

Nostalgia da modernidade

Marcelo Magalhães Bulhões

A dicotomia continuidade-ruptura pode ser um convite tentador para o enfrentamento de um certo perigo: considerar o tempo em que nos encontramos, o desse fim de século, e lançar um olhar retrospectivo que tenta flagrar aspectos da arte do século XX, ativando a lembrança, não sem algum espanto, de que o estamos encerrando. É evidente que a monumentalidade da tarefa de avaliar a arte desse século é incompatível com os limites de um artigo, podendo soar ridícula a pretensão para tomá-la aqui e elaborá-la. No entanto, um artigo pode funcionar enquanto recurso que instiga a reflexão a partir de um levantamento de tópicos necessários, à guisa de uma pauta de questionamentos.

Cumpra abrir a pauta e argüir: qual o significado das experiências da arte moderna em nosso momento? Será a modernidade artística uma experiência ainda válida e representativa? Em outros termos: somos ainda modernos? Ou: ser moderno ficou “fora de moda”? Ao lado disso, uma outra questão salta: a chamada pós-modernidade. Deve-se entender esse termo enquanto ruptura ou continuidade da modernidade, negação ou prolongamento das experiências da modernidade artística. Será a pós-modernidade um desvio ou um novo estágio da modernidade?

[Mas, afinal, o que era mesmo ser moderno?]

A modernidade artística constitui um movimento animado por um espírito

frondeur, ou seja, de destruição. Assim, ela se faz irromper sob o signo absoluto da ruptura, a qual, historicamente, implicava a transgressão de um código de valores estabilizado nos fins do século XIX a partir da ruptura do modelo de representação nas artes. Concretamente: a modernidade artística é a crise da representação verista, mimética. *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso exigem do contemplador uma completa reorientação de seu olhar, antes condicionado pelos truques ilusionistas da representação mimética. Picasso, para citarmos apenas um caso, rompe com toda a “tecnologia” que se foi acumulando a partir do Renascimento, destinada a produzir a ilusão figurativa, apoiada fundamentalmente na perspectiva, responsável pela ilusão do espaço tridimensional. É claro que, antes de Picasso, os impressionistas – sobretudo Monet – já haviam indicado o caminho da ruptura com o figurativismo clássico, apontando, inclusive, para o abstracionismo. Kandinsky seria o passo mais arrojado.

Na literatura, a ruptura com a representação figurativa dá-se com a crise do narrador tradicional, cuja focalização onisciente promovia a organização do espaço em contornos nítidos e do tempo cronológico. A prosa de ficção de Flaubert, de Zola, de Dickens, de Stendhal, de Balzac é abalada por um estranhamento produzido por um modo de focalização baseado numa espécie de visão microscópica que acaba por borrar o figurativismo. Proust, Joyce e Kafka são alguns dos mais notáveis responsáveis por uma espécie de viagem vertiginosa às camadas profundas da psique humana, atingindo regiões onde inexiste a cronologia. Com isso, ser moderno significava uma superação das noções convencionais de tempo e de espaço.

Entretanto, é curioso perceber que a primeira vanguarda do século XX, o Futurismo italiano, promovia, de algum modo, uma atualização da mimese ao procurar dotar a linguagem poética do ritmo de velocidade correspondente àquela das engrenagens industriais, máquinas e veículos automotivos do início do século. O poema futurista deveria ser veloz como um aeroplano, arrojado como um trem ou automóvel. E Menotti del Picchia, na *Semana da Arte Moderna*, entoava o credo futurista: “Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte” (Teles, 1985: 289).

Na poesia, a tradição da ruptura tem um marco com Mallarmé em *Un Coup de Dés* de 1897, com a instauração de um novo paradigma poético, baseado em atitude que redimensiona o espaço da página do poema. Esta fica ocupada por uma ordenação dos signos lingüísticos que se desprendem

da sintaxe discursiva tradicional e da linearidade do verso. O poema pode ser lido da direita para a esquerda, de cima para baixo e, ao mesmo tempo, os versos formam centros mais ou menos independentes. Assim, cada segmento de verso, ao mesmo tempo em que possui autonomia, mantém relação com o todo do poema. A fragmentação, o estilhacamento e o fim da linearidade exigem que o leitor participe enquanto instância criadora de significados. O leitor precisa interagir com a obra, como se estivesse diante de um móbile do artista plástico Calder. Com isso, o poema de Mallarmé possui o caráter de performance. O poema moderno está dotado, portanto, da consciência metalingüística de que o leitor constrói o sentido da obra.

