

MARIA LÚCIA BASTOS KERN

Martín Fierro: A Modernidade em Debate

A presente comunicação tem em vista analisar os discursos dos editoriais e do manifesto da Revista MARTIN FIERRO (1924/27), procurando a partir deste identificar as “questões de base” que norteiam o debate em torno da modernidade e que vão se constituir em projeto de renovação estética¹.

Considera-se neste estudo, os editoriais e o manifesto, como espaços privilegiados da Revista, para a expressão de idéias, posições e programas dos dirigentes e editores da mesma. Como MARTIN FIERRO é um periódico que propõe um projeto de modernidade estética, torna-se fundamental analisar os discursos destes espaços, já que são seus dirigentes e editores que definem estratégias e diretrizes face ao sistema de arte vigente na Argentina.

Em MARTIN FIERRO, o debate em torno da modernidade estética e o seu projeto fundamenta-se em três questões: 1. Atualização e cosmopolitismo; 2. Identidade nacional e dependência cultural; 3. Formação de público e do sistema de arte moderno.

1. Atualização e Cosmopolitismo

No primeiro momento, a revista apresenta suas propostas voltadas mais à atualização estética e ao cosmopolitismo, em detrimento do sistema de representação acadêmica vigente na Argentina. Estas propostas são feitas por meio de editoriais e manifesto, procurando chocar o leitor e conscientizá-lo do artificialismo e do anacronismo característicos da arte acadêmica.

O manifesto de MARTIN FIERRO foi assinado pelo poeta Oliverio Girondo, após amplo debate com o diretor da Revista Evar Méndez e o grupo de redatores e editores. Este começa combatendo os representantes do passado através de metáforas irônicas para tornar mais eficiente o seu discurso contra a arte oficial.

“Frente á funerária solenidade do historiador e do catedrático, que mumifica tudo que toca.

Frente ao receituário que inspira nossos mais ‘belos’ espíritos e à ficção ao ANACRONISMO e ao MIMETISMO que demonstram” (MARTIN FIERRO, n.º 4, 1924).

O manifesto ataca os sustentáculos do academicismo, tais como: o seguimento de princípios estéticos rígidos (receituário); a mimese aristotélica, isto é, a concepção de arte enquanto imitação da realidade visível; e o anacronismo. Este ataque permite perceber a crise de valores humanistas vigentes ainda na Argentina e a tentativa de resolução desta através da busca de autonomia da arte.

Contra os dogmatismos estéticos e os símbolos do passado, o manifesto conclama a “nova sensibilidade” e “novos meios e formas de expressão”, tendo como fim conscientizar o leitor da necessidade de atualização estética. Esta atualização seria, assim, atingida através da pesquisa formal, que conduziria à criação de novas linguagens e à autonomia da arte.

A expressão “nova sensibilidade” utilizada no manifesto é, segundo Jorge Schwartz, resultado da tradução feita por Ortega Y Gasset de “l’esprit nouveau”, empregada por Apollinaire em 1913, para caracterizar a arte moderna. O escritor espanhol usa “nueva sensibilidad” numa conferência proferida em 1916, em Buenos Aires, sendo retomada por Girondo em 1924, quando circula em Paris a Revista L’Esprit Nouveau (1920-25) de Ozenfant e Le Corbusier (SCHWARTZ, 1983, p. 4).

O manifesto de MARTIN FIERRO propõe também que a “nova sensibilidade” não represente a ruptura com o passado.

“Instruído de seus antecedentes (...), do meridiano em que caminha: consulta o barômetro, o calendário antes de sair à rua e vivê-la com nervos e com mentalidade de hoje” (MARTIN FIERRO, n.º 4, 1924).

Apollinaire em 1918 anuncia que o espírito novo.

“pretende antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom-senso, um espírito crítico seguro (...) (TELES, 1982, p. 155).

Como nos manifestos de vanguardas européias, o de MARTIN FIERRO exalta a tecnologia moderna, em detrimento de certas obras e momentos da história da arte que foram sacralizados pela historiografia oficial. O autor busca, assim, a dessacralização da arte e propõe que esta se volte ao cotidiano. Por estes motivos, Girondo afirma que “MARTIN FIERRO encontra-se, (...) mais ao gosto (de) um transatlântico moderno do que (de) um palácio renascentista (...)” (MARTIN FIERRO, n.º 4, 1924).

