

11 cop. D 153

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Süssekind

Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

Alfredo Bosi

CÉU, INFERNO

Ensaio de crítica literária e ideológica



Livraria
Duas Cidades

editora ■ 34



Oswald de Andrade (1890-1954), em desenho de Lasar Segall realizado para ilustrar os poemas de *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, publicado em 1942.

Moderno e modernista na literatura brasileira

A emergência do novo é sempre um ponto nevrálgico para a história da literatura. Obras como *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade e *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, já formalmente modernistas, poderiam ter sido escritas sem a abertura dos seus autores ao que se estava fazendo na França ou, via França, na Itália futurista, na Alemanha expressionista, na Rússia revolucionária e cubofuturista? Parece que não.

A virada do primeiro pós-guerra foi internacional e fez brechas em todos os sistemas culturais que mostravam indícios de saturação. No Brasil, a área em que o conflito *provinciano/cidadino* se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso. Oswald viu bem, na introdução de *Serafim Ponte Grande*:

“O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a

literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?"

E mais adiante: "A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isto tinha que ruir com as cornetas da crise".

À parte o tom despachado e a visada redutora das frases do grande satírico de si mesmo que foi Oswald, há bastante fogo atrás dessa fumaça. Os jovens de 22, que tiveram a seu favor a simpatia do governo do Estado, as páginas do *Correio Paulistano* e alguns salões da alta burguesia, encarnavam, em termos de psicologia social, o desejo do novo e do refinado, ainda que chocantemente novo e refinado, sentimento menos acessível a grupos saídos de outras áreas, naquela altura do processo.

Há uma condição paulista do Modernismo, que marcaria alguns escritores de índole mais conservadora (Guilherme de Almeida e um certo Cassiano Ricardo) e conseguiria sublimar-se na arte dos radicais: Mário e Oswald. Quanto a Antônio de Alcântara Machado e Sérgio Milliet, tiveram, cada um, uma face paulistana tão marcada quanto a face internacional.

A combinação de uma nova perspectiva histórica, o novo espaço-tempo da cidade grande de pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus, tornou possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922. Como a tônica do grupo foi a modernização da linguagem, o segundo fator, estético, tem aparecido sempre como sobredeterminante. A Semana pretendeu ser a abolição da República Velha das Letras.

Teria sido impossível aos melhores talentos da nova São

Paulo alhearem-se a estilos que estavam desmanchando o verso, desarticulando a sintaxe e transmutando o vocabulário da literatura pós-naturalista e pós-simbolista. 22 foi o ponto de encontro de escritores que incorporaram ao seu fazer literário aqueles modos de pensar, falar, escrever. Nisto, evidentemente, opuseram-se ao Parnaso e à Academia, pois o contemporâneo, para reconhecer-se como tal, dá as costas ao estilo e ao gosto que ainda parece resistir.

É também verdade que, mesmo considerando o núcleo de 22, deve-se matizar a impressão de ruptura drástica com aquele passado meio acadêmico, meio simbolista. 22 não impediu que a prosa de *Os condenados* de Oswald de Andrade fosse composta em moldes retórico-dannunzianos, nem que a mesma tendência presidisse ao roteiro literário de Menotti del Picchia, nem que o verso de Guilherme de Almeida se cristalizasse numa poética artesanal que o enformou até as últimas obras. E todos eram homens de 22.

Mas, feitas as necessárias ressalvas, fica de pé que muito de absolutamente novo se deu nos poemas da *Paulicéia* e na prosa de *Miramar*, por exemplo. O conhecimento do *vers libre* e os contatos com o Cubismo e o Futurismo ajudaram a criação de uma nova sensibilidade e a produção de obras de inegável ruptura estética. Depois, veio a reflexão, a consciência crítica, a laboriosa metalinguagem: as revistas *Klaxon*, *Terra Roxa* e *Outras Terras* (paulistas), *Estética* e os manifestos do *Pau-Brasil* e da *Antropofagia* glosaram as idéias da Semana e lhes deram novos matizes de poética e ideologia que, no conjunto, formam o legado teórico de 22.

Mas é chegada a hora de repensar o problema em si da emergência do novo, o problema da *situação interna* em que aparece o texto modernista.

