

Sergio Miceli

**Gênero, classe, afetividade e projeto criativo na
vanguarda sul-americana
(Ricardo Güiraldes/Adelina del Carril x Tarsila
do Amaral/Oswald de Andrade)**

Todo induce a creer que Güiraldes emprendió el áspero camino de las letras obedeciendo a un impulso realmente espiritual y que cumplió su viaje artístico no tanto para complacerse cuanto para expresarse o, si se prefiere, para realizarse, vale decir, para hacerse real y concreto en la medida en que ello es factible mediante elementos verbales. Todo da a entender que Güiraldes vió en la literatura el medio más adecuado para hacer sensible lo peculiar de su ser, inflamado (de puro profundo y verdadero que era) por el irresistible afán de comuincarse o, por mejor decir, de comulgar íntimamente con los demás seres (Francisco Luis Bernárdez, 1962).

Ricardo Güiraldes (1886-1927) e Tarsila do Amaral (1886-1973) são exemplos consumados da última geração de intelectuais e artistas latino-americanos que não dependiam desse trabalho para sua reprodução social¹. Pertenciam à nata dirigente que se achava dona do país, numa conjuntura excepcional de bonança econômica e política, em meio a um conjunto de transformações desencadeadas pelos processos acelerados de urbanização e de industrialização, e mais o radical rearranjo da estrutura social em consequência da maciça imigração européia.

Tendo logrado transitar da condição de herdeiros presuntivos àquela de rentistas, convictos do prestígio da linhagem e de suas prerrogativas de supremacia estatutária, puderam fazer valer os trunfos consideráveis do patrimônio pessoal em favor de investimentos vultosos na própria carreira literária e artística, ao mesmo tempo que buscavam compensar as inclinações diletantes, tendentes à dispersão de interesses, por um disciplinamento regrado dos esforços como autodidatas.

1 Sobre Güiraldes, consultar Previtali (1965), Bordelois (1966; 1999); Blasi (1970; 1996a; 1996b: 237-270, 425-454), Güiraldes (1985). Sobre Tarsila, consultar Amaral (1975; 2001), Gotlib (1998), Miceli (2003).

Pertenciam a famílias oligárquicas abastadas, que dispunham de um apreciável cabedal de influência e poder na fração dominante da elite dirigente, envolvimento que lhes garantiu meios e recursos de protelar um projeto de vida alternativo, tendo hesitado por alguns anos entre a assunção dos privilégios de classe e o empenho na feitura de uma obra criativa pessoal.²

Foram circunstâncias de algum modo imprevistas que, de mistura com disposições pessoais nutridas pela posição na linhagem, acabaram determinando a reorientação de suas trajetórias. No caso de Ricardo, a saúde frágil desde a infância e as agruras de uma asma renitente se juntaram à posição de segundo na linhagem;³ Tarsila teve de superar os reveses de um primeiro casamento precoce e mal sucedido, engatados ao desafio de educar sozinha a filha, fruto desse mau passo, constrangida ainda a enfrentar os irmãos homens nas transações de herança familiar na condição de única irmã sobrevivente.⁴

A proximidade de suas experiências de vida, em contextos históricos peculiares, pode ser aferida pela homologia de alguns traços sociais decisivos: o vulto da fortuna familiar, as feições de sua educação, o estilo de vida desses clãs afluentes de grandes proprietários de terras ligados à agro-exportação de produtos primários, a inserção tardia nos movimentos de vanguarda e, claro, o empenho em explorar o acervo dessa seqüência de experiências de gênero e de classe como matéria-prima de uma produção autoral.

Toda a infância, a adolescência e o início da vida adulta desses dois herdeiros problemáticos sucederam, sem dificuldades de monta, nos marcos do cotidiano confortável da aristocracia rural. O tempo era repartido entre prolongadas temporadas nas fazendas ou estâncias, no

2 Tarsila do Amaral era neta e filha de abastados fazendeiros na frente cafeeira de Itupeva, proprietários de mais de duas dezenas de propriedades nessa região nobre do estado de São Paulo; Ricardo Güiraldes era filho de Manuel Güiraldes, intendente da cidade de Buenos Aires na gestão presidencial de Figueroa Alcorta (1906-1909), proprietário de estância de criação de gado na província de Buenos Aires, mecenas no mercado de arte portenho, e aparentado ao clã milionário dos Guerrico.

3 Entre 1898 e 1905, Ricardo foi enviado por diversas temporadas à casa de praia de um tio médico para se curar da asma.

4 O casamento de Tarsila com o primo de sua mãe André Teixeira Pinto, pai da única filha Dulce, em 1906, foi anulado antes de suas bodas com Oswald vinte anos mais tarde.

palacete da capital, e em expedições familiares na Europa. Com efeito, poder-se-á ajuizar o trem de vida dos círculos abastados a que pertenciam esses “criadores”, quer pelas rotinas dos deslocamentos domésticos, quer, sobretudo, pelo histórico de suas viagens no exterior, todas elas pontuando as sucessivas etapas de (des) capitalização familiar. Essa movimentação transatlântica recobria metas e significados reconhecíveis na dinâmica afetiva e identitária dessas famílias: pretensões de engrandecimento social ao se ombrear aos antepassados e àqueles que enxergavam como iguais; mostras de marcadores de êxito material; arreglos por desavenças no processo sucessório; guinadas impostas por eventualidades nefastas vividas como se fossem “fatalidades”.