A referência a Mallarmé é decisiva para a compreensão da poesia e da arte modernas. Esse “lance de dados” que revoluciona a poesia, a partir de uma postura essencialmente metalingüística e crítica, em que a poesia é vista enquanto um ludus, desemboca em um dos movimentos de consciência crítica mais agudos no quadro da literatura brasileira e internacional: o da poesia concreta..

Com efeito, o poema de Mallarmé fornece as bases dessa poética: a organização do espaço gráfico, a utilização dos mais diversos recursos tipográficos, a partir dos quais se constroem as relações temáticas; a obra de arte expõe a consciência de que da forma se faz o conteúdo e, em atitude auto-reflexiva, chama a atenção para o plano do significante, o próprio material lingüístico que a configura.

A poesia concreta inaugura o segundo ciclo vanguardista no panorama da modernidade literária brasileira, ao mesmo tempo em que dialoga com o primeiro ciclo, cujo marco é a Semana da Arte Moderna de 1922. Os poetas concretistas, que entram em cena em 1952 com a antologia *Noigandres*, recolocam em cena o espírito de pesquisa estética das vanguardas históricas do início do século. Além de Mallarmé, inspirados foram pelas poéticas de Pound, Joyce, de Cummings, dos procedimentos do dadaísmo, sobretudo a idéia de *ready-made*, e, enfim, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Passam também pela idéia de racionalidade funcional da Bauhaus, escola alemã fundada por Gropius em 1919.

O verso, para os concretistas, é visto como um anacronismo literário. É preciso destruir sua feição convencional, ampliar seus limites e, segundo a lição essencial de João Cabral de Melo Neto, fazer o poema se aproximar das artes plásticas e da arquitetura. Por outro lado, há a presença das vanguardas mais racionalistas representadas, por exemplo, por Mondrian,

cujas telas fazem desaparecer o figurativismo tradicional por meio de uma rigorosa ordenação de formas geométricas elementares. O poema passa, assim, a promover a supervalorização do espaço gráfico-visual. Tal operação antidiscursiva combina técnicas do construtivismo plástico, publicidade, cartazística e design. Aos poucos, o poema ultrapassa, inclusive, o limite da linguagem verbal, com o poema-processo que surge em 1967.

Esse segundo ciclo, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com o Modernismo de 1922, sobretudo em sua vertente oswaldiana, o da poesia pau brasil, e com as vanguardas históricas, futurismo, cubismo, dadaísmo, cubo-futurismo, insere-se no contexto pop dos anos sessenta. Assim, os concretistas, sobretudo Augusto de Campos, interessa-se pelos procedimentos estéticos que conseguem aliar o experimentalismo das vanguardas mais herméticas, como o da música dodecafônica de Schönberg, aos procedimentos da arte pop, os quais estão inseridos no contexto da indústria cultural. Nesse sentido, compreende-se o interesse dos concretistas por uma “música popular de vanguarda”, ou seja, Jimi Hendrix, Beatles, o Tropicalismo, e pela arte pop de Andy Warhol.

Mas, ao situarmos as décadas de cinquenta e sessenta, reconhecemos um corte; ou, pelo menos, um momento para balanço. Afinal, a partir de meados da década de cinquenta, a idéia de ruptura encarnada pelas vanguardas históricas parece ter se esgotado, uma vez que a sociedade industrial e o mundo burguês incorporam os procedimentos dessas vanguardas na moda, no design, nas artes gráficas, na publicidade. Tal incorporação parece revelar o dissabor que indica ter sido finalmente domado e domesticado o espírito frondeur inerente à modernidade. Uma estética movida por um impulso antiburguês, *antiestablishment*, tinha sido, enfim, capturada e domada pelo próprio mundo burguês, servindo à decoração do ambiente da sala burguesa. O clima de escândalo das vanguardas históricas arrefecia. Ao lado disso, os protagonistas das vanguardas históricas, Joyce, Pound, Breton, Tzara, Picasso, Marinetti, Dalí, Duchamp, Oswald de Andrade, Mário de Andrade (e tantos outros) são incorporados à vida acadêmica pela via universitária. Sobre esse contexto, não são poucos os autores que identificam o início do fenômeno da pós-modernidade, termo que indicaria superação e ruptura com a modernidade.