Além da valorização dos avanços tecnológicos na modernidade, o manifesto demonstra a necessidade de equiparação da arte ao progresso material, por meio da síntese e do despojamento formal.

A máquina é enaltecida pelos artistas europeus, nos anos 20, pela pureza de suas formas e pelo seu fim utilitário. Estes acreditam que é o caráter utilitário que possibilita atingir a depuração formal e exercer, assim, uma função social efetiva. Os artistas partem então destas premissas para criar condições de integrar a arte à vida social.

O manifesto de MARTIN FIERRO não chega a se referir ao papel social da arte, entretanto, demonstra acreditar que a modernidade estética se efetivaria através da síntese e da construção formal, tendo como modelo a máquina.

“MARTIN FIERRO, vê uma possibilidade arquitetônica em um baú ‘Inovação’, uma lição de síntese num ‘marconigrama’, uma organização mental numa ‘rotativa’ (...) (MARTIN FIERRO, n.º 4, 1924).

Ao destacar que a organização mental deve ter como modelo uma “rotativa”, o autor está enfatizando a necessidade de mudança de pensamento, isto é, de dinamicidade, frente às transformações técnicas e científicas.

Nesta primeira parte do manifesto percebe-se, de um lado, a postura de combate contra a arte institucionalizada na Argentina, e, de outro, a adoção de expressões e conceitos relativos à nova arte, que não tinham si-

do até aquele momento difundidos no país. Questões como autonomia da arte, dessacralização da mesma, pesquisa ao nível da linguagem e integração da arte à vida cotidiana são introduzidas no debate entre artistas.

Além disto, deve-se salientar que nos números iniciais da revista e no próprio manifesto, os discursos dos intelectuais mostram-se permeáveis às experiências das vanguardas européias.

A meta a ser atingida é a atualização da arte argentina em relação à arte que é produzida nos grandes centros cosmopolitas. Daí a abertura de MARTIN FIERRO à colaboração de intelectuais estrangeiros, sobretudo, de artistas, críticos de arte e escritores franceses.

2. Identidade Nacional e Dependência Cultural

Tanto o manifesto, como os editoriais de MARTIN FIERRO tratam de duas questões que estão de certo modo relacionadas, que são: a identidade nacional e a dependência cultural.

A crise do liberalismo e os fortes nacionalismos do pós 1.^a Guerra Mundial, permitem na Argentina, como em quase toda a América Latina, a tomada de consciência da fragilidade da economia, bem como da situação de dependência cultural. A percepção destes problemas possibilita, em parte, a emergência de nacionalismos, os quais têm em vista a ruptura com o processo de dependência e a construção de identidades próprias.

A elaboração da identidade nacional é paralela à planificação da modernidade, já que esta não prevê apenas a renovação estética, mas também mudanças sociais. Para que estes fins sejam atingidos torna-se necessário construir novas representações simbólicas nacionais que venham auxiliar na legitimação e na difusão do projeto de modernidade.

Entretanto, a primeira posição assumida pelo periódico MARTIN FIERRO através do manifesto é de repúdio aos dogmatismos nacionalistas vigentes no país pelos condicionamentos que impõem à arte.

O manifesto parece atacar, indiretamente, a arte oficial argentina que ao representar os valores das oligarquias rurais, idealiza as tradições culturais do gaúcho e de suas atividades no campo, descrevendo-as minuciosamente, segundo as formalidades acadêmicas.

Os intelectuais da Revista ao criticarem os dogmatismos nacionalistas em arte, estão implicitamente se referindo a outra vertente, dirigida aos interesses dos trabalhadores urbanos, contra a hegemonia dos proprietários rurais e da crescente burguesia, e a dominação econômica es-

trangeira. Esta ideologia nacionalista é defendida pelos escritores e artistas plásticos do Grupo Boedo, que limita as suas obras ao realismo social oriundo de Émile Zola, Dostoiewsky, Daumier e Courbet. São obras narrativas e facilmente compreendidas pelo público, tendo em vista a militância política e as reformas sociais.