Desde cedo, Ricardo e Tarsila se viram expostos aos ditames de destino pessoal cultuados pela aristocracia agroexportadora, tendo de se sujeitar aos caprichos de sociabilidade forçosa e aos dispêndios fenomenais de fortuna já antes praticados pelas gerações de seus pais e avós. Com apenas um ano de idade, Ricardo foi incorporado à comitiva familiar em viagem para Paris, em cujos arredores, em Saint-Cloud, os pais fixaram moradia por três anos. Por sua vez, os progenitores de Tarsila, então com dezesseis anos, residiram quatro anos na Europa, no intuito de propiciar às duas filhas uma instrução diferenciada no Colégio Sacré-Coeur, em Barcelona. Ao cabo desse período, empreenderam ainda aquela que seria a primeira viagem de Tarsila a Paris.

Nas fazendas e estâncias de suas famílias, Ricardo e Tarsila foram orientados nos estudos por governantas européias, a começar pelo manejo fluente de línguas estrangeiras, diferencial que lhes traria vantagens palpáveis como agentes estratégicos no processo de substituição de importações culturais. Ricardo teve ainda, já rapaz, um tutor esclarecido, um engenheiro mexicano, o qual contribuiu para que ele vislumbrasse a carpintaria do trabalho literário. Tirante alguns bicos em escritórios, exercidos de modo intermitente, Ricardo teve passagens breves pelas faculdades de arquitetura e de direito, em Buenos Aires, sem chegar a obter nenhum título no ensino superior.

Em 1920, separada, Tarsila retornou à Europa, com a deliberação de matricular a filha no Colégio Sacré-Coeur, em Londres, reiterando o padrão familiar que lhe fora imposto, quando tinha quase a mesma idade da filha agora. Sua iniciativa de fixar residência na capital francesa se reforçara pela decisão de dar continuidade ao aprendizado

artístico, iniciado em 1916 em São Paulo. Era o disparo de um prolongado ciclo de viagens, as quais foram moldando os rumos das sucessivas etapas de aperfeiçoamento de seu ofício como pintora, com funda repercussão na fatura dos trabalhos mais inovadores de sua autoria.

Em meio a uma agenda atribulada em que se mesclavam afazeres familiares, escapadas amorosas e treinamento profissional, Tarsila retornaria à Europa em 1923, em 1925, desta feita também em “viagem pré-nupcial”, e em 1926, quando de sua exposição individual em Paris, esta última entremeada por uma “volta ao mundo”, itinerário prestigioso na época, restrito à bolsa de uns raros milionários, a qual se estendeu aos confins da Europa (Grécia, Chipre, Turquia, Armênia) e do Oriente Médio (Palestina, Egito), em companhia de outros dois casais renomados da elite paulistana. Assim, no momento chave de seu amadurecimento artístico, entre 1920 e 1930, Tarsila permaneceu quase cinco anos no exterior.

Em 1910, com recursos brindados pelo pai, o jovem Ricardito, então com 24 anos, empreendeu sua primeira viagem sozinho à Europa, acompanhado pelo amigo Adán Diehl, dois anos mais moço, rapaz atraente, herdeiro único de uma fortuna considerável, com pretensões culturais avultadas, um rematado diletante *blasé*, o qual viria a se casar com sua futura cunhada (Délia del Carril). Durante dois anos, cumprem um roteiro extravagante do que então se considerava de fato uma “volta ao mundo”, tendo Paris como ponto de partida e destino final: Itália, Grécia, Egito, Índia, Ceilão, China, Japão, Berlim. Datam desse período os experimentos de Ricardo com drogas, os esboços de seus primeiros textos, os sentimentos de *cafard* por estar longe dos pampas e dos familiares. Já casado, Ricardo fez viagens ao Brasil (1914), aos países sul-americanos da costa do Pacífico até as Antilhas (1916-1917), à Europa (1919, 1922, 1927), tendo alugado casas de praia, em Mallorca, em dois verões, vindo a falecer de câncer em outubro de 1927 em Paris, para onde se deslocara em busca de uma derradeira tentativa de cura.

Inclusive as viagens domésticas mais alentadas de Ricardo e Tarsila parecem se justificar por exigências similares de ambição cultural, ao privilegiarem cidades e sítios históricos relevantes à reconstrução “criolla” de uma história nativista e depurada de seus países. Em 1921, por exemplo, Ricardo e Adelina visitaram a região do nordeste argentino –Tucumán, Salta e Jujuy–, decerto com o desígnio de se

reapossar de um país hispânico intacto, incontaminado pelos imigrantes, imagem que lhes consolava pela ressonância declinante das prerrogativas de autênticos grão-senhores criollos.⁵

Em 1924, Tarsila aderiu à famosa caravana modernista pelas cidades históricas de Minas Gerais, erigidas no auge da exploração do ouro, no século XVIII, nascedouro da insurreição pela independência brasileira liderada por Tiradentes, cujos participantes sentiam-se desafiados à missão patriótica de reescrever uma história cultural da nação, ancorada no apogeu do barroco artístico e arquitetônico do período colonial, fase afirmativa do que teria sido o surto inaugural de uma arte nacional autêntica.