Quando se dá uma aparência de novidade, é preciso determinar a área em que se operou o desligamento e, ao mesmo tempo, o outro contexto a que tende a ligar-se o fio despregado. No interior de uma Nação apenas juridicamente unificada, fora-se articulando, desde a segunda metade do século XIX, um subsistema diverso do sistema inclusivo. Para tanto, não bastou que aparecessem os talentos modernistas. Era necessário que esses talentos se movessem no solo sólido de uma cidade moderna, capital do estado mais “desenvolvido” do Brasil. Então, as imagens novas da indústria, da máquina, da metrópole, do burguês, do proletário e do imigrante, e, sinal de relevo, do intelectual sofrido e irônico, puderam surgir na poesia de Mário e no mosaico futurista de Oswald de Andrade.

Miramar e *Serafim* seriam pontos de vista impensáveis sem a união de uma alta burguesia paulistana com uma inteligência viajeira, curiosa e crítica. Seus focos de consciência movem-se com desembaraço no interior de uma classe inquieta, pronta para zarpar — real ou metaforicamente — para os centros principais da modernidade (“Paris, umbigo do mundo”) e para queimar as pontes com uma linguagem ainda “metrificada” e “nacionalista”, conforme as palavras iniciais do *Serafim*. Em termos de vida literária, até mesmo o Rio *belle époque* de 1915 parecia ao jornalista Oswald “estupidez letrada de semicolônia” contra a qual se fazia necessária uma dose de anarquismo, ou seja, de boêmia.

A fuga do Parnaso, o contato com grupos que já tinham levado longe a dissolução de valores morais e artísticos, produzem um novo modo de ver aspectos fundamentais da existência. A interação familiar, a educação da infância, as relações homem-mulher, homem-paisagem, a vi-

da em sociedade, as instituições políticas e religiosas, tudo vai mudando de imagem e de significado no nível da consciência. Estilhaça-se o espelho em que esta reflete e prolonga a cultura recebida. E os cacos, ainda não rejuntados por uma nova ideologia explícita, vão-se dispendo em mosaico quando os apanha o andamento de uma prosa solta, rápida, impressionista.

Miramar e *Serafim* se construíram a partir de um sentimento autodissolvente da vida grupal de uma certa classe: uma série dispersa de atitudes (que se dá quando uma tradição entra em crise, mas não foi ainda substituída) anima fiapos de memória, minutos de sensação. A prosa experimental acharia nesse novo estado de coisas e de espírito a sua fecunda matriz. Prosa em que há uma alta frequência de construções nominais, de períodos breves, de deslocamentos de significado. Prosa que aspira à impressão imediata e forte, à velocidade; prosa que persegue o *estilo telegráfico* e a *metáfora lancinante*,¹ e que vai selar alguns dos melhores textos produzidos entre 22 e 30.

Uma nova ótica, antinaturalista, passa a reger os procedimentos de descrição e de narração:

“Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico

¹ Oswald de Andrade, “À guisa de prefácio”, em *Memórias sentimentais de João Miramar*.

será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural.”

(Mário de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”)

“O trabalho contra o detalhe naturalista — pela *síntese*, contra a morbidez romântica — pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.²

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Uccello, criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.”

(Oswald de Andrade,
Manifesto da Poesia Pau-Brasil)

Prefere-se o efeito da síntese à minúcia descritiva. E a história esticada no tempo cede aos *faits divers* e à anedota fulminante. O modelo dessa escrita é o jornal ou o cinema. E do que restou da convenção acadêmica faz-se paródia: o grande exemplo é, sempre, a “Carta pras Icamíabas” de Macunaíma.

² Lembre-se o *Suplemento ao Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, de Marinetti: “... resumindo todas as explicações sem enchimento e evitando a mania perigosa da perda de tempo em todos os cantos da frase, nos trabalhos minuciosos do cinzelador, do joalheiro ou do engraxate”.

O Brasil na visão dos modernistas

A ruptura paulista de 22 não foi obra do acaso, mas ponto crítico de um longo processo histórico de diferenciação. A formação do grupo, a necessidade de reuniões amiguadas, a urgência de um manifesto, o *happening* final, são sintomas todos do crescimento firme de um modo de pensar que se sabe contrastado, mas que já sente no ar a possibilidade de um desafio público. A partir da Semana, os modernistas são um ponto de vista dentro da história da cultura nacional. Nessa altura cabe perguntar: como era visto o Brasil desse ângulo de observação?

Os inovadores, na fase de afirmação, que se costuma chamar “heróica”, não podiam ver outro Brasil que não fosse:

— ou a São Paulo arlequinal, *espaço da modernidade*,

— ou o *território mítico* de Macunaíma e da Antropofagia, de Martim Cererê e de Cobra Norato; um Brasil cujas contradições se resolviam magicamente no reino da palavra poética.