O Grupo Boedo, como os artistas oficiais, preservam os princípios clássicos de tradição humanista e não aceitam a renovação estética. (KERN, 1988, p. 153-176).

No entanto, a questão do nacionalismo emerge aparentemente na escolha do nome da revista — MARTIN FIERRO — já que este se refere aos poemas de José Hernández (1872), que denunciavam o desaparecimento das tradições culturais do gaúcho que, naquele momento, se encontrava marginalizado pelos grupos sociais dominantes. No 1.º editorial (1924), a direção esclarece os motivos que a levou a adotar a denominação em 1919. Estes estariam relacionados, de um lado, ao culto do tipo social do gaúcho e às lutas políticas, e de outro, a busca de “liberdade de expressão”.

Apesar da adoção do título dos poemas de Hernández, a Revista MARTIN FIERRO, na 2.ª fase, em nenhum momento recupera a figura mítica do gaúcho e as suas tradições. Ao contrário, a sua postura é comparável a de outras revistas cosmopolitas, já que é receptiva às idéias de intelectuais de vanguarda e os convida a colaborar com artigos, ensaios, poemas e ilustrações². MARTIN FIERRO dirige-se à atualidade e ao futuro, tendo em vista o seu projeto de modernidade em diferentes categorias artísticas — literatura, artes plásticas, arquitetura e música — e a integração entre elas.

Mesmo tendo um objetivo claro a ser atingido em amplos setores das artes, o periódico não apresenta programas estéticos rígidos. Os seus colaboradores têm presente a necessidade do debate e da experimentação, apoiando deste modo os artistas que estão fazendo novas pesquisas formais e noticiando as exposições de seus trabalhos³.

Como todo projeto de modernidade estética latino-americano do pós 1.ª Guerra Mundial é elaborado, em geral, a partir da proposta de ruptura com o processo de dependência cultural, se vinculando com isto a programas nacionalistas; o plano de MARTIN FIERRO não se peculiariza, entretanto, pelo dogmatismo, mas por uma posição consciente das limitações da ambicionada independência.

De modo indireto, o manifesto demonstra que não pode ignorar as

grandes contribuições dos centros cosmopolitas hegemônicos, apesar de procurar continuar a luta iniciada no final do século XIX por Rúbén Darío em prol da criação de uma arte própria.

“Acentuar e generalizar as demais manifestações intelectuais, e movimento de independência iniciado, no idioma, por Rúbén Darío, não significa, porém, que haveremos de renunciar, nem muito menos finjamos desconhecer que todas as manhãs nos servimos de um dentifrício sueco, de umas toalhas da França e de um presunto inglês” (MARTIN FIERRO, n.º 4, 1924).

A postura dos intelectuais do periódico frente ao plano de modernização nacional da arte é reafirmada nos números 12 e 13 (1924), no editorial — “Quién es Martín Fierro?”. Neste editorial, é feita a rerepresentação dos fins de renovação, talvez motivada pelos ataques que a revista começa a sofrer, após o manifesto. Contra o conservadorismo reinante, a direção e os redatores de MARTIN FIERRO assim se expressam:

“(...)tentar a criação de um ambiente artístico, cumprir uma ação depuradora, coordenar o espírito desorientado da juventude intelectual (...), dar a conhecer os novos valores e mostrar as tendências literárias e artísticas que apontam ou se definem em nosso meio (...) para cumprir nosso plano de difusão de idéias e intenções modernas, por meio de construir o periódico em um reflexo da alma argentina do dia (...)” (MARTIN FIERRO, n.º 12/13, 1924).

De um lado, os autores demonstram que o projeto de modernidade prevê um programa de formação de público específico, extraído no meio de jovens intelectuais; e de outro, que este considera também a questão da identidade nacional hodierna. Esta parece ser concebida, a partir dos n.ºs 12 e 13, ao mesmo tempo, como força geradora do ambicionado projeto e como essência do mesmo, visto que tenta solucionar a crise da dependência cultural.

