 12, 28 mai. 1927.
- “¿QUIÉN Es Martín Fierro?”. *Martín Fierro*, año II, n. 12/13, p. 9, oct.-20 nov. 1924.
- R. G. T. “Homenaje a Evaristo Carriego”. *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 6, 17 maio 1925.
- REVISTA *Martín Fierro* (1924-1927). Edición Facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- “RICARDO Güiraldes y su Obra”. *Martín Fierro*, año IV, n. 41, p. 8, 28 maio 1927.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Manuel. “El Pintor Abraham Ángel”. *Martín Fierro*, año II, n. 19, p. 1, 18 jul. 1925.
- _____. “Miguel Cobarrubias”. *Martín Fierro*, año II, n. 21, p. 2, 28 ago. 1925.
- ROJAS PAZ, Pablo. “El Puñal de Orión por Sergio Piñero”. *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 4, 10 mai. 1926.
- _____. “Bibliografía. Salvador Reyes”. *Martín Fierro*, año I, n. 8/9, p. 9, ago.-6 sep. 1924.
- _____. “Hispanoamericanismo”. *Martín Fierro*, año II, n. 17, p. 2, 17 maio 1925.
- _____. “La Pintura de Juan B. Tapia”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 7, 31 ago.-15 nov. 1927.
- R.S. “Tea, Pero Interesante”. *Martín Fierro*, año I, n. 5, p. 5, 15 jun. 1924.
- S.P. “‘Don Segundo Sombra’, Relato de Ricardo Güiraldes”. *Martín Fierro*, año III, n. 33, p. 6, 3 sep. 1926.
- _____. “Regent Street”. *Martín Fierro*, año II, n. 20, p. 1, 5 ago. 1925.
- SALMÓN, André. “Figari en Paris”. *Martín Fierro*, año II, n. 26, p. 3, 29 dec. 1925.
- “SALÓN de Arte Moderno...” *Martín Fierro*, año II, n. 14/15, p. 5, 24 ene. 1925 e n. 17, p. 4, 17 maio 1925.
- “SEIS Poemas Nuevos de México”. *Martín Fierro*, año III, n. 43, p. 10, 15 ago. 1927.
- “SERGIO Piñero y Nuestras Actividades”. *Martín Fierro*, año III, n. 27/28, p. 2, 10 maio 1926.
- “SI CREE Vd”. *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 3, feb. 1924.
- “SI VD. Cree...” *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 8, feb. 1924.
- SORRENTINO, Lamberti. “1ª Exposición del Libro Italiano”. *Martín Fierro*, año III, n. 43, p. 7, 15 ago. 1927.
- _____. “Las Actividades de Marinetti y sus Recuerdos de la Argentina”. *Martín Fierro*, año IV, n. 39, p. 8, 28 mar. 1927.
- “T. ADORO de Va-en-Ville. Odeleta al Ilustre Huésped Vargas Vila”. *Martín Fierro*, año I, n. 1, p. 3, feb. 1924.

- TORRE, Guillermo de. “Carta Abierta a Evar Méndez”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 2, 26 jun. 1925
- _____. “Efígie de F. T. Marinetti”. *Martín Fierro*, año III, n. 29/30, pp. 5, 6, 11, 8 jun. 1926.
- _____. “Objeciones y Precisiones”. *Martín Fierro*, año III, n. 34, p. 7, 5 oct. 1926.
- _____. “Oliverio Girondo”. *Proa*, año II, n. 12, p. 22, jul. 1925.
- “UN AÑO Más”. *Martín Fierro*, año II, n. 18, p. 1, 26 jun. 1925.
- “UN LLAMADO a la Realidad. ¿Madrid Meridiano Intelectual de Hispano-América?” *Martín Fierro*, año IV, n. 42, p. 7, 10 jun.-10 jul. 1927.
- VALLEJO, Antonio. “El Neo-Americanismo y Lizandro Z. D. Galtier”. *Martín Fierro*, año III, n. 32, p. 8, 4 ago. 1926.
- VAUTIER Y PREBISCH. “Arte Decorativo, Arte Falso”. *Martín Fierro*, año I, n. 23, p. 5, 25 sep. 1925.
- _____. “Fantasía y Cálculo”. *Martín Fierro*, año II, n. 20, pp. 3, 5 ago. 1925.
- _____. “Hacia un Nuevo Estilo”. *Martín Fierro*, año II, n. 21, p. 5, 28 ago. 1925.
- VIGNALE, Pedro-Juan. “Ditirambo a Germana Bittencourt”. *Martín Fierro*, año IV, n. 44/45, p. 14, 31 ago.-15 nov. 1927.
- VILLAURRUTIA, Xavier. “El Pintor Mejicano Agustín Lazo”. *Martín Fierro*, año III, n. 36, p. 4, 12 dic. 1926.
- _____. “La Poesía de los Jóvenes de Méjico”. *Martín Fierro*, año II, n. 17, pp. 4, 6, 17 maio 1925.
- VOLTA, Sandro. “Aquiles Lega”. *Martín Fierro*, año II, n. 25, p. 7, 14 nov. 1925.
- _____. “Los ‘Martinfieristas’ de Italia”. *Martín Fierro*, año I, n. 12/13, p. 5, oct.-20 nov. 1924.
- XUL SOLAR, A. “Pettoruti”. *Martín Fierro*, año I, n. 10/11, pp. 1, 7, sep.-9 oct. 1924.

