

MODERNISMO BRASILEIRO: VANGUARDA, CARNAVALIZAÇÃO E MODERNIDADE

POR

BELLA JOZEF

Universidade Federal de Rio de Janeiro

1. INTRODUÇÃO

A «Semana de Arte Moderna», no Brasil, ocorreu num contexto indefinido, de constante dissolução e ebulição de formas e idéias, num contexto revolucionário, dividido em movimentos e programas tanto políticos quanto estéticos (as revoluções de 1924 e 1930, com suas marchas e contramarchas e os vários manifestos literários, *Pau Brasil*, *Antropofágico*). Nossos intelectuais, segundo definição de um dos participantes, Menotti del Picchia, «não são mais do que seres inquietos, agitando-se sobre uma crosta de cultura superada, oscilando da penosa e luminosa agitação interior que abala as bases de uma civilização em declarada insolvência».

O afã de renovação duvida entre vários caminhos: repúdio ao passado enquanto forma de vida e de cultura, mas busca e intento de reencontro das raízes; quebra de todas as regras estanques da linguagem mas ousadia do retorno à rigidez semântica da palavra comum, da palavra desnudada de artifício que expressa com violenta objetividade as mudanças ideológicas de um tempo em crise. Era a fatal dilaceração do artista em um tempo também dilacerado, de múltiplas opções e múltiplos compromissos com a história e a sociedade, a responsabilidade ética, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária.

A vanguardia hispano-americana em geral —que corresponde cronologicamente ao modernismo brasileiro— não nasce, assim, apenas da eclosão e da divulgação das técnicas e das tendências dos *-ismos* europeus. Nasce da ruptura dos valores desses mesmos *-ismos* tanto em termos estéticos quanto ideológicos e históricos. A unidade espiritual e cultural com a Europa, representada por alguns escritores ibero-ameri-

canos no século XIX que ainda utilizavam modelos de expressão importados, trabalhando com um conteúdo de fundo nacionalista, se rompe e da polêmica instalada no interior dessa unidade, surgem os *-ismos* hispano-americanos.

As vanguardas em nosso continente descobrem um novo espaço e um tempo para a literatura. E essas conquistas articulam-se na linguagem, a partir da poesia dos anos vinte, que enfatiza o visual, que escreve os significantes no texto, que propõe as bases de uma sintaxe labiríntica, fazendo com que a configuração do poema, do texto, seja a própria mensagem e não algo externo.

O movimento de 22, ao nível da proposição de seus manifestos, substituiu a linguagem que representava a concepção discursiva do mundo por outra que se propunha uma representação não linear. Com um código novo, subverte os princípios da expressão literária. Destruiu as barreiras de uma linguagem oficial, acrescentando a força libertadora do folclore e da literatura popular. A experimentação da linguagem que permitiu a ruptura e a criação de novos códigos, propiciou uma atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da obra. Esta concepção substituiria o verbalismo da cultura tradicional por uma realização não-discursiva. É a negação de uma linguagem institucional, acompanhada da compreensão histórica da realidade negada e das próprias condições sociais desta negação.

O Modernismo brasileiro procurou romper esteticamente o afastamento da obra de arte, desmitificando a falsa idealidade romântica. Para isto, lutou por uma linguagem coloquial e por uma utilização mais intensa do cotidiano, seja na poesia seja na prosa. Caracterizou-se pelo repúdio à concepção mimética de filiação aristotélica como havia sido entendida pelo verismo naturalista. Cabe à linguagem mediatizar a relação entre real empírico e real representado. Torna-se significativa a cotidianidade, centrando a linguagem na função referencial, como ocorre no seguinte exemplo da vanguardia hispano-americana:

la desconocida que se arrojó a la calle desde el séptimo piso
me amaba hacía mucho y además
amaba cuatro flores
y un antiguo sombrero de verano

(Juan Gelman)

Esta questão do distanciamento é fundamental também no Modernismo hispano-americano. Nele, como observa Saúl Yurkievich, refirindo-se a Herrera y Reissig, «a poesia atua como mediação distanciadora da existência alienada, quer recuperar pelo estranhamento a transcendência

inalcançável na prática social. É a denúncia de uma ausência, de uma mutilação, de uma dimensão carente»¹.

Como consequência do espírito moderno, surgiu o que se denomina «romance social do Nordeste», reunindo José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado e que irá ampliar o espaço do realismo naturalista. A busca da verdade explícita será substituída pela busca da verdade implícita. Desaparece a noção tradicional de obra como representação ou como mensagem.

O período de 30-45, na literatura brasileira, fez substituir a euforia do primeiro Modernismo por uma consolidação das conquistas efetuadas por aquela geração, a dos «enfants terribles». A geração de 1930, com os romancistas do Nordeste e os herdeiros da linha machadiana, foi estimulada pelo Manifesto Regionalista do Congresso do Recife (1926) e que desejava diferenciar-se do esteticismo paulista. Tinha certezas a comunicar o desejava ser a expressão de uma verdade: o drama humano era visto no plano do social mas também havia escritores introspectivos. A prosa dos anos 20 —a de *Macunaima* ou *Memórias Sentimentais de João Miramar*— que revolucionou as convenções, fez com que nenhum escritor pudesse mais escrever segundo a retórica tradicional.