A direção, no editorial intitulado “Martín Fierro” (1925-n.º 27 e 28), salienta a necessidade de promover “o progresso da cultura nacional”, mas sem abandonar o seu caráter cosmopolita, e esclarece que teme o pieguismo ao passado e às tradições locais. Neste editorial percebe-se que a

direção adota para o projeto de modernidade estética dois fatores de tensão: o nacional e o cosmopolita. Este, sendo a “abertura de fronteiras culturais” (SCHWARTZ, 1983, p. 6) é visto por muitos intelectuais nacionalistas, (por exemplo os membros do grupo Boedo) como uma modalidade anti-patriótica e anti-nacionalista. No entanto, Evar Méndez esclarece como conciliar estas forças de tensão, à medida que explana o seu projeto por meio de metáforas.

“Estamos onde deveríamos estar: em pleno centro, onde a cidade é mais atual e mais vindoura. O subúrbio abusa de nossa ternura (...). Aqui, na rua Florida, onde a cidade é como uma síntese de si mesma e do país, muito próxima do porto, para ter bem presente que por ali em grande parte veio de fora nosso espírito e nosso sangue (...)” (MARTIN FIERRO, n.ºs 27/28, 1926).

O editorial “Martín Fierro” (1926) justifica a posição cosmopolita apresentada, usando o porto como símbolo de abertura do país ao exterior, e como local de desembarque dos imigrantes europeus que colaboraram na construção da cultura argentina. MARTIN FIERRO é por estes motivos receptiva aos valores culturais que aportam do exterior. O editorial propõe também que estes valores sejam reelaborados num ambiente cosmopolita, pois este se constitui como a síntese das culturas nacional e internacional.

Os dois elementos do projeto — nacional e cosmopolita — reforçam e fundamentam a progressiva hegemonia política e econômica que Buenos Aires vem adquirindo em detrimento do meio rural. Simboliza ainda a afirmação da burguesia frente às oligarquias rurais, e a suplantação da cultura da primeira sob a última, tendo como fundamento a identidade nacional para implantar, a nova ordem estética e social.

A “argentinidad” vem sendo construída na modernidade não se referindo mais ao campo, mas à cidade, visto que esta engloba no seu espaço o argentino urbano, campesino e imigrante. Ela é, segundo Méndez, a “síntese (...) do país” isto é, da cultura nacional.

A valorização do espaço urbano já vem sendo objeto de temas nas artes. Em “Fervor de Buenos Aires” (1980, p. 152), por exemplo, Jorge Luis Borges apresenta esta cidade: “mais que uma cidade é um país (...)”.

As noções de modernidade e de “argentinidad”, vinculadas à cidade aparecem também na recuperação do tango feita por Borges, Sergio Piñe-

ro e outros colaboradores, possibilitando a sua valorização, como expressão urbana e atualizada, que acaba suplantando a “playada”. Esta representava as tradições do gaúcho, isto é, do meio rural. Percebe-se a contraposição do rural e do urbano no texto de Borges. Para ele, o tango.

“é manifestação urbana ou suburbana, portenha (...) não é campeiro (...). Sua pátria são as esquinas ‘rosaditas’ dos subúrbios, não o campo (...); seu símbolo o salso chorão (...) mas nunca o umbú.” (BORGES, 1926).

A cidade é encarada pelos jovens artistas tanto pelos seus signos de modernidade, como pelos seus signos de tradição, permitindo, deste modo, a construção da nova cultura argentina. Além disto, a cidade ao concentrar diferentes grupos étnicos e o centro produtivo, torna-se espaço propício para a elaboração da nova identidade nacional, construída sob a diversidade. O tango é, por exemplo, fruto da metamorfose das tradições negra, espanhola da andaluzia e italiana, simbolizando, assim, a nova identidade argentina.

Na medida em que os escritores de MARTIN FIERRO vão definindo o seu plano de modernidade, percebe-se que este não pode deixar de considerar a necessidade de elaboração da nova identidade nacional.

Tanto para construir a modernidade estética, como a nova identidade torna-se imprescindível a criação de sistemas de representação simbólica inovadores que têm como fundamento os signos de “argentinidad” e da vida cotidiana moderna. Enquanto os signos nacionais são usados para demarcar as especificidades e diferenças culturais; os signos de modernidade nem sempre são reveladores destas peculiaridades nacionais, mas são mais representativos de valores cosmopolitas.