Bibliografía geral

- A LIÇÃO do Amigo. *Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade Anotadas pelo Destinatário*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982.
- ALCALÁ, May Lorenzo. “La Sociedad Secreta de las Mujeres Ultraístas Argentinas”. *El Catoblepas: Revista Crítica del Presente*, n. 89, p. 15, jun. 2009.
- _____. “Las Vanguardias Argentina y Brasileña Frente al Espejo. Inventiones y Ensayos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 480, pp. 89-102, jun. 1990.

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. “Os Índios na História do Brasil no Século XIX: Da Invisibilidade ao Protagonismo”. *Revista História Hoje*, vol. 1, n. 2, pp. 21-39, 2012.
- ALTAMIRANO, Carlos (dir.). *Historia de los Intelectuales en América Latina*. Buenos Aires, Katz, 2008.
- ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- _____. “Ideas para un Programa de Historia Intelectual”. *Prismas*, n. 3, pp. 203-208, 1999.
- _____. *La Argentina en el Siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, 1999.
- _____. *Para un Programa de Historia Intelectual y Otros Ensayos*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- ALVES, Ívia Iracema Duarte. *Arco & Flexa: Contribuição ao Estudo do Modernismo*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1976.
- AMARAL, Aracy Abreu. *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Tarsila: Sua Obra e seu Tempo*. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Difusão do Nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of the Nationalism*. London/New York, Verso, 2006.
- ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.
- ANSALDI, Waldo; PUCCIARELLI, Alfredo R. & VILLARUEL, José C. *Argentina en la Paz de dos Guerras 1914-1945*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1993.
- ANTELO, Raul (org.). *Confluencia: Literatura Argentina por Brasileños, Literatura Brasileña por Argentinos*. Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileños, 1982.
- ANTELO, Raul. *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade Lê os Hispanoamericanos*. São Paulo/Brasília, Hucitec/MinC/Pró-Memória Instituto Nacional do Livro, 1986.
- _____. “Nación y Pluralismo Analítico”. *Anuario IEHS*. n. 10, pp. 53-59, 1995.
- ARTUNDO, Patricia. “América Latina: Literatura e Crítica em Revista(s)”. In: SOUZA, E. & MARQUES, R. (org). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.
- ARTUNDO, Patricia (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Escritores/artistas Argentinos*. São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2013.

- ARTUNDO, Patricia. *Alejandro Xul Solar: Entrevistas, Artículos y Textos Inéditos*. Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- _____. *Arte en Revistas. Publicaciones Culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Vinterbo Editora, 2008.
- _____. *Mário de Andrade e a Argentina: Um País e a sua Produção Cultural como Espaço de Reflexão*. São Paulo, Edusp, 2004.
- _____. “Reflexiones en Torno a un Nuevo Objeto de Estudio: Las Revistas”. IX Congreso Argentino de Hispanistas, abril 2010, La Plata. *El Hispanismo Ante el Bicentenario*, p. 9.
- ASOR ROSA, Alberto. “Vanguardia”. In: *Literatura-Texto. Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- BAGGIO, Kátia Gerab. “Ronald de Carvalho e Toda a América: Diplomacia, Ensaísmo, Poesia e Impressões de Viagem na Sociabilidade Intelectual entre o Brasil e a Hispano-América”. In: BEIRED, José Luis; CAPELATO, Maria Helena & PRADO, Maria Ligia Coelho (org.). *Intercâmbios Políticos e Mediações Culturais nas Américas*. São Paulo, Unesp/USP, 2010.
- BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.
- BARBOSA, Francisco de Assis (org.). *Intelectuais na Encruzilhada. Correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933)*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2001.
- BARROS, José d’Assunção. “Origens da História Comparada. As Experiências com o Comparativismo Histórico entre o Século XVIII e a Primeira Metade do Século XX”. *Anos 90*, vol. 14, n. 25. pp. 141-173, jul. 2007.
- BASTOS. Abguar. *O Café, Pai do Movimento Modernista de 22*. Rio de Janeiro, Diretrizes, 1943.
- BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê P. A. & LIMA, Yone S. *Brasil: Primeiro Tempo Modernista (1917-1929), Documentação*. São Paulo, IEB/USP, 1972.
- BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Mário de Andrade. Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- BAUR, Sergio (coord.). *El Periódico Martín Fierro en las Artes y en las Letras 1924-1927*. Buenos Aires, Asociación de los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- BAUR, Sergio. *Claridad, la Vanguardia en Lucha*. Buenos Aires, Asociación de los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