Quais seriam os sintomas da pós-modernidade? Um apanhado sucinto permite identificar: fim das vanguardas, retorno ao figurativismo nas artes plásticas, fim do impulso criativo, fim da capacidade das artes para promover escândalos; nostalgia, retorno a um passado anterior à

modernidade, ecletismo de tendências – principalmente na arquitetura – fim do abismo que separa arte erudita e popular, incorporação de uma estética *kitsch*. Visto assim, diríamos, de modo provocativo, que a pós-modernidade teria uma indisfarçável vocação para a leviandade; tratar-se-ia de uma arte cínica, despersonalizada. Seu ecletismo seria marca da ausência de convicções estilísticas. A pós-modernidade seria uma arte prostituída, baseada na renúncia à postura transformadora e revolucionária da modernidade. Ela não hesitaria em se entregar ao cotidiano banal da mass media e da indústria cultural. Andy Warhol seria um paradigma do artista pós-moderno ao empilhar caixas de sabão dentro de uma galeria à guisa de escultura. Essa antiarte, ao utilizar o grafismo das magazines e dos anúncios publicitários, operaria uma conexão entre a arte erudita e a cultura para as massas.

Destituída da utopia de superação do mundo burguês e ajustada à esfera do consumo, a arte pós-moderna estaria assumindo ainda a impossibilidade de configurar originalidades e transgressões estéticas. Tratar-se-ia de uma arte acessível, de fácil degustação, frívola, fútil, despreziosa. Entre continuidade e ruptura, a pós-modernidade responderia com o riso cínico que estaria desprezando qualquer postura transgressora.

Na década de oitenta, estivemos bastante tentados a aceitar o termo pós-modernidade enquanto conceito válido e legítimo que encerraria a idéia de superação e ruptura com a modernidade. No entanto, tal idéia de cisão, corte ou ruptura não pode, nesse caso, ser levada adiante. Afinal, pode-se perfeitamente perceber que as principais características da chamada pós-modernidade seriam traços reconhecíveis... na modernidade. A utilização de elementos da vida cotidiana e até da cultura para as massas já estava presente, por exemplo, nos cubistas (Braque e Picasso) e nos dadaístas (Duchamp, principalmente). Por outro lado, a incorporação do *kitsch* no universo artístico pode ser nitidamente compreendida enquanto postura de provocação, tentativa que busca ativar o escândalo, aspectos que, antes de serem chamados pós-modernos, fazem parte, na verdade, da atmosfera da modernidade. O mesmo vale para as atitudes estéticas de “reciclagem” das formas do passado: os procedimentos da bricolagem, da paródia e do pastiche não representariam alguma novidade a partir da qual se poderia legitimar o uso do termo pós-modernidade. É da modernidade a justaposição de elementos de procedência variada, colhidos do passado consagrado ou da realidade mais banal, os quais são submetidos a uma reorganização que os transforma e os renova, formando novos conjuntos e

novas estruturas. São da modernidade, e não da chamada pós-modernidade, os procedimentos de assemblage e montagem.