É tempo de reconsiderar o brasileirismo do período inicial do movimento à luz da sua natureza, ficcional e estética. No começo do século, um Euclides da Cunha e um Lima Barreto (para citar os maiores) tiveram condições existenciais para explorar criticamente, agonicamente, o veio do nacionalismo, porque, de alguma forma, eles se debatiam no interior de nossos vários contrastes, litoral/sertão, cidade/campo, branco/mestiço, bacharel/analfabeto, e, a partir deles, construíram as suas obras, nas quais o protesto e a crítica conservaram, nas dobras da bandeira, um certo ar de família, um jeito de escrever que vinha do Realismo

e dos ideais progressistas da geração de 1870. Mas Oswald, Mário, Alcântara Machado, os paulistas por excelência do movimento, já não poderiam partilhar dessa escrita: enxergavam o Brasil como um *mito enorme, protéico*, de que seriam símbolos seminiais os totens amazônicos. As fortes e belas imagens antropofágicas de Tarsila, os manifestos de Oswald e a rapsódia de Mário de Andrade não poderiam ter nascido senão da cabeça de artistas que imaginavam lúdica e surrealmente o Brasil, aquela vaga e estranha e múltipla realidade pré-industrial que não era a cidade de São Paulo. O mesmo se poderia dizer, *mutatis mutandis*, dos fantasmas gerados no ventre do grupo de *Anta*, com seus mitos caboclo-tupis que desaguariam em um nacionalismo clânico, de direita.

O mito, já se sabe, concilia as contradições que não lhe é dado pensar:

“Me sinto branco agora, sem ar neste ar-livre
[das Américas!
Me sinto só branco, só branco em minha alma
[crivada de raças!”

(Mário de Andrade, “Improviso do
Mal de América”, fevereiro de 1928)

O Modernismo rompeu, de fato, com o sertanismo estilizado dos prosadores parnasianos. Mas não o fez senão para pôr em prática um primitivismo mais radical e, em certo sentido, mais romântico; e assim fazendo, o imaginário de 22 se encontrava com o renovado irracionalismo europeu. Era um primitivismo culto, que não tolerava mais o jeito parnasiano de falar da vida rústica. Em nome de uma

poética do inconsciente, 22 opôs-se às sensaborias do penúltimo nativismo. O ângulo de visão era o de intelectuais mais informados e mais inquietos que se propunham desentranhar a poesia das origens, o substrato selvagem de uma “raça”; e que desejavam intuir o modo de ser brasileiro aquém da civilização, ou então surpreendê-lo na hora fecunda do seu primeiro contato com o colonizador.

Só em torno de 30, e depois, o Brasil histórico e concreto, isto é, contraditório e já não mais mítico, seria o objeto preferencial de um romance neo-realista e de uma literatura abertamente política. Mas ao longo dos anos propriamente modernistas, o Brasil é uma lenda sempre se fazendo:

“E no meio-dia quente
Amulengando maneiro
Um aboio tão chorado
Que acuava no corpo doce
O sono do brasileiro.
[...]
E foram brincar pra sempre
Pelos pagos abençoados
Do meio-dia do céu.
No céu é sempre meio-dia...
Não tem noite, não tem doença
E nem outra malvadez...
A gente vive brincando...
E não se morre outra vez.”

(Mário de Andrade, “Lenda do céu”)

Para esse Brasil, entre polimorfo e amorfo, esquivo a determinações históricas precisas; para esse país tupi-bar-

roco-surreal; para esse mundo sem tempo mergulhado na fruição da origem, traçável apenas pelos meandros do instinto, a palavra a ser proferida ressoava, necessariamente, a das poéticas lastreadas de irracional: Dadá, Expressionismo, Surrealismo.

Abolidas internamente as cadências da tradição acadêmica, cumprida a ruptura, o fio desprendido se estende para buscar outras fontes de energia; estas, seladas pela crise europeia, potenciam o desprezo das cansadas convenções. O paralelismo faz-se com presteza: na França de 20, ser revolucionário em literatura era liquida os vestígios da cultura clássica-nacional e descer pelo poço do Inconsciente; no Brasil-22, é liberar o poema dos metros, e a prosa dos rituais escolares para explorar o lendário tupi — o nosso Inconsciente... Romper, cá e lá, significava abolir o passado de ontem e sair à procura de um eterno presente. “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”, era o que pedia o *Manifesto Pau-Brasil*.