- BECK, Vera F. “La Revista *Martín Fierro*: Rememoración en su XXV Aniversario”. *Revista Hispánica Moderna*, año 16, n. 1/4, pp. 133-141, jan.-dec. 1950.
- BEIRED, José Luis Bendicho. “Hispanismo e Latinismo no Debate Intelectual Ibero-Americano”. *Varia Historia*, vol. 30, n. 54, pp. 631-64, set.-dez. 2014.
- _____. *Sob o Signo da Nova Ordem: Intelectuais Autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945)*. São Paulo, Loyola, 1999.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo, Editora da Unesp, 1990.
- BELO, André. *História, Livro e Leitura*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o Que É Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- BERNSTEIN, Serge. “A Cultura Política”. In: SIRINELLI, Jean François & RIOUX, Jean Pierre. *Para uma História Cultural*. Rio de Janeiro, Editorial Estampa, 1998, pp. 349-363.
- _____. *Culturas Políticas e Historiografia*. In: AZEVEDO, Cecília et al.. *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2009.
- BHABHA, Homi. “Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”. In: BHABHA Homi K. (org.). *Nation and Narration*. London/New York, Routledge, 1990.
- _____. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2005.
- BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia Oswaldiana: Um Receituário Estético e Científico*. São Paulo, Annablume, 2004.
- _____. *Ciência da Devoração: Roteiros da Nacionalidade na Antropofagia Oswaldiana*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2002. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos.
- BLOCH, Marc. “Por une Histoire Comparée des Sociétés Européennes”. *Revue de Synthèse Historique*, t. XLVI, pp. 15-50, déc. 1928.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. São Paulo, Globo, 1990.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo, Ática, 1985.
- _____. *O Salão e a Selva: Uma Biografia Ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo/Campinas, Editora E3x Libris/Editora da Unicamp, 1995.
- BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder*. São Paulo, Unesp, 1997.
- BOLÍVAR, Simón. *Carta de Jamaica y Otros Textos*. Caracas, Fundação Biblioteca Ayacucho, 2015.

- BOPP, Raul. *Bopp Passado a Limpo por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro, Cia. Editora Americana, 1972.
- _____. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Mec, 1977.
- BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. *O “Martín Fierro”*. Porto Alegre, LP&M, 2007.
- BOTELHO, André. “Circulação de Ideias e Construção Nacional: Ronald de Carvalho no Itamaraty”. *Estudos Históricos*, n. 35, pp. 69-97, jan.-jul. 2005.
- _____. *O Brasil e os Dias: Estado-Nação, Modernismo e Rotina Intelectual*. Bauru (SP), Edusc, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas: O Que Falar quer Dizer*. São Paulo, Edusp, 1996.
- _____. “Campo Intelectual e Projeto Criador”. In: POUILLON, Jean. *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1968.
- BRITO, Mário da Silva. “As Metamorfoses de Oswald de Andrade”. *Civilização Brasileira*, ano IV, n. 17, jan.-fev. 1966.
- _____. *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Saraiva, 1958.
- BROOKSHAW, David. *Raça e Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa: Contribuição para o Estudo do Modernismo*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1971.
- CAMPOS, Augusto de. “Revistas Re-Vistas: Os Antropófagos”. *Revista de Antropofagia. Edição Fac-Símile*. São Paulo, Abril/Metal Leve S.A., 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”. *Metalinguagem e Outras Metas: Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 2000.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. “A Data Símbolo de 1898: O Impacto da Independência de Cuba na Espanha e Hispanoamérica”. *História*, n. 22, vol. 2, pp. 35-58, 2003.
- _____. “‘El Uno y la Multitud’: Conflito de Identidades num Turbilhão de Paixões” *Revista de História*. n. 134, pp. 49-60, 1^o sem. 1996.

- _____. *Os Arautos do Liberalismo: Imprensa Paulista 1920-1945*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- CÁRDENAS, Eduardo José & PAYÁ, Carlos Manuel. *El Primer Nacionalismo Argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, A. Peña Lilo, 1978.
- CARVALHO, José Murilo de. “O Motivo Edênico no Imaginário Social Brasileiro”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 13, n. 38, p. 63- 79, outubro 1998.
- _____. *Pontos e Bordados: Escritos de História e Política*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- CASTELLO, José Aderaldo. “Modernismo ou Neo-Romantismo?” *Cultura*, n. 5, pp. 124-130, jan.-mar. 1972.
- CASTINEIRA, Angel. “Naciones Imaginadas, Identidad Personal, Identidade Nacional y Lugares de Memória”. In: RESINA, Joan Ramon & WINTER, Ulrich. *Casa Encantada: Lugares de Memória en la España Constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main, Veuvert, 2005.
- CASTRO ROCHA, João Cezar & RUFFINELLI, Jorge (org.) *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo, É Realizações, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros: Leitores, Autores e Bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVIII*. Brasília, UnB, 1998.
- _____. *Práticas de Leitura*. São Paulo, Estação Liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger & CAVALLO, Guglielmo. *Historia da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo, Ática, 1998.
- CHIARAMONTE, José Carlos. *Crear la Nación*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008.
- _____. “Provincias, Caudillos, Nación y la Historiografía Constitucionalista Argentina, 1853-1930”. *Anuario IEHS*. n. 7, pp. 93-120, 1992.
- CHINDEMI, Julia & VILA, Pablo. “La Música Popular Argentina entre el Campo y la Ciudad: Música Campera, Criolla, Nativa, Folklórica, Canción Federal y Tango”. *ArtCultura*, vol. 19, n. 34, pp. 9-26, jan.-jun. 2017.
- CLEMENTI, Hebe. “La Identidad Nacional y la Frontera”. *Cuadernos de Historia Regional*. vol. 1, n. 3, pp. 27-37, ago. 1985.
- COELHO, Frederico. *A Semana Sem Fim: Celebrações e Memórias da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.
- CÓRDOBA ITURBURU, Cayetano. *El Movimiento Martinfierrista*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