As famílias de nossos herdeiros “problemáticos”, cujos dissabores e reverses lhes incitaram a se reconverter em criadores aclimatados às dicções vanguardistas, encontravam-se relativamente distanciadas dos produtores propriamente ditos da cena literária e artística. O pai de Güiraldes era um dos dirigentes da associação “Amigos del Arte” e havia constituído uma coleção de obras assinadas por artistas expressivos das tendências européias anti-modernistas, quase todos com ampla receptividade nos acanhados mercados de arte sul-americanos, em especial em São Paulo, Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires – Meissonier, Henner, Fortuny, entre outros. Mais tarde, desfez-se desse acervo para adquirir um lote importante de telas do pintor uruaio Pedro Figari. Encontrava-se, pois, situado no espaço social dos mecenas emergentes naquele período, numa situação transitiva semelhante àquela por que passou a mais conhecida promotora dos modernistas brasileiros, Olívia Guedes Penteadó, formada no gosto pelo academicismo de tinturas simbolistas, mas também receptiva aos apelos da jovem guarda de artistas modernistas. Tais investimentos paternos nas artes visuais devem ter encorajado as amizades e o convívio de Ricardo com pintores, dentro e fora da Argentina, o qual também

5 Numa carta endereçada a Valéry Larbaud, em agosto de 1921, por ocasião da viagem a Salta, eis os termos com que Adelina qualifica os sentimentos do casal: “Para nosotros que sufrimos de la absorción y adulteración de nuestra raza en Buenos Aires, encontrarnos aquí es un consuelo [...]. La gente conserva el señorío que nosotros hemos perdido”. Em outra missiva, de fevereiro de 1921, ela já enxergava a cidade de Buenos Aires “cada día más agringada y heterogénea” (citado por Blasi 1996a: 260). O diário íntimo de Güiraldes e as cartas trocadas pelo casal com Valéry Larbaud incluem diversas passagens de idêntico sentimento de superioridade social em risco.

praticava o desenho e a pintura nas muitas horas de lazer na estância. Por conta de freqüentar quase com exclusividade os círculos jovens da cosmopolita elite portenha, em suas propriedades rurais e mansões na capital, ou então, em suas moradias no exterior, em especial em Paris, não é de estranhar que a aproximação entre Ricardo e os jovens remediados da vanguarda ultraísta tenha ocorrido por intermédio de Oliverio Gironde, outro assíduo conviva dessa turma de grãnfinos, em meados de 1924, uns seis meses após o surgimento do periódico *Martín Fierro*.

O passo decisivo na trajetória desses herdeiros deserddados, com posições em falso no universo familiar, consistiu na escolha dos cônjuges, com os quais firmaram uma parceria amorosa e de trabalho, que lhes garantiriam condições excepcionalmente privilegiadas para tentarem virar o jogo a seu favor. Adelina del Carril (nascida em 1889) e Oswald de Andrade (nascido em 1890) lhes dariam suporte afetivo nas negociações familiares em torno do quinhão possível de herança a ser reclamado e mobilizado, ajudariam a definir, a firmar e a viabilizar seus projetos criativos, juntariam seus dotes e relações na ampliação do capital disponível para novas frentes de investimento, e encorajariam o estabelecimento de alianças e intercâmbios com mestres europeus prestigiosos. Em conseqüência de tais arranjos de percurso, essa poderosa aliança conjugal afetaria tanto o papel por eles desempenhado na divisão de trabalho em suas famílias de origem, ao despertar constrições de gênero não perceptíveis de imediato, como a substância temática, as linguagens e estilos adotados na fatura de sua produção literária e artística.

O fato de haver perdido as duas irmãs na mocidade garantiu a Tarsila uma posição confortável junto aos pais e aos cinco irmãos, tornando-a, a um tempo, a favorita como única filha mulher e a pretendente trunfada no rateio das fazendas e nas demais transações requeridas pela sucessão do patrimônio familiar. O primeiro casamento desfeito e a incômoda condição de mãe separada tornaram tanto mais premente a conquista de autonomia afetiva e financeira.

A paixão dela pelo escritor Oswald de Andrade, herdeiro exclusivo de uma colossal fortuna imobiliária na capital paulista,⁶ em pleno surto de delírio especulativo, deve ser esclarecida à luz de injunções complementares: de um lado, a retenção de um apoio esclarecido decisivo para fazer frente à dianteira técnico-estética da concorrente Anita Malfatti; de outro, a expansão da liquidez de recursos para dar continuidade ao seu treinamento artístico. A contribuição estratégica do parceiro Oswald pode ser considerada de uma triplíce perspectiva. Tendo-se envolvido em relacionamentos amorosos com mulheres jovens e de extração social modesta, as quais passaram a depender por completo de sua ajuda material, pela primeira vez Oswald estava celebrando uma aliança afetiva e sexual com uma mulher madura, pouco mais velha do que ele, egressa de uma família tão ou mais rica do que a sua, ambos tendo de enfrentar o desafio de educar e sustentar filhos de outros casamentos, estando portanto prestes a firmar uma aliança equilibrada sob quaisquer pontos de vista.⁷ Muito embora Tarsila houvesse investido no aprendizado pictórico, o enlace amoroso com Oswald convenceu-a do acerto de suas inclinações artísticas, abrindo-lhe espaço no imaginário de classe para começar a ousar no plano estético.

Tarsila e Oswald firmaram uma parceria amorosa e de trabalho que teria funda repercussão sobre a produção de ambos, mas de modo desigual. Em função do montante elevado de recursos disponíveis, tiveram meios de azeitar um projeto artístico de caráter semi-empresarial. Transitavam entre São Paulo e Paris e foram estabelecendo contactos e intercâmbios com mestres literários e plásticos franceses (Blaise Cendrars, Gleizes, Lhote, Fernand Léger, etc.). O casal Tarsilwald se empenhou em marcar presença em todos os domínios de con-

6 O paulistano José Oswald de Sousa Andrade, filho único de pais idosos, descendia de famílias antigas e abastadas, pelos ramos paterno e materno, proprietários de grandes extensões de terra e de imóveis na metrópole paulistana.