Modernismo, meio século depois

Passados cinquenta e tantos anos, feitos os reconhecimentos devidos, estamos de novo preocupados com a modernidade de 22. Os fragmentos futuristas de *Miramar* e a rapsódia lúdica de *Macunaíma* são apontados como altos modelos de vanguarda ficcional. A quebra, que neles se operou em relação à prosa tradicional, é encarecida como estímulo para outras rupturas que hoje se deveriam empreender. Faz-se jus à complexidade semântica e artística daquelas obras fundamentais do Modernismo. Nelas figu-

rou-se a maior riqueza de motivos e de formas que a consciência do homem poético de 22 pôde engendrar. Nelas estilizou-se a indefinição do caráter nacional; indefinição necessariamente instável e prestes a coagular-se em variantes do mesmo caráter, ora cúpido, ora triste, ora cordial, ora malandro. Nelas parodiaram-se os resíduos de vernaculismo que persistiam na Velha República Brasileira de Letras. Daí a sua polissemia e, ao mesmo tempo, a sua mais densa historicidade.

Mas qual a nova razão desses reconhecimentos, qual o novo estímulo para tantas releituras?

Vimos como o contexto paulista, com a sua constelação de traços materiais e espirituais peculiares, trazia consigo uma linguagem onde entravam, de cheio, a modernidade da técnica e as vozes de uma libido extravasada em ritmo de trópico. Compunham um acorde dissonante, tocado em *fortissimo*, o ruído das máquinas e as “impulsões do eu lírico”.

As máquinas tinham-se transformado no último *topos* da poesia futurista onde valiam como metáforas da Potência:

“Nós cantaremos as grandes massas agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas, cantaremos o vibrante fervor noturno nos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas, as estações ávidas, devoradoras de serpentes que deitam fumaça, as pontes semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios faiscantes ao sol com um luzir de facas, os navios aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de peito largo que

pisoteiam sobre os trilhos como enormes cavalos de aço embridados de tubos, e o vôo resvalante dos aeroplanos, cuja hélice tatala ao vento como uma bandeira e parece aplaudir uma turba entusiástica.”

(Marinetti, *Manifesto do Futurismo*, 1909)

Oswald, mais sintético: “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. E os transfusores de sangue” (*Manifesto Antropófago*). Das fontes já dissera em outro manifesto: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional”.

Aos surrealistas, à onda freudiana, coubera destapar as rolhas da censura e deixar que se soltassem os gritos do Inconsciente:

“Existe uma ordem, inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos.”

(Mário de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”)

Mas talvez o mais importante seja observar que os modernistas da primeira hora — rentes ainda ao Futurismo — tendiam à fusão de técnica e instinto:

“A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças ignotas para reduzi-las a se prostrarem diante do homem” — é a palavra de ordem de Marinetti. Oswald, vinte anos depois, no *Manifesto Antropófago*: “O instinto caraíba./ Só a maquinaria”. E para Macunaíma, a máquina é também um signo dotado de poderes mágicos, a força que pode matar embora certamente não saiba amar:

“Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa deveras forçada. Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe d’água, em bulhas de sarapantar.”

Espelhando o próprio olhar, o Modernismo paulista fixou a sua identidade como poesia da Revolução Industrial e Técnica: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas questões cambiais”... Mas estendendo os olhos para a Nação, não poderia apanhá-la na sua riqueza e pobreza concretas: viu a floresta, a tribo e o rito, o selvagem sempre bom mesmo quando mau, e, na verdade, aquém do Bem e do Mal. E diante da alternativa sofrida por todos os povos coloniais — ou o futuro tecnológico ou o passado aborígene — preferiu resolver o impasse fugindo à escolha. Pela fusão mítica: “O instinto caraíba./ Só a maquinaria”.

E o resto? E o presente brasileiro, tudo aquilo que não era nem a São Paulo da indústria nem a tribo remota dos tapanhumas?

A partir da crise de 30 até o pós-guerra, a prosa do resto do Brasil falou pela boca de um realismo ora ingênuo ora crítico, já não modernista em sentido estreito, mas certamente moderno. Falou no romance de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de Marques Rebelo, de Érico Veríssimo, de Jorge Amado, de Cornélio Pena, de Dyonelio Machado. Para todos eles, como para alguns ensaístas sociais seus coetâneos, um Caio Prado Jr., um Gilberto Freyre, um Alceu Amoroso Lima, o Modernismo fôra apenas uma porta aberta: o caminho já era outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente, isto

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000

é, aquele imenso e difícil “resto”, aquele denso intervalo físico e social que se estende entre os extremos do mundo indígena e do mundo industrial.