2. ANTECEDENTES

Os antecedentes do Modernismo brasileiro são, por um lado, as idéias que revolucionaram a Europa na primeira metade do século xx e, por outro, a tradição nacionalista da literatura brasileira, que propõe um processo de conhecimento e interpretação da realidade pátria.

O sentimento nacionalista, inicialmente revelado na busca da tradição local, em substituição à antiga tradição européia, foi a constante de nossa história literária em todos os tempos. A busca e fixação da herança cultural e estética, o descobrimento do caráter nacional, a representação das vicissitudes de nossa formação histórica e dos caracteres psico-sociais do povo brasileiro, denunciam a procura de um ideal de cultura concreto, isto é, de um sistema de símbolos, de valores, de significações e aspirações diante do fenômeno de transplantação cultural de modelos literários exógenos. Os países americanos, herdeiros de uma cultura européia, iniciaram seu processo de emancipação colonial, descobrindo primeiro a natureza exótica, adaptando-se a um novo ambiente e reti-

¹ Saúl Yurkievich, *Celebración del Modernismo* (Barcelona: Tusquets, 1976), p. 97.

rando dele sucessivamente os meios de subsistência, de comércio e de manifestação do espírito.

Por outro lado, os empréstimos e estímulos das vanguardas européias, constituíram uma forma de assimilação diferente da que caracterizou períodos literários anteriores «onde as culturas primitivas se mesclam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente». Havia em nosso meio o que Antonio Cândido denominou de *congenialidade*² com respeito às novas proposições do Modernismo e que o mesmo crítico esclarece: «As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes em relação à nossa herança cultural do que à deles. O hábito do fetichismo negro, dos 'calungas', dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam uma ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais.»

Dentre os antecedentes europeus, destacam-se: o cubismo, o futurismo, o expressionismo, o surrealismo e a redução do mundo real ao imaginário.

O dogma da infalibilidade científica erigido no século XVIII e começos do XIX e o otimismo animavam a filosofia das luzes —o positivismo— representado por *La Légende des siècles* de Victor Hugo. Mas a experiência diminui o otimismo: a teoria ondulatória, a descoberta das radiações, a relatividade generalizada mostram que a ciência é um sistema de hipóteses e não um catálogo de verdades. A epistemologia se interroga sobre os princípios do conhecimento; põe-se em dúvida o valor do pensamento discursivo e racional. Com Bergson, a intuição torna-se o caminho do conhecimento autêntico. Como dizíamos em outra parte³, «a irrealidade estética é a realidade autêntica, o mesmo ser... A intuição é o único meio para a captação momentânea do real, que é o papel da arte... O impressionismo apoiou-se nas idéias bergsonianas. O cubismo foi síntese dos opostos bergsonianos —o intelectual e o sensível. «Enquanto os impressionistas mudam a expressão da terceira dimensão, os cubistas questionam a percepção dos objetos: a imaginação do movimento e do ritmo se substitui à do espaço vazio.

O que se questiona, essencialmente, é a interpretação do «real», uma filosofia que faz do homem «a medida de todas as coisas», formas de pensamento e uma estrutura social originadas do Renascimento. A arte

² Antonio Candido, *Literatura e sociedade* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965), pp. 144-145.

³ Bella Jozef, *História da literatura hispano-americana* (Petrópolis: Vozes, 1971), p. 206.

imitativa era a arte de um mundo fixo. Tratava-se de encontrar uma beleza acabada. Era uma arte ilusionista, que buscava um sucedâneo do mundo. A arte moderna busca captar o mundo que virá, seu modelo não o antecede, ele mesmo se torna modelo, no sentido cibernético do real. Sucede uma ruptura com a teoria da imitação (mimesis) ou a representação direta da natureza e um chamado a uma arte de criação, autônoma.

O rechaço conduz em literatura ao processo do simbolismo, ao qual se censura uma teoria mística da beleza, uma escritura baseada em artifícios, afastada da palavra viva, hermética.

Com a guerra de 1914, o santuário simbolista se desfaz. A palavra rara se cala. Um outro discurso leva o pensamento para os caminhos da modernidade. Uma literatura de descobrimento exalta a audácia e a conquista; a aventura do mundo torna-se aventura da linguagem. Blaise Cendrars registra segundo técnica impressionista a poesia das simultaneidades e das coincidências. Saint-Paul-Roux define em seu «idéo-realismo» o poder autônomo das imagens e intenta «sobrecriar» o mundo.

A Primeira Guerra Mundial precipitou uma crise de valores que está datada de começo do século. Em fins do século XIX, as mutações do pensamento científico, as mudanças políticas e econômicas, as transformações sociais, o desenvolvimento dos cambios culturais e de informação, o descobrimento das civilizações asiáticas e africanas abalam a tradição intelectual, moral e estética. Esta «crise do espírito» marca, em sua juventude, os futuros surrealistas.