- _____. *La Revolución Martínfierrista*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- CRESPO, Regina. *Las Revistas y Suplementos Culturales como Objetos de Investigación*. Coloquio Internacional de Historia y Ciencias Sociales. Colima, Universidad de Colima, 2010. Publicación en CD-ROM, pp. 1-15.
- _____. *Revistas Culturales en América Latina: Proyectos Literarios, Políticos y Culturales*. Ciudad de México, Ediciones Eón/Calc, s.d.
- CROCE, Marcela (comp.). *Polémicas Intelectuales en América Latina: Del “Meridiano Intelectual” al Caso Padilha (1927-1971)*. Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2006.
- CUCCAGNA, Carlos. *Utopismo Modernista: O Índio no Ser-Não-Ser da Brasilidade (1929-1930)*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004. (Tese de doutorado).
- DALMARONI, Miguel. *Literatura Argentina y Nacionalismo*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995.
- _____. *Una República de las Letras: Lugones, Rojas, Payró: Escritores Argentinos y Estado*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- DE LORENZO, Helena Carvalho & COSTA, Wilma Peres da (org.). *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*. São Paulo, Editora Unesp, 1997.
- DE MICHELI, Mário. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumaré, 2001.
- DEVOTO, Fernando J. “Idea de Nación, Inmigración y ‘Cuestión Social’ en la Historiografía Académica y en los Libros de Texto de Argentina (1912-1974)”. *Estudios Sociales*, año 2, n. 3, 2º sem. 1992, pp. 9-30.
- DEVOTO, Fernando J. & BARBERO, María Inés. *Los Nacionalistas (1910-1932)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- DIEGO, José Luis de (dir.). *Editores y Políticas Editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DONGHI, Tulio Haperin. *El Espejo de la Historia: Problemas Argentinos y Perspectivas Hispanoamericanas*. Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1998.
- DUPLAT, Alfredo. *Hacia una Genealogía de la Transculturación Narrativa de Ángel Rama*. University of Iowa, 2013.
- DUTRA, Eliana de Freitas & MOLLIER, Jean-Yves. *Política, Nação e Edição: O Lugar dos Impressos na Construção da Vida Política: Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XX*. São Paulo, Annablume, 2006.

- FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda no Brasil*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1994.
- FARIA, Daniel. “As Meditações Americanas de Keyserling: Um Cosmopolitismo nas Incertezas do Tempo”. *Varia Historia*, vol. 29, n. 51, pp. 905-923, set.-dez. 2013.
- _____. *O Mito Modernista*. Uberlândia, Edufu, 2006.
- FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: A Imigração em Massa para a América Latina*. São Paulo, Edusp, 1999.
- FAUSTO, Boris. *O Pensamento Nacionalista Autoritário (1920-1940)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina. Um Ensaio de História Comparada (1850-2002)*. São Paulo, Editora 34, 2004.
- FERNADENDES, Lygia (org.). *71 cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 196?.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *La Invención de la Nación*. Buenos Aires, Manantial, 2000.
- _____. *Literatura y Frontera*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- FLORIA, Carlos Alberto. “Nación y Posmodernismo”. *Criterio*, año 71, n. 2218, pp. 263-268, jun. 1998.
- _____. *Pasiones Nacionalistas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.
- FRANCO, Rafael Olea. *El Otro Borges, el Primer Borges*. México, Buenos Aires, El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1993.
- FUNES, Patricia. *Salvar la Nación: Intelectuales, Cultura y Política en los Años Veinte Latinoamericanos*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- FUNES, Patricia & ANSALDI, Waldo. “Viviendo una Hora Latinoamericana: Acerca de Rupturas y Continuidades en el Pensamiento en los Años Veinte y Sesenta”. *Cuadernos del CISH*, año 3, n 4, pp. 13-75, 2º sem. 1998.
- GARAMUÑO, Florencia. *Modernidades Primitivas. Tango, Samba e Nação*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.
- GARCÍA, Carlos. *Antologías y Meridianos. Guillermo de Torre y Evar Méndez (1925-1929)*. Madrid, Del Centro Editores, 2003.
- GARCÍA, Carlos & REICHARDT, Dieter. *Las Vanguardias Literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: Bibliografía y Antología Crítica*. Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo, Edusp, 2008.
- GARCÍA, Diego. *Clarín, Revista de Crítica y Cultura. Córdoba, 1926-1927*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2014.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo, Editora Unesp, 1991.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí M. & QUATTOCCHI-WOISSON, Diana. *Quando Opinar es Actuar: Revistas Argentinas del Siglo XX*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999.
- GIRONDO, Oliverio; MÉNENDEZ, Evar, PREBISCH, Eduardo & BULLRICH, Eduardo J. *El Periódico Martín Fierro: Memoria de sus Antiguos Directores (1924-1949)*. Buenos Aires, Don Francisco A. Colombo. 1949.
- GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio...: Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.
- GOMPERTZ, Will. *Isso É Arte?* Rio de Janeiro, Zahar, 2013.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Los Martinfierristas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- GRANADOS, Aimer. *Las Revistas en la Historia Intelectual de América Latina: Redes, Política, Sociedad y Cultura*. Ciudad de México, Unam/Juan Pablo Editor, 2012.
- GRUZINSKI, Serge. “Os Mundos Misturados da Monarquia Católica e Outras *Connected Histories*”. *Revista Topoi*, vol. 2, n. 2, jan.-jun. 2001.
- GUELFY, Maria Lucia Fernandes. *Novíssima: Contribuição para o Estudo do Modernismo*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 1987.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: A Modernidade na Selva*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- HARLAN, David. “A História Intelectual e o Retorno da Literatura”. In: RAGO, M. *Narrar o Passado, Repensar a História*. Campinas, Unicamp, 2000.
- HAYMES, Mateo García. “Una Vanguardia Conservadora. La Revista *Martín Fierro* Ante la Emergencia de las Industrias Culturales (1924-1927)”. *Letras Históricas*, n. 4, pp. 75-93, ene.-jun. 2011.
- HOBSBAWM, Eric J. & RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HOBSBAWM, Eric J. *A Era do Capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2012.
- _____. *A Era das Revoluções: Europa (1789 - 1848)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.
- _____. *A Era dos Extremos: O Breve Século XX - 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