A modernidade de um romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos (para ficar só com um ponto alto), consiste em ter trabalhado até a maceração a imagem do intelectual que morde a própria impotência e, com a mesma intensidade, acusa as razões objetivas dessa impotência, que estão na estrutura material e moral da província onde capitalismo e desequilíbrio são sinônimos perfeitos. Não cabia na consciência de Graciliano, nem no melhor romance de 30-40, tematizar as conquistas da técnica moderna ou entoar os ritos de um Brasil selvagem. O mundo da experiência sertaneja ficava muito aquém da indústria e dos seus encantos; por outro lado, sofria de contradições cada vez mais agudas que não se podiam exprimir na mitologia tupi, pois exigiam formas de dicção mais chegadas a uma sóbria e vigilante mimese crítica.

Enfim, o Estado Novo e a Segunda Guerra exasperaram as tensões ideológicas; e entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira contam-se obras-primas como *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade, *Poesia liberdade* de Murilo Mendes e as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. A viragem foi tão forte que acabou atingindo os numes do Modernismo paulista: é o romance, é a poesia, é o drama do último Oswald e do último Mário, entre 30 e 40, movidos por um desejo agônico de assumir uma outra perspectiva, pós-modernista.

*

Por volta de 1955-60, amortecida a memória da guerra, entra o Brasil a entreter relações de concubinato com as multinacionais e sua tecnologia de ponta. Há um novo e excitante surto de industrialização, de urbanização e, mais uma vez, uma realidade setorial privilegiada, o eixo São Paulo-Rio, se diferencia em ritmo acelerado na direção do frenesi consumista e do contato estreito com modos de viver, pensar e falar internacionais. Mais uma vez, aparecem condições objetivas para a formação de uma cultura sofisticada, dispondo agora de um raio de difusão muito maior e mais rápido, dada a eficácia dos novos meios de comunicação.

O olho do intelectual de 60 viu-se medusado pela astronave, pelo computador e pela TV, assim como a consciência do intelectual de 20 fora seduzida pelo automóvel, pelo avião e pelo cinema mudo. A contemporaneidade reclama do escritor os seus direitos. A técnica penetra de novo no texto como tema e como escrita. Recomeça-se, cinquenta anos depois, a pensar em termos de *montagem* do que se deve dizer e de como se deve dizer.

E o “resto” do país? E aquela coisa vaga que ainda estaria fora de circuito ou migrando na esperança de abrigar-se à sua sombra? Não é possível contemplá-la com demoras, tanto incomoda a visão do diferente. O resto é um não-sei-quê destinado a virar massa, não necessariamente massa política, mas massa-instinto, massa canibalesca, massa a ser “deglutida” pela civilização do consumo que, de resto, já a está absorvendo, massa-trópico. Para esse esquisito e fascinante resto-outro, a visão tecnomítica comporá uma cobertura neo-anthropofágica, pressuposto dos tropicalismos brasileiros. O que a técnica do capital ainda não dominou de todo, faça-o a voz do instinto. Que a matéria bruta e ce-

ga tenha seu lugar no sistema, é necessário; que ela solte urros e guinchos a serem combinados com o som de instrumentos eletrônicos, é auspiciável. Asfalto por cima, instinto por baixo. Reatualiza-se a proposta oswaldiana: "Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval" (*Manifesto Pau-Brasil*).

A existência e a consistência de uma coisa chamada "massa" é o suporte ideológico necessário a boa parte das proposições neo-anthropófagas. A massa, porque é massa, não conheceria mediações: não está articulada em classes contrastantes, em grupos diferenciados, em setores de trabalho, de cultura, de religião. Ela "existe", absolutamente. Construída à imagem e semelhança do grande público, ela é uma espécie de monstro sagrado cujo único modo de domar é dar de comer. O escritor, ciente disso, concorreria com outros fornecedores de imagens para ministrar-lhe alimentos na forma, e só na forma, em que a massa pode recebê-los. O imediato, a sincronia autocentrada no texto espacial e no trocadilho seriam o banco de prova da nova esteticidade. Suprimindo o tempo da frase, projeta-se a palavra-coisa do aparelho digestivo da massa. Assim se dá um ato de comunicação fulmínea. Entremos de cabeça na batalha da propaganda. Violência, de novo, como preconizava Marinetti: *guerra sola igiene del mondo!*

Querer diferentemente, querer mais, significaria aceitar as delongas e os vaivéns do discurso, percorrer o caminho pedregoso do pensamento, esforço que, afinal de contas, as massas não saberiam compreender.