A antitradição encontra um porta-voz em Marinetti. O Manifesto Futurista, escrito em 1909, faz a apologia da modernidade, identificada ao tumulto mecânico e à violência material; o homem, entregue à velocidade e ao metal, deve adaptar sua sensibilidade a sua imaginação ao turbilhão em que é levado. Marinetti transpõe sobre o plano estético, na escritura e até na tipografia, esta nova consciência do real.

Na França, o teórico do novo espírito na geração de 1920 é Apollinaire. Ele cria visões suntuosas, formas audaciosas, entonações inesperadas, sintaxe nova, faz de cada poema um questionamento de seus próprios meios, desenvolve uma poética do estranho, que é, em germe, a teoria surrealista do insólito. Os -ismos de vanguarda contribuíram para tornar claro, de algum modo, o problema da potencialização expressiva. Mas, ao mesmo tempo, sustentaram a concepção romântica do poeta, ou seja, seguiram vendo-o como um ser criador, dotado de intuição penetrante e imaginação poderosa, pelo qual é lícito pensar que os -ismos mantêm muitos aspectos do romantismo, aspectos estes que sofreram mutações, pois os criadores acreditaram ver em diversos aspectos do total poético a chave absoluta da potência expressiva.

3. O MODERNISMO

As artes brasileiras, anteriormente ao modernismo, marcaram-se, de modo indiscutível, pelo academismo, na medida em que repetiam e a perfeçoavam estéticas, redundantemente, eliminando qualquer possibilidade de pesquisa e de atualidade. A marca unificadora do individualismo modernista, apesar de uma preocupação exagerada pelo único, o original, a falta de padrão, a rebeldia e o medo de submeter-se a escolas estéticas, foi a estruturação de um espírito renovador inserido no momento histórico brasileiro, obviamente não conformista. Era o que Oswald teorizou sob o nome de antropofagia, isto é, a aceitação sob a forma de devoração crítica, da contribuição européia e sua transformação em um produto novo.

Para a poesia dirigiram-se mais radicalmente as primeiras reformulações dos modernistas. O poeta queria conquistar um mundo novo, representado por ele na captação do momento brasileiro, dentro de um espírito buscadamente telúrico e a polarização temática do nacional.

Segundo Cassiano Ricardo⁴, «a conquista do verso livre, que não se confunde com o verso polimétrico; a incorporação do subconsciente, segundo a lição surrealista, a libertação do ritmo que era escravo da métrica; a recriação de palavras que passaram a constituir o novo dialeto lírico, a livre busca estética ainda hoje em dia a pedra de toque dos jovens escritores são fatos que bastariam para caracterizar a importância do movimento moderno em poesia».

Dentre os primeiros modernistas, destacam-se Manuel Bandeira, cujos temas são o cotidiano, a infância, a morte, as pequenas angústias diante da realidade, a cidade natal, o passado valorizado artisticamente, a busca do subconsciente e do inconsciente. Ao lado de Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, com poéticas críticas e atuantes, outros poetas preocuparam-se com diferentes maneiras de ver a realidade nacional: fixaram-se em aspectos exóticos, regionais e folclóricos, como Raul Bopp, Augusto Meyer e Ascenço Ferreira. O primeiro, numa interpretação dos mitos indígenas, criando uma poesia em desacordo com os temas, motivos e técnicas do passado. Outro grupo, o da revista *Festa*, liderado por Tasso da Silveira, buscou redefinir, em termos de reespiritualização, o Modernismo. A poesia passou a ocupar-se dos conflitos interiores do homem, com seus dramas íntimos, através da obra de Jorge

⁴ Cassiano Ricardo, falecido a 15-1-74. Entrevista ao *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 30-3-1953. Proclamava «Originalidade ou morte».

de Lima, Murilo Mendes e Cecília Meireles. Da poesia de Mario de Andrade, com seu elogio do sentimento e do subconsciente, com a valorização do papel desempenhado pela subjetividade na deformação necessária à obra de arte e a poesia contida e reduzida ao essencial de Oswald de Andrade, chegou-se, passando por Carlos Drummond de Andrade na década de 30 à engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e à atual poesia concreta.

Movimento literário já sedimentado, o modernismo instaurou a autonomia literária e artística do Brasil, sem menosprezo do romantismo, que realizou a libertação do cultismo arcádico e peninsular, do parnasianismo que promulgou o império da medida e da ordem, de um realismo que deu Machado e Lima Barreto, de um simbolismo que aboliu a poesia confessional.

A linguagem anterior ao modernismo era dimensionada pela sociedade que a condicionava: convencional, verbosa, idealizada e sentimental. A desestruturação empreendida pelo modernismo atacava certa linguagem estruturada e, inconscientemente, certa modalidade de estruturação social: a sociedade de base agrícola-latifundiária. Seus princípios, muitas vezes contraditórios, reduzem-se a esta marca, esteticamente nada definidora: a descoberta da terra, a nova busca do encontro do Brasil. No momento desestruturador, da negação, todos encontravam-se na mesma e ampla linha de frente.