- _____. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2012.
- _____. *Nações e Nacionalismo Desde 1780*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- HOUAISS, Antônio. *A Modernidade no Brasil: Conciliação ou Ruptura*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- KOIFMAN, Georgina (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- LAFLEUR, Héctor. *Las Revistas Argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, El 8vo, 2006.
- LANGE, Norah. *Estimados Congéneres*. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1968.
- LARA, Cecília de (org.). *Pressão Afetiva & Aquecimento Intelectual. Cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, Neto (1925-1932)*. São Paulo, Giordano Lemos, Educ, 1997.
- _____. *Klaxon e Terra Roxa e Outra Terras: Dois Periódicos Modernistas de São Paulo*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 1972.
- LIMA, Yone Soares. *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo, Década de Vinte*. São Paulo, IEB/USP, 1985.
- LLAGOSTERA, María Raquel. *Boedo y Florida: Antología*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- LÓPEZ, Carolina. “Unirse y Afirmarse’. Una Red en Torno a la Revista *Nosotros* (1907-1917)”. *Revista De Estudios Sociales Contemporáneos*, n. 12, pp. 49-59, 2015.
- LORENZO ALCALÁ, May. “El Utopismo en Brasil”. *Todo Es Historia*. año 27, n. 313, pp. 56-68, agosto 1993.
- _____. “Las Vanguardias Argentina y Brasileña Frente al Espejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 480, pp. 89-100, jun. 1990.
- _____. “Modernidad y Modernización Brasileñas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. n. 630, pp. 103-111, dic. 2002.
- LYON, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. New York, Cornell University Press, 1999.
- MAGALHÃES, Célia. *Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Modernista Brasileira*. Belo Horizonte, Editora UFMF, 2003.
- MAILHE, Alejandra. *Brasil, Márgenes Imaginarios: Lo Popular en la Novela y el Ensayo del Siglo XIX a la Vanguardia*. Buenos Aires, Lumiere, 2011.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo, Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

- MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2008.
- MARTINS, Luciano. “A Gênese de uma Intelligentsia: Os Intelectuais e a Política no Brasil (1920 a 1940)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n. 4, vol. 2, jun.de 1987.
- MARTINS, Wilson. *A Ideia Modernista*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2002.
- _____. *Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo, Cultrix, 1965.
- _____. *O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo, Cultrix, 1965.
- MENESES, Carlos. “Una Carta Juvenil de Jorge Luis Borges”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. n. 575, pp. 89-92, mai. 1998.
- MENEZES, Ana Lúcia G. L. *Amizade Cartedeira: O Diálogo Epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases*. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013. (Tese de doutorado).
- MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.
- _____. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Vanguardas em Retrocesso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- MICELI, Sérgio & PONTES, Heloisa (orgs.). *Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo, Edusp, 2014.
- MINGUZZI, Armando V. *La Revista Martín Fierro de Alberto Ghiraldo (1904-1905): Pasiones y Controversias de una Publicación Libertaria*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2007.
- MONTALDO, Graciela. *Ficciones Culturales y Fábulas de Identidad en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- _____. “Los Años Veinte: Un Problema de Historia Literaria”. *Filología*, año 22, n. 2, pp. 129-144, 1987.
- MONTEIRO, Pedro Meia. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência*. São Paulo, Companhia das Letras/IEB/Edusp, 2012.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- _____. “Modernismo Revisitado”. *Estudos Históricos*, vol. 1, n. 2, pp. 220-238, 1988.
- MORAES, Marco Antônio de (org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas (1924-1944)*. São Paulo, Global, 2010.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp/IEB, 2000.

- MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- MUÑOZ, Rafael Rubiano. “Baldomero Sanín Cano y la Revista *Nosotros* de Buenos Aires (1907-1943). Intercambio y Redes Culturales e Intelectuales”. *ACHSC*, vol. 21, n. 1, pp. 127-156, ene.-jun. 2014.
- MURARI, Luciana. *Natureza e Cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo, Alameda, 2009.
- NAPOLI, Roselis de Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1970.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo, Edusp, 2015.
- NORONHA DE SÁ, Maria Elisa. “Apresentação”. In: NORONHA DE SÁ, Maria Elisa (org.). *História Intelectual Latino-Americana: Itinerários, Debates e Perspectivas*. Rio de Janeiro, Ed. PUC, 2016.
- NUNES, Benedito. “Antropofagia ao Alcance de Todos”. In: ANDRADE, Oswald. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Oswald Canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- OLIVARI, Nicolás; BARLETTA, Leonidas & PETIT DE MURAT, Ulises. *Martín Fierro: Mito y Realidad*. Buenos Aires, Artesanías Gráficas S.R.L., 2001.
- OLIVEIRA, Lúcia Maria Lippi de. “Modernidade e Questão Nacional”. *Lua Nova. Revista de Cultura e Política*, n. 20, pp. 41-68, 1990.
- _____. *Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Blumenau, Unesp/Furb, 2002.
- OLIVEN, Rubem George. “O Nacional e o Regional na Construção da Identidade Brasileira”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 2, vol. 1. pp. 68-75, 1986.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____. *Estado, Cultura Popular e Identidade Nacional*. São Paul, Brasiliense, 1985.
- PALACIOS, Marco. “América Latina”. *Diálogo Político*, a. 27, n. 3, pp. 89-107, sep. 2010.
- PALTI, Elías José. “La Historia Intelectual Latinoamericana y el Malestar de Nuestro Tiempo”. *Anuario IEHS*. n. 18, pp. 233-249, 2003.
- _____. *La Nación como Problema*. México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PAMPLONA, Marco A. “Ambiguidades do Pensamento Latino-Americano: Intelectuais e a Ideia de Nação na Argentina e no Brasil”. *Estudos Históricos*, n. 32, pp. 1-220, 2003.

- PASQUARÉ, Andrea. “Giusti y la Revista *Nosotros* (1912-1930): Crítica, Política e Intervenciones Literarias en la Formación del Campo Cultural Argentino”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 12, pp. 112-142, jan.-jun. 2012.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. São Paulo, Ática, 1990.
- PEREZ, Fernando da Rocha (org.). *Correspondente Contumaz: Mário de Andrade Cartas a Pedro Nava (1925-1944)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- PESAVENTO, Sandra J. “A Cor da Alma: Ambivalências e Ambiguidades da Identidade Nacional”. *Revista Ensaios*, vol. 39, n. 1, pp. 123-133, 1999.
- PETRY, Fernando Floriani. *O Cão e o Frasco, o Perfume e a Cruz: Arquivo Rosa-Cruz Revisitado*. Santa Catarina, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- PINTO, Maria Inez. “Cosmópolis Febril: Modernismo e a Metrópole Paulista como Símbolo de Brasilidade”. *Revista do Departamento de História da UFES*, n. 9, pp. 125-143, 2001.
- PITA GONZÁLEZ, Alexandra. “Introducción”. In: PORRÚA, Miguel Ángel. *Redes Intelectuales Transnacionales en América Latina Durante la Entreguerra*. Ciudad de México, Universidad de Colima, 2016.
- PIZARRO, Ana. *América Latina. Palavra, Literatura, Cultura*. Vol. 3: *Vanguarda e Modernidade*. São Paulo/Campinas, Memorial/Unicamp, 1995.
- POUILLON, Jean. *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1968.
- PRADO, Antonio Arnoni. *1922 – Itinerário de uma Falsa Vanguarda: Os Dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. “Nacionalismo Literário e Cosmopolitismo”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo/Campinas, Memorial/Ed. Unicamp, vol. 2, pp. 597-613.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. “América Latina: Historia Comparada, Historias Conectadas, Historia Transnacional”. *Anuario de la Escuela de Historia*, n. 24, pp. 9-22, 2012.
- _____. “Repensando a História Comparada da América Latina”. *Revista de História*, n. 153, pp. 11-33, 2º semestre 2005.
- PRIETO, Adolfo. *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2006.
- PRISLEI, Leticia. “Itinerario Intelectual y Político de los Maestros-Ciudadanos”. *Entrepasados*, año 2, n. 2, pp. 41-59, 1992.