7 Oswald se envolveu, primeiro, com uma francesa servente de restaurante (Henriette Denise Boufflers), trazida por ele ao Brasil e mãe de seu primeiro filho, depois com uma jovem dançarina (Carmen Lydia Kosbab), de apenas quatorze anos de idade, e ainda com uma moça normalista com dezessete anos (Maria de Lurdes Castro Dolzani), de origem modesta do interior paulista, falecida em condições dramáticas, em consequência de um aborto mal feito, e com a qual Oswald, desconsolado, se casou in extremis. Tais romances lhe custaram dispêndios importantes, sob a forma de presentes, pensões e imóveis.

sumo ostentatório, valorizados pelas elites da época: indumentária, mobiliário e decoração, jantares e recepções, espetáculos vanguardistas, corridas de cavalos e de automóveis, livros e obras de arte. A garra de brilho social era indissociável das pretensões de supremacia cultural, numa fusão de práticas de consumo de luxo e investidas criativas.

Detentores de cacife social e material comparáveis, de uma idêntica situação conjugal, ambos egressos de outros casamentos, com filhos a serem mantidos e educados, e dotados de especializações complementares em matéria de produção cultural, Tarsila e Oswald dispunham de condições particularmente estimuladoras a um projeto compartilhado de vida e de trabalho. A ligação com Oswald infundiu em Tarsila energias criativas até então insuspeitadas, encorajou a prospecção de rumos menos convencionais de iniciação artística, e selou sua aproximação com mestres franceses de vanguarda. Logo, as eventuais desvantagens de sua condição feminina, naquela primeira geração de artistas e escritores do modernismo paulista, foram superadas, em larga medida, pela posição de força que lhe garantiu o risco calculado de seus pleitos, de suas audácias, das feições estéticas surpreendentes das telas então produzidas.

Tarsila reuniu assim estímulos preciosos que lhe permitiram redefinir tanto sua identidade feminina de elite como a transposição dessa mutação numa nova disponibilidade em termos de invenção formal, mesclando ambos registros de atuação, e fazendo ressoar as conquistas logradas em termos de afetividade no domínio impressionante de sua expressão plástica. Na verdade, em todas as fases desse período de graça, Tarsila tentou lidar com as restrições de gênero que a sensibilizavam mais de perto. Seus dois auto-retratos de 1921 e o retrato posterior da mãe registram traços distintivos das mulheres de sua classe, como trajés, penteados e adereços.⁸ Esse processo de auto-conhecimento visual prosseguiu após seu convívio com o grupo dos cinco modernistas e o início de sua ligação com Oswald, conforme revelam os auto-retratos de 1922, em especial a figura deslumbrante de mulher bonita e artista consumada em *Manteau Rouge*, ou a efigie misteriosa

8 Tarsila do Amaral, *Auto-retrato*, 1921, óleo s/tela, 50 x 41,5 cm; *Auto-retrato*, 1921, óleo s/tela, 52 x 42 cm; *Chapéu azul (Senhora com chapéu)*, 1922, óleo s/tela, 67 x 50 cm.

e sedutora mimetizando as musas de Brancusi,⁹ até chegar às telas fascinantes do curto período “antropofágico”, nas quais inventou figuras ambíguas onde se misturavam fantasias eróticas e personagens do folclore nativo.

Entretanto, todas essas mudanças e conquistas sucederam nos marcos de operação em que atuava o casal: as obras da fase “pau-brasil” e os poemas do livro *Pau-Brasil* se nutriam da mesma poética, obedientes aos princípios de uma estética ancorada na revalorização do acervo histórico e artístico brasileiro derivado do barroco como idade de ouro, na imersão no universo vistoso de práticas religiosas populares e na reciclagem figurativa de personagens de negros e trabalhadores. Tarsila lançou-se por inteiro na empreitada de recriar uma cultura figurativa em torno dos signos reveladores de um jeito brasileiro de ser, de sentir e de se expressar, lampejos eloqüentes de uma certa imagem da sociabilidade nativa a serviço de uma arte nacional insofismável.

As assimetrias de gênero e de idade, que de início haviam apimentado o enlace, não tardaram a minar o relacionamento. Oswald voltou a buscar parceiras mais jovens e Tarsila tentou se amoldar às posturas ideológicas de outros companheiros, decerto na intenção de preservar sua margem de respiro pessoal e artístico. A ruptura com Oswald coincidiu, não por acaso, com a crise econômica de 1929 e o consequente endividamento dos cafeicultores. Numa conjuntura em que se avolumavam os sinais de ameaça à continuidade do predomínio oligárquico paulista, afinal desbancado pela Revolução de 1930, Tarsila foi levada a hipotecar sua fazenda no exato momento em que desfez o segundo casamento. Sua pintura jamais atingiria outra vez os picos de força criativa dos tempos de seu convívio e parceria com Oswald, o que nos faz correlacionar o esvaimento do vigor de ousadia plástica à perda do companheiro de romance e de trabalho. Após essa década de trabalho intenso e atordoante, Tarsila passou os quarenta anos restantes de vida a elaborar réplicas quase decalcadas dos originais entronizados no panteão modernista.

Na altura de 1905, Ricardo Güiraldes se aproximou de sua futura esposa Adelina, então com dezesseis anos, nas festas promovidas pela

9 Tarsila do Amaral, *Manteau rouge*, 1923, óleo s/tela, 71,5 x 60 cm; *Auto-retrato I*, 1924, óleo s/papel-tela, 38 x 32,5 cm.

numerosa fratria dos del Carril,¹⁰ ora no casarão portenho da calle Santa Fe, ora no símile de palacete francês em que a mãe, ao enviuar, havia transformado a casa sóbria de estilo espanhol da estância familiar. A bonança material do clã del Carril pode ser aferida pelas decisões perdulárias da viúva, ao se ver a braços com treze filhos, após o suicídio do marido em 1899.¹¹ Nesse transe de crise familiar, a mãe não permitiu que os dois filhos mais velhos interrompessem os estudos na Inglaterra e adquiriu um apartamento em Paris num bairro elegante, onde passaria longas temporadas com as filhas solteiras. Adelina nascera quatro meses antes do suicídio paterno.