O país iniciava —precisamente em São Paulo— um processo de industrialização que lhe traria repercussões estruturais⁵.

Começa a despontar uma economia nacional, «condicionada pela constituição e ampliação de um mercado interno, isto é, o desenvolvimento do fator *consumo* praticamente imponderável no conjunto do sistema anterior em que prevalece o elemento produção»⁶.

Ao mesmo tempo, «a abolição de escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso tecnológico dos transportes e comunicações contam-se entre as causas determinantes dessa nova economia em germinação»⁷.

Esses processos iriam repercutir na linguagem dessa sociedade em transformação. O Brasil intelectual de inícios do século, em redor da Semana de 22, era ainda um Brasil trabalhado pelos mitos do «bem dizer» (Mario da Silva Brito), no qual imperava a retórica ornamental.

⁵ Haroldo de Campos, «Uma poética da radicalidade», em *Poesias reunidas de Oswald de Andrade* (São Paulo: Difusão Européia do Livro), p. 8.

⁶ Caio Prado Junior, *História econômica do Brasil* (São Paulo: Edit. Brasiliense, 1962), p. 267.

⁷ Id., *ibidem*, p. 293.

Entre a linguagem escrita pelos intelectuais e a falada, abria-se um abismo intransponível.

O Modernismo, processo histórico, ocupou um espaço marcado pela adesão ao *hoje* que valorizava o presente e o efêmero. Através de, principalmente, Mario e Oswald de Andrade, questionou tudo em matéria de poesia e, sendo radical na linguagem, foi encontrar a inquietude do homem novo, que se forjava falando uma língua que tinha a «contribuição milionária de todos os erros». Articula-se na linguagem a leitura de um contexto ideológico, promovendo, inclusive, o surgimento de novo contexto semântico. Com uma postura antidiscursiva, em que o léxico retoricante passa a informal, realizam-se mudanças que terão consequências paradigmáticas na evolução da poesia brasileira. Por Oswald e posteriormente Drummond de Andrade vemos como se prepara a linguagem do despojamento sentimental. Enquanto em Bandeira, segundo os críticos, ironia estancava a excessiva carga sentimental, em Drummond de Andrade ela cresce de função.

No espaço da contestação deliberada instaurado pelo Modernismo brasileiro, da demolição ideológica, queremos analisar alguns aspectos de Mario de Andrade e Oswald de Andrade, pois ambos prenunciam a vanguarda. Com o programa contestatório do código discursivo vigente, o Modernismo brasileiro representou o ingresso da cultura brasileira na área da contemporaneidade, ao estimular certa independência mental. Havia mais propósitos do que propostas, que Aníbal Machado traduziu ao dizer: «Sabemos o que não queremos, não o que queremos.»

3.1. *Mario de Andrade*

O Modernismo, segundo Mario de Andrade⁸, foi um trabalho pragmatista, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário⁹.

Para ele, «o movimento modernista foi essencialmente destruidor», ruptura esta que vai instaurar um transbordamento sígnico. Em seu manifesto *Prefácio interessantíssimo*, depois ampliado em *A Escrava que não é Isaura*¹⁰, ressalta a caracterização dos três princípios fundamentais cuja fusão foi imposta pelo modernismo:

⁸ Mario Andrade, *O Empalhador de Passarinhos* (São Paulo: Livraria Martins Editora), p. 161.

⁹ Id., *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943), pp. 231-255.

¹⁰ Id., *A escrava que não é Isaura* (São Paulo: Tipografia Paulista, 1925), p. 205.

- 1 - o direito permanente à pesquisa estética;
- 2 - a atualização da inteligência artística brasileira;
- 3 - a estabilização de uma consciência criadora nacional.

A primeira característica implica num traço peculiar às vanguardas, a segunda é uma abertura da arte à realidade nacional e a terceira propõe um nacionalismo estético-crítico.

Neste texto, já desponta a crença no valor social da arte, uma constante em seus escritos.

Podemos observar os seguintes aspectos teóricos em Mario de Andrade:

a) *Mimese e crítica*.—Combateu o verismo fotográfico naturalista mas não o identifica à linguagem denotativa nem à teoria científica positivista («fujamos da natureza só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia»). Seu programa aspira a prosificar a poesia, não percebendo a literariedade do conotativo, mas apenas o esgotamento do código anterior. Tende para a linguagem em que predomina o logos, citando:

«Robot disse algures que a inspiração é telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente» (p. 27).

«A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite» (p. 27).

«Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto» (p. 28).

E adiante: «Seis mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun'Alvares. Reconheço mais a existência de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença dos ausentes, ex-goso-amargo-de-infelizes» (p. 29).

b) *Consciência da tradição*.—«O passado é lição para se meditar, não para reproduzir» (p. 29).

«A nós compete esquematizar as lições do passado» (p. 26).