- PUNTONI, Pedro & TITAN JUNIOR, Samuel. *Revistas do Modernismo 1922-1929*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Biblioteca Brasileira Guita e Jose Mindlin, 2014.
- PURDY, Sean. “A História Comparada e o Desafio da Transnacionalidade”. *Revista de História Comparada*, n. 6-1, pp. 68-84, 2012.
- QUEROZ, Helaine N. “A Natureza Nacional Antropófaga”. *Pensar con la Historia desde el Siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 2015. Madrid, Unam Ediciones, 2014, pp. 6219-6239.
- _____. “A Vanguarda Entre o Nacionalismo e o Cosmopolitismo: Uma Análise Comparativa Entre a *Revista de Antropofagia* e a *Revista Martín Fierro*. II Workshop Argentino-Brasileño de Historia Comparada, 2013. *Actas Electrónicas II WAB*. Buenos Aires, 2013.
- _____. “Antropófago e Nheengatu Verdeamarelo: Dois Manifestos em Busca da Identidade Nacional Brasileira”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da Anpuh*. Anpuh-São Paulo, 2011.
- _____. “O Estômago de um Periódico: Edição e Circulação da Revista de Antropofagia”. *Temporalidades*, vol. 8, pp. 318-3456, 2016.
- _____. “Uma Leitura sobre os Leitores da Revista Argentina Martín Fierro (1924-1927)”. *Pensar con la Historia desde el Siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, 2015. Madrid, Unam Ediciones, 2014, pp. 6857-6878.
- _____. *Verdeamarelo/Anta e Antropofagia: Narrativas da Identidade Nacional Brasileira*. Belo Horizonte, PPGH-UFGM, 2010. (Dissertação de Mestrado.)
- RAMA, Ángel. *Literatura, Cultura e Sociedad na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFGM, 2008.
- _____. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008.
- REIS, Mateus Fávaro. *Americanismo(s) no Uruguai: Os Olhares Entrecruzados dos Intelectuais Sobre a América Latina e os Estados Unidos (1917-1969)*. Belo Horizonte, PPGH-UFGM, 2008 (Dissertação de Mestrado).
- REVISTA *Martín Fierro (1924-1927)*. *Edición Facsimilar*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- RIBEIRO, Maria Alice Rosa. “O Mercado de Trabalho no Estado de São Paulo nos Anos Vinte”. In: SILVA, Sérgio S. & SZMRECSÁNYI, Tamás (org.). *História Econômica da Primeira República*. São Paulo, Edusp/Hucitec/Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.

- RIDING, Alan. *Paris, a Festa Continuada. A Vida Cultural Durante a Ocupação Nazista, 1940-4*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- ROCAMORA, Jose Luis Trenti. *Índice General y Estudio de la Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1995.
- ROCCA, Pablo. "Por Qué, Para Qué una Revista (Sobre su Naturaleza y su Función en el Campo Cultural Latinoamericano)". *Hispanamérica Revista de Literatura*, año 33, n. 99, pp. 3-20, dec. 2004.
- SÁ, Maria Elisa Noronha de. *História Intelectual Latino-Americana. Itinerários, Debates e Perspectivas*. Rio de Janeiro, PUC Rio, 2016.
- SALAS, Horacio. "El Salto a la Modernidad. Estudio Preliminar". *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. X.
- SALOMON, Noel. "Cosmopolitismo e Internacionalismo". In: ZEA, Leopoldo. *América Latina en sus Ideas*. Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- SALVADOR, Néida. *Bibliografía de Tres Revistas de Vanguardia*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1983.
- _____. *Revistas Argentinas de Vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1962.
- SANTIAGO, Silviano. "A pesar de Dependente, Universal". *Vale quanto Pesa: Ensaio sobre Questões Político-Sociais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- _____. "O Entre-lugar do Discurso Latino-Americano". *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un Escritor en las Orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.
- _____. *El Imperio de los Sentimientos. Narraciones de Circulación Periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Catalogos Editora, 1985.
- _____. *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- _____. *Intelectuales y Revistas: Razones de una Práctica*. *America, Cahiers du Criccal*, n. 9-10, pp. 9-15, 1992.
- _____. *La Batalla de las Ideas*. Buenos Aires, Ariel, 2001.
- _____. Radiografía de la Cultura. *Criterio*, año 70, n. 216, pp. 226-230, mai. 1997.
- _____. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- _____. "Vanguardia y Criollismo: La Aventura de Martín Fierro". In: ALTAMIRANO, Carlos & SARLO, Beatriz. *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la Vanguardia*

- dia. Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A./Ariel, 1997.
- SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos; Poder e Submissão: Uma História da Política Norte-Americana em Relação à América Latina*. Bauru (SP), Edusc, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das Vanguardas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Oliverio. Nuevo Homenaje a Girondo*. Buenos Aires, Beatriz Vitterbo Editora, 2000.
- _____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- _____. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo, Edusp, 2008.
- SCHWARTZ, Jorge & PATIÑO, Roxana (org.). *Revista Iberoamericana*, 2004, n. LXX, n. 208-209, jul.-dec. 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Marinha versus Lucrecia: Ensaio e Entrevistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- _____. “Nacional por Subtração”. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Estático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- SHUMWAY, Nicolas. *A Invenção da Argentina: História de uma Ideia*. São Paulo/Brasília, Edusp/UnB, 2008.
- SILVA, Elisabete do Rosário Mendes. *Liberalismo e os Preceitos da Ética Cosmopolita em Isaiah Berlin*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Linguísticos, 2011. Tese de Doutorado.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. “A História Intelectual em Questão”. In: LOPES, Marcos Antônio (org.). *Grandes Nomes da História Intelectual*. São Paulo, Contexto, 2003, pp. 15-25.
- _____. *Fragmentos da História Intelectual: Entre Questionamentos e Perspectivas*. Campinas, Papyrus, 2002.