Embora advogado, o pai nunca exercera a profissão e, paralelamente ao desempenho de cargos políticos prestigiosos (deputado, vice-governador de Buenos Aires) a exemplo de seu progenitor (ex-ministro no governo Rivadavia), havia se dedicado à gestão das propriedades na província de Buenos Aires e dos negócios de exportação da família. Como os Güiraldes, os del Carril também haviam empreendido uma viagem suntuária à Europa, em 1892, levando, de navio, dez filhos e um séquito de empregados, governantas, galinhas e duas vacas de leite; se instalaram em dois andares de um hotel parisiense e matricularam as meninas como alunas internas num convento das monjas da Assunção. Essa mesma viagem encenada se repetiu outra vezes.

Já em 1910, poucos anos antes do casamento entre Ricardo e Adelina, o espólio del Carril vendeu a mansão na capital e adquiriu dois imóveis: um edificio na calle San Marín, destinado aos filhos e suas famílias; uma casa defronte à Plaza San Martín. Era o prenúncio dos arreglos em andamento em torno da partilha do patrimônio. Em 1913, ano em que se casaram Ricardo e Adelina, a estância familiar, situada em Polvaredas, foi vendida para fazer frente às demandas diferenciadas dos herdeiros. As pretensões de Adelina, aos vinte e quatro anos de idade, foram equacionadas pelo seu quinhão no patrimônio solvente dos del Carril, tornando-se cônjuge de outro herdeiro “problemático”. Sua situação de rentista detentora de um capital social invejável

10 Sobre a família de Adelina del Carril, consultar Sáez (1998).

11 Victor del Carril Domínguez tinha quarenta e nove anos quando se matou com um tiro, no jardim da casa de sua única irmã, durante um almoço após a missa de um ano pela perda da mãe.

logo traria benefícios palpáveis à progressão e consolidação da diferida carreira literária do marido.

Não é de estranhar que o deslanche definitivo da carreira literária de Ricardo tenha ocorrido após seu casamento com Adelina. Apesar de haver indicações a respeito de momentos anteriores em que rascunhou trechos de seus primeiros trabalhos, as fontes consultadas são unânimes em atestar o contributo chave de Adelina no sentido de pôr fim à dispersão das energias dele entre atividades extra-literárias –os esportes, a pintura, a guitarra–, obrigando-o a aprontar os dois volumes com que estrearia como escritor. Entre 1913 e 1918, nos cinco primeiros anos de casamento, Ricardo publicou quatro livros, uma coletânea de poemas, um volume de contos e duas novelas confessionais,¹² ambas inteiramente vazadas em moldes e materiais autobiográficos, com as despesas de composição e impressão desses livros às custas do autor.

No projeto de carta para Guillermo de Torre, “À maneira de autobiografia”, Ricardo afirma ter decidido se tornar escritor durante sua estadia em Paris em 1910-1912 e, adiante, qualifica *Raucha* como uma autobiografia de um eu diminuído, cujo primeiro título seria “Los impulsos de Ricardito”. A despeito das diversas justificativas e racionalizações aventadas, tanto por parte do autor como pelos críticos e biógrafos, com vistas a qualificar as razões de sua “vocaçãõ” literária, prefiro arriscar a hipótese de que, por conta de sua posição em falso como herdeiro “problemático”, estribada nas constrições de uma saúde frágil, bem como pelas atribuições não econômicas que lhe foram reservadas na divisão do trabalho entre os irmãos, Ricardo acreditou de fato estar “optando” pelo ofício de escritor. Nos primeiros tempos, exercia tal atividade em caráter bissexto, de modo intermitente, como emblema social prestigioso, no qual acabou se abrigando também por emulação de outros amigos de geração e de turma –os irmãos Giron-do, Adán Diehl, Alfredo González Garaño–, todos eles herdeiros de famílias ricas, dispondo de amplo numerário e abundante tempo ocioso. As sucessivas viagens à Europa lhes haviam atizado certas veleidades literárias e artísticas, as quais tendiam a se estiolar em meio a uma agenda repleta de compromissos mundanos, temporadas de praia, viagens de “volta ao mundo”, e gastanças de colecionadores de obras

12 Güiraldes (1915a; 1915b; 1917; 1918).

de arte. Acrescente-se, nesse molho existencial, experimentos limiares mais ousados, com haxixe, cocaína e outras drogas. Eis a moldura de experiências de classe que estavam na raiz dos projetos de vida ao alcance dessa geração de herdeiros da elite argentina.

A exemplo do casal Tarsiwald, a parceria Ricardo-Adelina se viabilizou num círculo abastado, requintado e, por conseguinte, não podia se furtar aos reptos e expectativas de seus pares, quase todos sentindo-se instados, ou melhor, tentados a adiar o adeus à indeterminação, à disponibilidade, ao desfrute de seus privilégios. Talvez premidos pelos prenúncios de aperto financeiro nas famílias de origem, perceptíveis mesmo antes do casamento, e cientes da instabilidade potencial dos rendimentos dos quais passaram a depender, eles não tiveram filhos e, ao mesmo tempo, canalizaram recursos para garantir a repercussão dos escritos de Ricardo. Sem dúvida, cada uma a seu jeito, eram condutas infensas às exigências reprodutivas das respectivas linhagens familiares.