Percebendo a problemática da arte com grande intuição, preparou a eclosão do romance de 30 (e sua libertação de fórmulas estereotipadas) e o posterior, buscando a expressão nacional da literatura brasileira. Defendeu o caráter polivalente da dicção mais expressiva do povo, conotativa e plurissignificativa.

Relacionou o Modernismo ao passado tradicional estabelecendo uma sistemática no processo de formação de nossa literatura como expressão estética nacional. *Macunaíma*, segundo Fritz Teixeira de Sales, pode ser

estudado como precursor de Miguel Angel Asturias, onde a mitologia indígena estriba uma ficção mágica e participante. Isso no sentido de desreificação de conceitos idealizantes, autoanálise, dilaceramento da convenção ufanística, na plenitude estética do texto.

Um dos instrumentos teóricos fundamentais do Modernismo no Brasil é *A Escrava que não é Isaura*, onde critica o preconceito dos elencos temáticos: «Todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas.»

c) *Relação poesia/prosa*.—«Enfim: na prosa a inteligência cria sobre lirismo puro enquanto na poesia modernista, o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência. Esta pelo menos a tendência, embora nem sempre seguida. Na mesma página formula a equação da anterior.

Na segunda parte, afirma que:

«Verso é o elemento da linguagem que imita e organiza a dinâmica do estado lírico», numa tentativa de conciliar Aristóteles.

«Verso é o elemento da poesia que determina as pausas do movimento lírico» (p. 228).

«O poeta não fotografa: cria» (p. 237).

d) *Lirismo e fato artístico*.—Lirismo é o estado ativo proveniente da comoção, produz toda e qualquer arte.

Poesia = lirismo + arte.

Poesia = lirismo puro + crítica + palavra. Com isso pretendia distinguir lirismo puro e poesia da prosa de ficção (proporção de ingredientes: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão). «Acreditou-se que o belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O belo artístico é uma criação humana, independente do belo natural» (p. 207).

Uma das mais importantes teses desenvolvida na estética é, pois, a diferença entre lirismo e poesia. Esboçou-a no *Prefácio*, desenvolveu-a na *Escrava* e amadure em *Clã do Jabuti*.

Belas artes = necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer¹¹ (vemos que não separava as funções em compartimentos estanques). Na «necessidade de ação» + «necessidade de prazer» poderíamos entrever o que se considera a função estética da palavra¹².

¹¹ Id., *ibidem*, pp. 17 e 20.

¹² Flavio Loureiro Chaves et alii, *Aspectos do modernismo brasileiro* (Porto Alegre: UFRGS, 1970), p. 130.

Mais adiante observa que: a operação intelectual com que o poeta modernista expressa o lirismo é a seguinte:

— a sensação simples, ao se transformar em idéia consciente, cristaliza-se num universal que a torna reconhecível.

Pois o poeta modernista escreve simplesmente esse universal. A inteligência forma idéias sobre a sensação e, ao exteriorizá-la em palavras age como quem compara e pesa. A inteligência pesa a sensação não por quilos, mas por palavras» (p. 60).

A palavra é um veículo e uma medida, na expressão literária de Mario de Andrade, «na orientação modernizante, seguem-se indicações largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual. Não se encontram nela regras de arame farpado que constroem senão indicações que facilitam. E tanto mais legítimas que são tiradas da realidade exterior e do maquinismo psicológico» (p. 118).

«Tudo está em descobrir a palavra» (p. 105).

3.2. *Oswald de Andrade*

Foi um descobridor de caminhos, realizou a abertura de nossa literatura às novas expressões de contemporaneidade. Segundo Mario de Andrade, foi «a figura mais característica e dinâmica do movimento modernista». Com ambos, além de vários outros precursores, como Bandeira, Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, pode-se traçar a praxis de uma nova conceituação de poética. Os textos de Oswald oferecem um campo de observação privilegiado da natureza do poema modernista.

Vamos examinar um poema de Oswald para demonstrar algumas características. Após estabelecer o quadro narrativo, Oswald rompe com a verossimilhança naturalista. Mas, dispersando os semas, confere ao texto certa coerência semântica que o verossimilha. Essa dispersão, convertendo-se em categoria pluridimensional, visa à totalidade. Todo significante/significado é considerado como signo. Assim, o sentido último do discurso poético ou sua ideologia vai encontrar-se disseminado em sua literariedade. A metáfora modernista vai caracterizar-se pela não referência ao real (como reação ao realismo), associando semas rigorosamente incompatíveis. Será o que se pode chamar de metáfora arbitrária.

A fundação do signo total realiza-se na reorganização do discurso. Ao mesmo tempo, a liberdade analógica, como procedimento privilegiado do poema é índice de surrealidade e desmente a verossimilhança. Sua capacidade de significar é posta em dúvida. Tudo se prepara para a desagregação total. Pela interpenetração de planos novas representações

enriquecem o texto. Um princípio essencialmente poético rege sua estruturação. Libertado da problemática do referente, o sentido é jogo, ludicidade, máscara.