O projeto tecno-anthropófago aparece assim como algo drasticamente contemporâneo de si mesmo. Os anos 60 serão conhecidos na história da América Latina como era do conú-

bio das multinacionais com regimes fortes, tecnocráticos. Não há tempo para guardar distâncias: seria atrasar o passo da marcha. Nada de frases, nada de argumentos, só a imagem, só o som, só o gesto. Oswald, interpretado agora ao pé da letra: "As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e outras paralisias".

Semelhante poética se cola tão perfeitamente ao estilo capitalista selvagem das grandes cidades brasileiras de hoje que, em vez de falar em "ruptura", parece mais justo falar em "sinal dos tempos", ou em duplicação fiel do aqui-e-agora no registro dos programas estéticos.

*

Mas já é tempo de voltar ao ponto de partida. 22 como a primeira grande mudança modernizante; 22 como o fim de uma Velha República das Letras. Assim foi na verdade, e outra coisa não diz o consenso unânime da história literária. Quisemos apenas acrescentar que, visto no interior do nosso processo social, o Modernismo foi a metáfora brilhante de *um certo ângulo de consciência*, que escolheu formas e mitos adequados a *uma zona* determinada da vida e da cultura brasileira.

Um outro discurso que não cabe aqui, e que já tentei esboçar em outro texto,³ é o que procura descrever os modos pelos quais a ficção mais recente tem resistido à pressão conjugada da tecnolatria, da massificação e do autoritarismo interno. Uma literatura penetrada de pensamen-

³ Trata-se da introdução a *O conto brasileiro contemporâneo*, São Paulo, Cultrix, 1975.

to, uma literatura que faz da auto-análise, da pesquisa do cotidiano (rústico, urbano, suburbano, marginal), do sarcasmo e da paródia o seu apoio para contrastar o sentido das ideologias dominantes; uma literatura que vive em tensão com os discursos da rotina e do poder; e que se faz e se refaz no nível da representação arduamente trabalhada pela linguagem. São algumas das iluminações profundas de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, de Osman Lins, romancistas. É a prosa viva e cortante de Bernardo Élis, de Antonio Callado, de Dalton Trevisan, de Rubem Fonseca, de João Antônio, de Moacyr Scliar e de tantos contistas, mais jovens, estreados entre 60 e 70. É o poema de João Cabral e de Ferreira Gullar. É o drama de Jorge Andrade, de Ariano Suassuna, de Dias Gomes, de Augusto Boal, de Gianfrancesco Guarnieri.

Nas melhores obras desses autores já se desfez aquela mistura ideológica e datada de mitologia e tecnicismo que o movimento de 22 começou a propor e algumas vanguardas de 60 repetiram, até a virarem em esquema e norma. Mas a vida cotidiana dos vários grupos que, no seu embate, constituem a sociedade brasileira de hoje, continua encontrando modos de escrever atentos à perplexidade e à opressão que a todos envolve. Saber descobrir o sentido ora especular, ora resistente dessa literatura moderna sem modernismo é uma das tarefas prioritárias da crítica brasileira.

Mário de Andrade crítico do Modernismo

À medida que o tempo passa, o passado cresce em nossa memória e na memória coletiva que chamamos História. Parece chegado o momento em que toda a cultura letrada instituída — a universidade, as academias, a imprensa — se vê convidada e, diria, moralmente intimada a comemorar, ano após ano, os cinqüentenários, os centenários, os bicentenários, os pentacentenários (com perdão de nosso saudoso Houaiss...). Mas se o lado encomiástico é indefectível nessas ocasiões celebrativas, seria necessário também que não se perdesse a oportunidade de fazer revisões críticas: reavaliações que deveriam seguir o salutar procedimento de Benedetto Croce quando escreveu o seu admirável ensaio — *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* — quase um século depois do aparecimento das obras do filósofo. Oxalá tenhamos nós também discernimento e coragem para avaliar o que está vivo e o que está morto na herança modernista.

É fato digno de nota que o balanço geral do Modernismo tenha começado cedo. Passados apenas vinte anos da Semana de Arte Moderna, os animadores da Casa do Estudante do Brasil já consideravam oportuna uma reflexão