No entanto, o empurrão decisivo para que Ricardo se enfronhasse de vez com a atividade literária sucedeu no encontro com o escritor francês Valéry Larbaud (1881-1957), em Paris, em 1919, o qual teria um papel crucial tanto na recuperação da auto-estima dele como no respaldo crítico das suas obras, na Argentina e no exterior. Com efeito, algumas das principais empreitadas em que se lançaram Ricardo e Adelina daí em diante, em especial a gestão financeira e intelectual da revista *Proa* –ponta de lança na divulgação dos autores e obras com os quais Ricardo se identificava– têm a ver com os intercâmbios de todo tipo com seu mentor de que Ricardo passou a se beneficiar. O reconhecimento e a consolidação de sua voz autoral na cena literária portenha ficaram quase a reboque dos escritos, resenhas, juízos e tomadas de posição realizados por Larbaud, o qual fez as vezes de árbitro de consagração do escritor argentino.

1919 foi o *anno mirabilis* na trajetória literária de Güiraldes, o marco divisório associado à figura de Larbaud.¹³ Basta comparar, por exemplo, as circunstâncias existenciais e doutrinárias que presidiram à viagem pela costa do Pacífico (1916-1917), em companhia dos amigos íntimos, o casal Alfredo González Garaño e Marieta Ayerza, àquelas que motivaram o giro pelas cidades históricas do nordeste argentino

13 Consultar Larbaud (1998).

(1921). Enquanto a primeira viagem não destoava em nada do trem de vida mundano de burgueses endinheirados, adeptos de vilegiaturas excêntricas, a passagem por sítios antigos já se pautou pelos novos parâmetros de juízo cultural adquiridos nos encontros com Larbaud. O fascínio exercido pelo mestre deve ter sido tão assombroso, a ponto de motivar uma segunda visita do casal forasteiro ao escritor francês, ainda em 1919, desta feita em sua casa mítica na cidade de Vichy, onde residia a mãe e na qual mandara reformar um andar inteiro para lhe servir de escritório e local de refúgio. Güiraldes tentou implantar na estância paterna um espaço idêntico de trabalho.

Tanto o pintor Fernand Léger, o principal mestre de Tarsila, como Valéry Larbaud, o patrono de Güiraldes, quiseram estender sua área de atuação a outras praças européias e até em mercados emergentes, nos Estados Unidos e na América Latina. Conforme demonstra a documentação existente a respeito das transações comerciais em torno de suas obras, Léger possuía uma carteira de fregueses norte-americanos e sul-americanos, a cujas demandas por um figurativismo passadista ele buscou atender pela confecção de pequenas telas destituídas de maiores pretensões formais, ora lhes infundindo uma cultura mimética de moldes tradicionalistas, de fatura bem comportada, ora lhes atiçando a cobiça por suas telas mais arrojadas.

A colossal deambulação turístico-diletante de Valéry Larbaud por diversos países europeus –Inglaterra, Alemanha, Itália, Espanha, entre os visitados com maior frequência, em períodos de estadia prolongada– favoreceu o acesso aos respectivos mercados intelectuais, e estimulou sua incrível maestria no domínio de idiomas estrangeiros. Larbaud se habilitou assim a traduzir clássicos dessas literaturas, a exercer uma atividade crítica de obras e autores estrangeiros contemporâneos, a ministrar conferências e a redigir textos e cartas na maioria dessas línguas.

O momento de sua aproximação com Güiraldes coincidiu, não por acaso, com o pique de seu interesse e de seu envolvimento com a Espanha e a cultura espanhola, durante a primeira grande guerra. Após haver cumprido missão jornalística em fins de 1915, Larbaud permaneceu aí diversos meses no ano seguinte, trabalhando no que se tornaria, pelos próximos quatro anos, sua residência secundária favorita, em Alicante. A condição confortável de herdeiros burgueses, a folga financeira, a disponibilidade de tempo e o esteticismo convicto decer-

to reforçaram os laços de identidade entre ele e seu protegido argentino.

Nessa época, Larbaud publicou artigos numa revista de Madrid, teve a oportunidade de conhecer os escritos e a pessoa de Ramon Gómez de la Serna, de quem logo traduziu uma parte das *Greguerias*, divulgadas na revista francesa *Hispania*, em 1918. O ano de 1919 ficou marcado por uma estadia na França e viagens à Inglaterra, de onde retornou a sua morada em Alicante em 1920. Em 1923, Larbaud fará ainda uma série de palestras, em Madrid e Barcelona, tendo realizado antes, na capital francesa, um ciclo de conferências sobre os romancistas espanhóis contemporâneos. Tais atividades e compromissos revelam a voltagem de envolvimento de Larbaud com a tradição intelectual e literária espanhola, justo no momento de surgimento das principais obras das grandes figuras da geração de 98 –Unamuno, Ganivet, Ortega y Gasset, etc.–, os quais teriam impacto considerável sobre o ultraísmo espanhol e, por ricochete, sobre as lideranças da geração emergente da vanguarda hispano-americana (Borges, em especial).

Estou insistindo em qualificar as razões do interesse demonstrado por Larbaud em cultivar o relacionamento com Güiraldes, no intuito de se poder avaliar melhor o combustível desse mútuo entusiasmo. Afora colaborações regulares em periódicos franceses, inclusive na *Nouvelle Revue Française*, tutelada por André Gide, então no apogeu de seu prestígio e influência, Larbaud foi um dos idealizadores de uma nova revista, *Commerce*, puramente literária, patrocinada pelos príncipes de Bassano, cujo modelo serviu de guia e inspiração a Güiraldes no processo de criação da revista *Proa*.