Há ruptura da linguagem através do desnudamento de procedimentos. A especificidade do texto literário, considerado apenas veículo estético, manifesta um trabalho original sobre a escritura.

BUCÓLICA

Agora vamos correr o pomar antigo
 Bicos aéreos de patos selvagens
 Tetas verdes entre folhas
 E uma passarinhada nos vaia
 Num tamarindo
 Que decola para o anil
 Árvores sentadas
 Quitandas vivas de laranjas maduras
 Vespas.

No texto acima, o código gnômico funciona como afirmação da própria possibilidade do poema. No espaço do texto, mistura-se o projeto poético ao existencial. No «pomar antigo», o menino-poeta situa sua área de individualidade, libertado o reino do desejo, no passo ritual para a maturidade. A energia da atividade marcada pela ação —«correr»— encontra-se em oposição à inércia das «árvores sentadas». A infância ressurgue, ainda, nas «tetas verdes», numa ligação mãe e natureza, o espaço propício onde o corpo corre, aquecido por movimentos internos, mas onde tem de opor-se a «selvagens», «vaia» e «vespa», numa dialética de aceitação e repressão (vaia), manifestando-se em oposição horizontal (correr) versus vertical (decolar).

O poeta volta-se para o cotidiano («quitandas», «laranjas») e vislumbra um espaço azul («anil») em oposição ao «verdes» da iniciação. A noção sensual da iniciação amorosa, marcada por «maduras» o «vespas» e «passarinhada» gera um sensualismo com o restabelecimento da individualidade no espaço da exclusão (marcado por «vaia», emblema do amor que o recusa e mobilizando eroticamente a natureza. O objeto do desejo erótico inscreve-se sob a forma metonímica.

No espaço da modernidade, instaura-se a naturalidade, através do mito do paraíso perdido («antigo»), utilizando-se o mito como real da expressão nacional (cf. *Macunaíma*, *Clã do Jaboti*). O narrador-poeta quer voltar ao pomar antigo para conhecer melhor o espaço de onde se sentira expulso. A aceitação dos valores familiares indica o encontrar-se

do homem maduro no «outro» e semelhante. Reencontra os valores «sentados», isto é, estabelecidos desde sempre. O poeta volta do imaginário ao real que se recupera pela representação. A imagem inscreve-se no tempo da memória que, através do espaço de circulação da ave é amplo, num processo contraditório de aproximação e distanciamento.

A miscigenação ocorrida no Brasil, com o encontro das várias etnias, proveniente da aculturação, resultou numa duplicidade ambígua, com suas máscaras e disfarces, em que o aparente contrasta com o real, confundindo-se na festa irreverente do Carnaval. O Romantismo, com sua valorização do nacional e dos mitos indígenas, recapturou a tradição da cultura popular medieval, o riso liberador da seriedade, numa ambivalência utópica e lúdica, misto de ritual e jogo entre o possível e o real.

A modernidade, em sua oposição aos valores consagrados, transformou a potencialidade renovadora do Carnaval em forma de expressão literária, com a reversão dos papéis sociais, niveladora das possibilidades e disponibilidades, em que o princípio do prazer e da realidade confundem-se no espaço do imaginário. O anseio utópico de renovação do mundo, representado como um teatro, somou-se, no Modernismo brasileiro à descoberta da realidade. Assim, em *Clã do Jaboti*, Mario de Andrade incluiu o poema —«O Carnaval Carioca»— na linha do dionisiaco do *Manifesto Pau Brasil*: «O Carnaval é o acontecimento religioso da raça». No *Manifesto Antropofágico* também aparece o Carnaval como fazendo parte da cultura brasileira.

A poesia de Oswald de Andrade, paródia explícita do poema romântico, foi tomada de consciência e objetivação na linguagem. Ao mesmo tempo, ao invés de embalar o leitor em soluções previstas e estereotipadas, em uma sensibilidade de reações já codificadas, essa poesia, em cortes rápidos, provoca a desatualização, rompe a expectativa do leitor e força-o a participar do processo criador. A sintaxe não nasce do ordenamento lógico do discurso mas da montagem de peças que rompem o efeito metafórico anterior. Através de um processo de «ostrenanie» (segundo teoria dos formalistas) os lugares comuns transformam-se em incomuns. A ruptura da cadeia de significantes instaura novos significados não previstos no discurso romântico. Todo um programa de *dessacralização* da poesia, através do abandono da concepção de objeto único que a circundava. Essa aura foi abandonada, segundo Walter Benjamin¹³, com o desenvolvimento dos meios de reprodução próprios da civilização industrial. A obra de arte fez-se objeto de escândalo: em vez da ilusão

¹³ Walter Benjamin, «L'oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction», em *Oeuvres Choisies* (Paris: Julliard, 1959).

de realidade, a imagem do real era produzida em «segundo grau», em «modo operatório» como no cinema, através da montagem de um grande número de imagens parciais, sujeitas a leis próprias.