- SILVA, Margaret Abdulmassih Wood. *A Revista: Contribuição para o Estudo do Modernismo em Minas Gerais*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984. Dissertação de Mestrado.
- _____. “O Projeto de Estudos de Periódicos do Instituto de Estudos Brasileiro da Universidade de São Paulo”. *Revista do IEB*, n. 21, pp. 117-122, 1979.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A Viagem a Paris de Artistas Brasileiros no Final do Século XIX”. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, vol. 17, n. 1, 2005.
- SIRINELLI, Jean-François. “Os Intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996, pp. 231-269.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear Horizontes: Uma História da Formação de Leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: Os Romances Nacionais da América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- SOSNOWSKI, Saúl. *La Cultura de un Siglo: América Latina en sus Revistas*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999.
- SOUZA, E & MARQUES, R. (org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.
- STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil: Primeiros Registros sobre o Brasil*. Porto Alegre, L&PM, 2010.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.
- SVAMPA, Maristella. *El Dilema Argentino: Civilización o Barbarie*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- TEIXEIRA, Carlos Gustavo Poggio. “Uma Política para o Continente: Reinterpretando a Doutrina Monroe”. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, n. 57, ano II, pp. 115-132, jul.-dez. 2014.
- TERÁN, Oscar. “Intelectuales y Política en Argentina”. *Le Monde Diplomatique* [edición Cono Sur], año 4, n. 41, pp. 34-35, nov. 2002.
- _____. “Nacionalismos Argentinos (1810-1930)”. *Revista de Ciencias Sociales*. n. 1, pp. 31-40, nov. 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os Outros: A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana – I*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

- TOLENTINO, Thiago Lenine Tito. *Do Ceticismo aos Extremos: Cultura Intelectual Brasileira nos Escritos de Tristão de Athayde (1916-1928)*. Tese, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. (Tese de Doutorado).
- TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor: A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1994.
- VASQUEZ, Karina. “Redes Intelectuais Hispano-Americanas na Argentina de 1920”. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*. Vol. 17, n. 1, pp. 55-80, jun. 2005.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. “A Literatura como Espelho da Nação”. *Estudos Históricos*, vol. 1, n. 2, pp. 239-263, 1998.
- _____. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.
- WINSTEIN, Barbara. “Pensando a História Fora da Nação: A Historiografia da América Latina e o Viés Transnacional”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 14, pp. 13-29, jan./jun. 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. São Paulo, Editora Unesp, 2011.
- ZEA, Leopoldo (coord.). *América Latina en Sus Ideas*. México, Siglo XXI Editores, 1986.

Páginas na internet:

ahira.com.ar

alceuamorosolima.com.br

americalee.cedinci.org

bne.es.

brasiliana.com.br

epoca.globo.com/noticia/2015/06/exclusivo-carta-em-que-maio-de-andrade-fala-de-sua-homossexualidade.html

trapalanda.bn.gov.ar

Anexo

Lista de tabelas e de imagens

Fig. 1	“Manifiesto de ‘Martín Fierro’” na primeira página do quarto número da <i>Martín Fierro</i> . 96
Fig. 2	Manifiesto Antropófago, na terceira página do primeiro número da <i>Revista de Antropofagia</i> . 98
Tabela 1	Periodicidade da revista <i>Martín Fierro</i> . 125
Tabela 2	Periodicidade semanal da <i>Revista de Antropofagia</i> . 127
Fig. 3	Primeira página da <i>Revista de Antropofagia</i> em sua primeira “dentição”. 129
Fig. 4	Primeira página da <i>Martín Fierro</i> . 129
Fig. 5	<i>Revista de Antropofagia</i> em sua segunda “dentição”. 131
Fig. 6	<i>Martín Fierro</i> durante o período em que o diretório está atuando. 131
Figs. 7 e 8	As artes plásticas na <i>Martín Fierro</i> . 141
Figs. 9 e 10	Criações de Tarsila do Amaral reproduzidas na <i>Revista de Antropofagia</i> . 150
Figs. 11 e 12	Páginas da terceira “dentição da <i>Revista de Antropofagia</i> . 150

Título	O dilema cosmopolita versus nacional nas vanguardas latino-americanas: uma comparação entre a revista Martín Fierro e a Revista de Antropofagia (1924-1929).
Autor	Helaine Nolasco Queiroz
Editor	Plínio Martins Filho
Preparação	Isabelle Costa Silva, Isac Araujo dos Santos, Leticia Pinheiro, Camila de Souza Gonçalves
Revisão	Carolina Bednarek, Isac Araujo dos Santos
Capa	Arquivo Estúdio
Projeto gráfico	Arquivo Estúdio
Editoração eletrônica	Camyle Cosentino
Formato	17x26
Tipologia	Spectral
Papel do miolo	Pólen 80 g/m ²
Número de páginas	496