O relacionamento entre Larbaud e o casal Ricardo Güiraldes/Adelina del Carril atçou investimentos, energias e empenhos de parte a parte. Entre 1919 e 1927, foi tomando vulto um intercâmbio multifacetado, pontuado, o tempo todo, por manifestações e gestos de apoio e de reciprocidade. Larbaud redigiu artigos elogiosos sobre os livros de Ricardo e intermediou a tradução e a difusão de traduções de trechos escolhidos, em revistas francesas, com menções frequentes à liderança exercida por Ricardo em textos críticos e balanços sobre literatura em língua espanhola. A investida de Larbaud no mercado hispano-americano chegou a ponto de aceitar o encargo remunerado de escrever uma

longa série de crônicas para o jornal argentino *La Nación* (1923-1925).

Por sua vez, Ricardo tratou de retribuir concedendo ao mentor na metrópole serviços e préstimos de teor idêntico: traduziu textos de Larbaud, divulgou suas obras e posturas no mercado argentino e, sobretudo, converteu a revista *Proa* num órgão a serviço dos autores e obras em sintonia com os princípios e os procedimentos da “nova crítica”, praticada e alardeada nos periódicos franceses em que militava Larbaud. A condição subalterna de Ricardo como parceiro menor nesse dueto fica cabalmente demonstrada pela propensão freqüente à oferta de livros, obras de arte e variados presentes em espécie (poncho, cutelo, manta, etc.).

Em virtude da posição um tanto isolada de Ricardo no campo literário argentino, distanciado de sua geração de escritores e letrados e, ao mesmo tempo, guardando certa reserva em relação ao grupo emergente de jovens vanguardistas dos quais se aproximara, no início dos anos 20, o suporte e o encorajamento prestados por Larbaud foram decisivos para que persistisse no ofício literário, para onde canalizou o grosso de energias nos últimos anos de vida.

As relações entre Fernand Léger e Tarsila se desenvolveram de modo igualmente assimétrico, em termos de aprendizagem e apuro de domínio técnico, sem quaisquer lampejos de amizade concessiva. Não obstante, reconhecem-se de imediato tensões idênticas entre os requisitos e os procedimentos de linguagem, postulados pelos modelos concorrentes da vanguarda européia, e o universo de valores e prioridades assumidos pelas lideranças culturais renovadoras em nossos países periféricos.

Tarsila procurou valer-se do paradigma compositivo de Léger com vistas a reordenar elementos da paisagem natural e social brasileira. Em lugar de privilegiar as obras mais arrojadas, Tarsila mirou em séries marcadas pela diluição de repertório, como, por exemplo, a das “paisagens animadas”, nas quais o mestre se socorria de expedientes de uma visualidade anódina, de muletas certeiras de representação figurativa. Essa recriação plástica engenhosa da atmosfera nativa tendeu a exagerar o rendimento garantido pelo reforço hiper-realista, simplificando o léxico expressivo e reintroduzindo elementos apaziguadores como a perspectiva, os figurantes personalizados de um quase quadrinho animado, os elementos emblemáticos da “vegetação”

brasileira e outros símbolos “nacionais”. Tarsila carregou nas tintas do tratamento saudosista de um paisagismo híbrido, ao mesclar marcadores do passado e do presente, ao intercalar marcos da modernidade econômica e industrial em meio às cenas populares, ou então, na trama de flagrantes panorâmicos de cidades em transformação.

Os três primeiros livros de Güiraldes remexem as entranhas do universo social e existencial do patriciado argentino com o qual ele se identificava por inteiro. Talvez por força de certa ingenuidade expressiva, que o faz dizer na lata coisas que um escritor mais tarimbado e ardiloso faria por circunlóquios, esses relatos pareçam por vezes quase decalques de fatias de vida. A tosca reelaboração ficcional de personagens, de eventos, de sentimentos, colhidos sem rebuços, direto da experiência do narrador para as páginas do texto, ainda estuantes de emoção, infunde aos causos, às peripécias do enredo, aos dilemas e comentários do narrador, uma inconfundível toada autobiográfica.

A linguagem empregada revela o empenho do autor em fazer vibrar o vigor de sua imersão emocional na paisagem natural e social do pampa, a empatia calorosa pelos trabalhadores, peões e vaqueiros, a violência convicta com que tinge o linguajar que faz reviver vivências e ardores destemperados de uma cultura masculina, de hombridade, recuperada da perspectiva do grão-senhor, que refaz seu itinerário de socialização. Esse trajeto abrange, na infância, a aprendizagem dos modelos de macheza calcados em personagens míticos, invejados no porte, na conduta e nos emblemas arrepiantes dos gaúchos serviçais, mais tarde a apreensão iniciática dos ritmos embolados da natureza com a vida dos habitantes da estância, na pujança de sua hierarquia de poder e mando, e por fim os ritos de passagem e os estágios probatórios a que estão sujeitos os herdeiros prestes a se transmutar em *criollos* de estirpe e vocação.

Esse projeto de apreensão literária de um pampa mítico e primitivo, gestado por princípios universais, entregue às forças ingovernáveis da natureza, a qual refluí sobre os habitantes e lhes crava, nos corpos e nas mentes, traços vívidos de mimese reativa e defensiva, não consegue borrar as demais injunções de classe a que estão expostos os integrantes dos círculos de elite a que pertence o escritor. Muito antes de ser “a riqueza do país”, tal como ele nomeia num verso, os bens móveis e imóveis do pampa constituem o lastro do patrimônio da classe de estancieros.