A poesia de Oswald de Andrade acusa, assim, ambas vertentes: «a destrutiva, dessacralizante, e a construtiva, que rearticula os materiais preliminarmente deshierarquizados. E ambas interunidas, permeáveis, como verso e reverso da mesma medalha»¹⁴. Por um lado, poemas paródia, por outro, poemas construídos sobre a língua «natural e neológica», ou os poemas de abertura de *Pau Brasil*, verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por um expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz de Caminha convertem-se em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica. «É uma poesia de contato direto»¹⁵. A coisa, não a idéia da coisa. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante da existente.

4. Após os anos 30, a estrutura tradicionalista é questionada e se desintegra. Desmitifica-se a visão psicológica e aprofunda-se o exame da condição humana. Nesta década do pré-guerra, de grandes tensões na Europa, se, por um lado, há a inspiração surrealista, há também uma tentativa de visão objetiva do real e formas racionalistas são recuperadas.

A chamada «geração de 45» que surgia contestando a revolução literária de 22, nos excessos que desfiguravam os princípios de liberdade de criação poética, neutralizando o desafio renovador do modernismo era herdeira das conquistas do próprio modernismo, que seguia moldando a fisionomia estilística de nossa literatura.

A concepção da poesia com seus problemas, alguns intrínsecos à linguagem, outros à função do poeta na sociedade, à utilização dos processos formais não de todo confinados ao verso livre, constituíam uma experiência sedimentada depois de 1930. Um grupo de jovens escritores tentou encontrar uma posição moderadora para a poesia, através da contenção do que entendiam como indisciplina formal. A chamada «geração de 45» (o neomodernismo, como preferem alguns críticos), provoca, na verdade, uma estabilidade na evolução poética brasileira (para alguns, um retrocesso), buscando retornar às construções que resistem ao tempo. Não se pode negar, a essa geração, o fato de haver suscitado uma revisão do verso livre, propiciando o incremento da pesquisa formal e despertan-

¹⁴ Haroldo de Campos, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ Decio Pignatari, «Marco Zero de Andrade». Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 20-10-64.

do interesse para a construtividade da poesia, quando a linguagem modernista se enfraquecia na mão de poetas menores, em razão de muitas negligências.

Essa geração é, também, responsável, em muitos casos por uma invasão do sentimentalismo em prejuízo da informação estética e por uma futilidade de fórmulas e modelos em vez da liberdade inventiva: a influência de suas revisões formais jamais alcançou poetas maiores como Carlos Drummond de Andrade.

Quanto a João Cabral de Melo Neto, soube aproveitar o uso, consagrado pelo modernismo e recusado por seus companheiros de sua geração, da matéria prosaica do verso. Abriu duas perspectivas para nossa jovem poesia: aquela que, numa valorização de pesquisas, deriva de seu poema objetivante e outra que implicou na adequação da linguagem a um contexto referencial brasileiro¹⁶. A desalienação da linguagem era oportunidade para a literatura sintonizar-se com o ser nacional nesse trânsito de seu dever histórico.

Na década de 50, outro movimento de vanguarda vai instaurar-se: o concretismo. Aproveitando a tradição do surrealismo, do dadaísmo, do futurismo, alguns poetas paulistas —Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos— sentindo uma necessidade criadora que correspondesse ao mundo atual, partiram para uma nova colocação dos termos da arte poética. Propuseram, a partir de 1952, com a publicação *Noigmandres 1* a reformulação: o espaço gráfico como agente estrutural; o texto como objeto em si; a visualidade da palavra; a forma arquitetônica do poema e sua geometrização; o emprego do ideograma. Haroldo de Campos define deste modo ao concretismo: «Poesia concreta: uma responsabilidade integral diante da linguagem, Realismo total. Contra uma poesia de expressão, subjetiva, hedonística. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. Uma arte geral da palavra. O poema produto: objeto útil.»

Ainda no campo da vanguarda, cumpre referir o movimento *Praxis* e o *Poema/Processo*. O primeiro, liderado por Mario Chamie (Lavra-Lavra, 1962), intenta uma renovação da palavra poética, renovação da semântica-conteúdo. O movimento *Processo*, liderado por Wladimir Dias Pino (*Processo: Linguagem e Comunicação*, 1971), «é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda». Quer significar uma forma de poesia que destrói a palavra, sua estrutura linear e aspecto psicologizante.

¹⁶ Sobre João Cabral de Melo Neto, consulte-se: Luiz Costa Lima, *Lira e anti-lira*, «traição conseqüente ou a poesia de Cabral» (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968), e Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto* (Petrópolis: Vozes, 1971).

O processo é uma «realização dinâmica necessária que existe entre diversas estruturas ou os componentes de uma certa estrutura, constituindo-se na concretização do contínuo espaço-tempo: movimento-operar soluções». O grupo enfatiza a *leitura* do poema, que existe para ser visto e sentido de um ângulo inteiramente novo pelo consumidor.