3. Formação de público e do sistema de arte moderno

A direção e os redatores de MARTIN FIERRO têm consciência de que a modernidade estética deve ser planejada paralelamente ao processo de preparação do público. É necessário despertar neste uma “nova sensibilidade” e orientá-lo para entender os valores artísticos, tendo em vista a sua formação e, ao mesmo tempo, a sua ampliação numérica. Inclui ainda a estruturação do sistema de arte moderno, que deveria englobar, os jovens intelectuais promotores da renovação, o público e as instituições específicas.

No editorial “Rol de ‘MARTIN FIERRO’” (1927) Evar Méndez enfatiza que o novo ambiente artístico possibilitaria um

“clima propício para a criação, (...) união dos escritores; coesão dos elementos dispersos segundo suas afinidades; orientação clara das aspirações e tendências estéticas (...)”. Para ele, este é o objetivo principal de Martín Fierro, dentro de seu “programa de suscitar e impulsionar um amplo e forte movimento de juventude, renovador das letras e das artes plásticas do país (...)”. (MARTIN FIERRO, n.º 38, 1927).

A modernidade estética na sociedade capitalista se processa juntamente com a modernização do sistema cultural e a criação de novas instituições que são propiciadas pela demanda de um público anônimo e diversificado e, pela emergência de múltiplos sistemas de representação simbólica.

A necessidade de novas instituições é gerada também pelo fato dos produtores da modernidade estética serem obrigados a articular diferentes instâncias de legitimação e circulação dos objetos culturais, já que nas instituições tradicionais e oficiais estes não são, muitas vezes, aceitos.

MARTIN FIERRO de 1924 a 1927, exerce um papel extremamente significativo no processo de modernização artística, na Argentina, visto que difunde e legitima novas concepções estéticas, e cria condições para a formação do sistema de arte moderno. Para produzir estas mudanças na ordem estética e na ordem sócio-cultural é necessário construir uma nova identidade nacional, que funcione como mecanismo motivador da renovação.

NOTAS

- 1) MARTIN FIERRO foi criada inicialmente em 1919, com fins políticos, sendo recriada em fevereiro de 1924 por Evar Méndez, que convidou para a Redação: Oliverio Gironde, Luiz Franco, Ernesto Palacio, Pablo Rojas Pax, etc... Colaboraram com o periódico: Jorge L. Borges, Alberto Prebish, Sergio Piñero, Raul G. Tuñon, etc. Em 1927, são publicados os últimos números de MARTIN FIERRO por motivos políticos. A direção não aceita a participação da Revista na campanha política para a presidência da Argentina, preferindo assim extingui-la, e fazendo a "Aclaración" dos motivos nos números 44 e 45.
- 2) André Salmon, Maurice Raynal, Marcelle Auclair, André Lhote, Le Corbusier, Waldemar George, Picasso, Braque, Carrá, Sofficci, etc.
- 3) Exposições de Pedro Figari, Pettoruti, Curatello Manes.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, Guillaume. O espírito novo e os poetas. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- BORGES, J. L. Fervor de Buenos Aires. In: BORGES, J. L. et. al. *Boedo y Florida*. Buenos Aires: Centro Editor da América Latina, 1980.
- BORGES, J. L. Ascendências del tango. *Martin Fierro*, Buenos Aires, n.º 36, nov. 1926.
- KERN, M. L. Modernidade argentina e sistemas formais franceses. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 14, n.º 2, p. 153-76, dez. 1988.
- MARTIN FIERRO. Buenos Aires: [s. n.], n.º 4, maio 1924.
- _____. n.º 12/13, out./nov. 1924.
- _____. n.º 27/28, maio 1926.
- _____. n.º 27/28, maio 1926. In: PRIETO, Adolfo. *El periódico Martin Fierro*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- _____. n.º 38, fev. 1927.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

MARIA LÚCIA BASTOS KERN — Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I, França; Profa. de História da Arte e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em História — Mestrado e Doutorado, da PUC/RS.