Basta confrontar as leituras dissonantes do desfecho da novela *Raucha*, formuladas por Larbaud e Güiraldes, para se entender o que está de fato em jogo nesse relacionamento tenso e desequilibrado entre os luminares da vanguarda na metrópole e na periferia. Güiraldes procurou sublinhar o retorno do narrador à terra natal, à estância paterna, ao pampa de sua infância, como o restauro de um equilíbrio vital, a salvação de um jovem herdeiro que esteve à beira da destruição física e mental; Larbaud interpretou tal desfecho com as lentes do intelectual metropolitano, convicto da superioridade de sua cultura, e transmitiu ao autor sua decepção pelo fato de o personagem ter fraquejado, ao se revelar incapaz de reunir trunfos e recursos que lhe permitissem permanecer em Paris e prosseguir suas incursões literárias na legitimidade do ambiente europeu.

El cencerro de cristal reúne poemas compostos na estância familiar, outros feitos na estância dos sogros, versos reminiscentes da viagem pós-nupcial ao Brasil, uns poucos elaborados em Buenos Aires, e outros tantos em Paris, a maioria deles com data posterior à mencionada “volta ao mundo”. O livro atesta a socialização de um jovem herdeiro, cuja progressiva tomada de consciência abarca desde as lembranças de suas andanças e folguedos pelas propriedades da família, em convívio muito próximo com servidores rurais, em diversas ocupações da divisão do trabalho na pecuária, passando pelas temporadas de estudo na capital, até o vislumbre e o experimento do sexo mercantil e das drogas na então capital do mundo.

O haxixe, a morfina, o éter, o álcool, a cocaína, eis os marcadores limiars dessa socialização forçosa de um rapaz da elite *criolla* nos transe vocacionais de assunção de uma cultura masculina, a começar pelo prostíbulo. A eloquência um tanto arrogante do nativo travestido de viajante sofisticado, refinado, com menções a figuras menos conhecidas desse panteão (Meissonier, etc.), desarma por vezes a veia lírica e arrefece os lampejos confessionais do poeta iniciante.

Nessa geração vitoriosa “dos que mandam” na economia agroexportadora, as relações de dependência com a metrópole européia e, ainda mais no caso dos nossos países sul-americanos, com Paris em particular, se estendiam ao regime de trocas intelectuais, configurando um padrão inescapável de sujeição e rebeldia controlada perante os ditames da norma cultural dominante. Nestas circunstâncias de tamanha assimetria cultural, a viagem a Paris –familiar, conjugal, indivi-

dual, em companhia de amigos, com quem quer que seja— constitui uma iniciação obrigatória no processo de socialização dos futuros artistas e escritores, o mergulho na absorção de parâmetros, princípios e paradigmas de uma cultura alheia, cuja apreensão possível se efetua pelo distanciamento programado do universo familiar, por meio, entre outros instrumentos, dos filtros proporcionados por idiomas estrangeiros, habilitando os detentores dessa prontidão a tomar distância do universo familiar de origem.

Bibliografia

- Amaral, Aracy (1975): *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2 Vols.
- (ed.) (2001): *Correspondência entre Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros/USP.
- Bernárdez, Francisco Luis (1962): “Prólogo”. Em: Güiraldes, Ricardo: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 21-22.
- Blasi, Alberto (1970): *Güiraldes y Larbaud: una amistad creadora*. Buenos Aires: Ed. Nova.
- (1996a): “Güiraldes: vida y escritura”. Em: Güiraldes, Ricardo: *Don Segundo Sombra*. Edição crítica (ed. Paul Verdevoye), 2ª. ed. Madrid: Coleção Archivos.
- (1996b): “Una amistad creadora: las cartas de Valéry Larbaud a Ricardo Güiraldes (1919-1927)”. Em: Güiraldes, Ricardo: *Don Segundo Sombra*. Edição crítica, (ed. Paul Verdevoye), 2ª ed. Madrid: Coleção Archivos.
- Boaventura, Maria Eugenia (1995): *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ex Libris/Editora da Unicamp.
- Bordelois, Ivonne (1966): *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- (1999): *Un triángulo crucial, Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gotlib, Nádia Battela (1998): *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo: Editora Senac.
- Güiraldes, Ricardo (1915a): *El cencerro de cristal*. Buenos Aires: Juan Roldán editor, Librería La Facultad, Imprenta de José Tragant.
- (1915b): *Cuentos de muerte y de sangre*. Buenos Aires: Juan Roldán editor, Librería La Facultad, Imprenta de José Tragant (capa e ilustrações de Alberto Güiraldes).
- (1917): *Raucha. “Momentos de un juventud contemporánea”*. Buenos Aires: Juan Roldán editor, Librería La Facultad, Imprenta de José Tragant.
- (1918): “Rosaura, un idilio de estación”. Em: *El Cuento Ilustrado* (dir. de Horacio Quiroga), año I, n. 4. Buenos Aires.

- (1985): *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores (pref. de Francisco Luis Bernárdez).
- Larbaud, Valéry (1998): *Œuvres*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (pref. de Marcel Arland).
- Miceli, Sergio (2003): *Nacional estrangeiro, história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Previtali, Giovanni (1965): *Ricardo Güiraldes, biografía y crítica*. México, D.F.: Ediciones de Andrea (pref. de Jorge Luis Borges).
- Sáez, Fernando (1998): *Delia del Carril, mujer argentina del poeta Neruda, biografía íntegra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.