A geração de 60, dissolvendo gêneros e formas, apresenta uma renovação da estética pela instauração de nova estrutura literária, abolindo as fronteiras entre ficção e poesia. O romance, até então ligado ao ambiente rural, descobriu como seu simbolismo e virtuosismo lingüístico, as insólitas realidades de um mundo ficcional autônomo. O ciclo da pecuária, iniciado nos anos 40, não impediu que se animasse de universalidade a nova perspectiva da aventura do homem em busca do mistério da existência. O romance parte, então, do documental para a criatividade tornando-se mais experimental.

5. CONCLUSÕES

O projeto modernista apresentou profunda consciência crítica como elemento básico de sua estruturação. Foi uma revisão da estética anterior, o que lhe permitiu uma tomada de consciência. Integrou o passado no que apresentava de forma expressiva própria enquanto a Europa rompeu com o passado global. Com alguns símbolos em seu programa —«pau-brasil», «tupi»— partiu em busca do americano, do primitivo. «O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22», dirá Oswald. A consciência crítica que os modernistas tiveram em relação ao passado possibilitou a incorporação de suas lições. Só assim se poderá acionar o presente em busca do futuro utópico¹⁷. A articulação momento histórico/história permite a historicidade ou permanência do texto modernista (o momento cultural do poema em tensão com a verdade intrínseca). Mas se o historicismo é uma doutrina romântica (valorização da cor local) contrária ao universalismo abstrato neo-classicista, o racionalismo, o monismo e o positivismo, foi o Modernismo «a última época estética de nossa literatura a vivenciar esta situação cultural»¹⁸, aparecendo em tensão com o experimentalismo. As novas postulações artísticas que instituíram a pesquisa como razão de ser da atividade criadora foram o legado maior dos modernistas brasileiros. O grande papel do Modernismo

¹⁷ Ernest Bloch, «O homem como possibilidade», em *Tempo Brasileiro* (8): 15-28, Rio de Janeiro, 1966.

¹⁸ José Guilherme Merquior, *Formalismo e Tradição Moderna* (Rio de Janeiro: Edit. Forense Universitária-USP, 1974), p. 100.

foi possibilitar as mediações necessárias para que a palavra poética não fosse apenas diferente da encontrada nos séculos anteriores, mas, de fato, nova, pelo aproveitamento de todas as potencialidades criadoras do idioma. A modernidade é, assim, sinônimo de crítica e conscientização: o saber da crise converte-se em poética.

5.1. *Quadro geral de confronto dos movimentos da poesia moderna*

VANGUARDA

Antecedentes: modernismo (atualização da consciência artística, constituição de uma nova escritura poética. A busca estética não se separa da ética).

Vanguarda —momento inicial— precede na América ao movimento da Espanha. Ver os principais grupos.

a) Elaboração de sua própria teoria estética, expressão do ser hispanoamericano.

b) Tendências esteticistas e intelectualistas que se radicam na corrente da poesia pura (Creacionismo, Ultraísmo).

c) Ultrapassagem da(s) problemática(s) localista(s); construtivismo × visionarismo; poética do significante (Vallejo, Huidobro). Ver o reconhecimento e influência do Creacionismo de Huidobro na teoria crítica de Mario de Andrade.

d) Preocupação em sintonizar-se com a problemática comum do homem americano, «universal» (Cf. «Espanña en el corazón», de Neruda, poesia de Vallejo e Pellicer). Revaloração da lírica indo-hispânica (Neruda, Vallejo).

e) Pos-vanguarda; neo-barroquismo formal. Ver Lezama Lima, Enrique Molina; radicalização do expressionismo e do surrealismo.

Construtivismo de Octavio Paz.

MODERNISMO BRASILEIRO

Antecedentes: Parnasianismo e Simbolismo (diluição dos procedimentos retóricos e princípios das «poéticas» europeias, ausência de dimensão problematizante).

Modernismo —momento inicial— por uma nova expressão do «ser» brasileiro.

a) Não elaboração de uma teoria poética consistente, visando à compreensão (crítica) do poético na modernidade, numa análise de sua inserção no tempo presente; apesar da publicação de *A Escrava que não é Isaura* e dos diversos manifestos (poética da radicalidade de Oswald). Contudo, fica explicitado o projeto modernista: questionamento das poéticas anteriores, sobretudo das formulações parnasianas; oposição ao passado anti-nacional; ênfase na problemática localista, presença do nacionalismo em suas versões primitivas (antropofagismo); proposições para a «redescoberta poética» do Brasil; a questão da escritura poética modernista e da consciência técnica em Mario de Andrade; a questão da língua nacional.

b) Busca de maior consciência técnica.

c) Fase substantiva: Drummond de Andrade.

d) Dialética da evolução do movimento × questionamento do processo em João Cabral de Melo Neto.

Fase instrumentalista: poesia de rigor

geométrico, poesia do concreto, poesia de participação social.

e) Vanguarda:

— Concretismo;

— Poesia PRAXIS;

— Poema processo.

Por volta de 1960: elaboração de uma teoria estética-poética mais consistente; inserção da poética no simultaneísmo do nosso tempo cultural, no âmbito de um discurso universal e planetário.