Na literatura, em especial, a obra de um dos mais importantes escritores do século, a de Jorge Luís Borges, é freqüentemente chamada de pós-moderna. A atitude de se impregnar de elementos da tradição literária mais remota e misturá-los a características inequívocas da literatura para as massas, como as do romance policial, por exemplo; a citação, a paródia, o pastiche; o jogo que torna impreciso para o leitor a distinção entre história e ficção, que faz misturar autores reais e fictícios; a obsessão pelas imagens da biblioteca e do labirinto, as quais funcionam como alegoria do universo e, ao mesmo tempo, da criação literária, tudo isso demonstra a atitude de uma obra que se volta para si mesma, comentando-se e elucidando os seus processos composicionais e suas fontes, narrando o processo de sua própria elaboração e, ao mesmo tempo, confessando-se tecido intertextual, em que a figura de leitor e escritor são constantemente permutadas entre si. Metalinguagem, enfim. Assim, Borges participa do itinerário da modernidade ao atualizar, de modo bastante peculiar, o jogo de espelhos metalingüístico. Sabemos que é da modernidade esse jogo de revelação do seu próprio código, em que o tema da obra é sua própria realização textual. É da modernidade confessar que o mundo é uma experiência plasmada pela linguagem e expor a crise da representação tradicional em seus modos de narrar. Ao revelar os “bastidores” da literatura Jorge Luis Borges coloca-se ao lado de Pirandello, Joyce, Oswald de Andrade e Pound. E, evidentemente, Mallarmé.

Embora seja difícil falar em ruptura com o romance moderno, podemos reconhecer, na prosa de ficção brasileira das últimas décadas, traços que assinalam rumos distintos daqueles traçados pela prosa narrativa “experimentalista” das primeiras décadas do século. Afinal, percebe-se a procura de adesão à realidade imediata do vivido e uma necessidade de testemunhar contextos específicos que, em certo sentido, fazem com que sejam abandonados os vãos imaginativos da ficção e as experiências mais radicais dos modos de narrar. É verdade que um ou outro escritor consegue, como no caso de Antônio Callado no romance *Reflexos do Baile*, aliar o “senso do concreto” a um arrojado trabalho de invenção dos procedimentos de focalização narrativa. Entretanto, parece prevalecer, no romance e no conto, a aproximação com formas de testemunho histórico-documental: a reportagem, o memorialismo. Assim, é natural que os elementos de transfiguração cedam espaço para os traços do documentário, da narrativa

jornalística, fazendo com que literatura e imprensa estabeleçam estreitas e ricas relações. Alguns nomes aqui se destacam: Fernando Gabeira, Ivan Ângelo, João Antônio, Ignácio de Loyola Brandão, José Louzeiro, Marcelo Rubens Paiva, Rubem Fonseca, Patrícia Melo.

Nossas considerações apontam para um momento em que a idéia de ruptura, do modo como ela foi vivida pelos artistas modernos do início do século, não se encontra na ordem do dia. Em meados do século, as novas vanguardas, como no caso do movimento da poesia concreta, ampliam o legado da modernidade e dialogam com as vanguardas históricas. Em outro plano, a pós-modernidade teria sido um nome atribuído à crença na idéia de ruptura com a modernidade.

Joyce, Kafka, Dalí ou Kandinsky não provocam mais arrepios no gosto burguês e no senso comum. No máximo, permanecem incompreendidos e “indecifrados”. De modo perverso, conquistas da arte moderna foram assimiladas pelo universo do consumo, banalizados com a “reproduzibilidade técnica”, para lembrarmos de Walter Benjamin, domesticadas e apaziguadas. Hoje, parece-nos que a idéia de ruptura é uma *griffe*. Picasso e Paul Klee são *griffes*, enquanto a campanha da Benetton consegue promover algum escândalo. A vida social é basicamente indiferente às tentativas de ruptura. A publicidade e, de um modo geral, a indústria cultural incorporaram os escândalos da arte moderna enquanto estratégias a serviço do mercado.

Resta-nos levar em conta, entretanto, que os artistas que realizaram a aventura da modernidade não foram derrotados. Afinal, nossa maneira de ver o mundo, nossa experiência de estar vivo, nossa (in)capacidade de compreendermos a nós mesmos, todas as nossas (in)seguranças, crises e perplexidades, todas as nossas dúvidas, nossa ausência de convicções e crenças, em suma, toda nossa condição de precariedade, em grande parte, nós devemos a eles.

Referências

PICCHIA, Menotti del. Arte Moderna. In: Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.