

# HISTÓRIA, VANGUARDAS E PÓS-MODERNIDADE

Leão de Alencar Júnior\*

## Resumo

*A história literária enfrenta questões peculiares ao lidar com os movimentos de vanguarda. O futurismo propõe o recalque da memória cultural, opondo-se assim à história. O dadaísmo comemora o instante, desiludido das expectativas criadas no passado e descrente de qualquer sonho futuro. No Brasil, concretismo e o poema processo se opõem politicamente e deixam para a pós-modernidade a tarefa de resgatar a inserção dos passados no presente histórico.*

**Palavras-chave:** *Literatura e história; vanguardas; futurismo; dadaísmo; concretismo; poema processo.*

## Abstract

*Literary History faces some peculiar questions dealing with the movements of the avant-garde. Futurism proposes the repression of the cultural memory, being in opposition to History. Dadaism celebrates the instant, disillusioned with the expectations of the past and doubting any further future dream. In Brazil, the concretismo and the poema processo oppose themselves politically and leave to postmodernism the role of reconducting the past into the present.*

**Key words:** *Literature and history; avant-garde; futurism; Dadaism; concretismo; poem process.*

A relação entre a história e os movimentos de vanguarda revela conflitos peculiares. A história tende a aposar-se do espírito destes movimentos, submetendo-o a uma organização cronológica que lhe é estranha. Os fatos referentes às vanguardas passam a ser dispostos em uma forma ordeira e bem seqüenciada, ainda que esta registre as lacu-

nas, os acasos e as contradições que envolvem a postulação e a realização inovadoras. As perspectivas estéticas parecem consumadas dentro de um recorte do tempo passado. A linearidade do discurso historiográfico deverá dar conta da desordem, da simultaneidade, da polifonia, da explosão orquestral de algumas dessas correntes. Frente a questões dessa natureza, o historiador é levado a optar, ora pelo registro dos eventos e das intenções, ora por preservar a vitalidade do seu objeto, reconhecendo sua transcendência e a força vital de sua atualidade.

Se a virada do século XIX apossa-se do espírito da modernidade, abrindo espaço à inovação, o início do século XX esboça a autonomia com que a história literária tenta vencer a colonização da história geral. Durante o trajeto em busca dessa independência, há historiadores da literatura que superam as relações mecânicas de causa e efeito, típicas da herança positivista, e limitam o potencial dos dados biográficos, que antes condicionavam a compreensão textual. Os vínculos entre o discurso literário e as abordagens sócio-históricas propõem novas questões. Considera-se o texto um “monumento”, conceito que se oporá à idéia e ao tratamento do texto poético ou ficcional como documento.

Lacunar e polissêmica, a constituição textual parece encontrar na nova história a pluralidade que buscava de seu suplemento. Com efeito, o avanço da história passa a abandonar o privilégio dos “grandes vultos”, dos que haviam constituído os fatos patrióticos e dado espaço ao ufanismo nacional. Empenha-se em resgatar, desde então, aqueles que ela própria havia recalcado: os anônimos e os marginais. Desta nova orientação, resulta que as épocas se enchem de constelações, que reestruturam a composição do saber e exigem a consideração das múltiplas perspectivas. A percepção dos ritmos evolutivos, por exemplo, afirma a morosa resistência das mentalidades às transformações econômicas e às ocorrências da curta duração.

\* Professor Adjunto de Teoria de Literatura do Departamento de Literatura da UFC.

Se Nietzsche já havia reclamado a necessidade de introduzir um sentido para que houvesse um fato, o signo da história se identifica com o inteligível e menos com o “real”. Atestam-se o caráter discursivo do conhecimento histórico e a dificuldade de o historiador atingir seu referente, do qual só tem os vestígios. Abdicando de descrever o que “realmente se deu”, como propunha Ranke, o empenho se volta para a construção dos passados. Quebra-se a linearidade teleológica e a história explode em segmentos e em séries múltiplos. É frente a este panorama retrospectivo, que se situam as questões da vanguarda.

A proposta de renovação de alguns dos movimentos de vanguarda consistiu em recalcar a memória do passado, ora propondo o salto futurista para o desconhecido, ora destruindo ou dessacralizando a aura dos objetos estéticos que a cultura havia preservado. Deste modo, supõem os vanguardistas criar uma reflexão - ainda que fragmentária - sobre a experiência humana, aí implicada, apesar de tudo, a sua projeção histórica. Transformar a percepção da arte mudaria o sentido e a percepção da vida, visto que a atitude supõe a adoção de um novo corpo de crenças e valores que esconda o antigo para expor o novo.

A estética do presente, quanto possível adversa aos “ismos” literários, choca-se amiúde com o anseio pelo futuro. Com sua obsessão pelo movimento, os futuristas tomam emprestada do tempo a energia da realização artística. Os corpos dinamizados integram-se à máquina social em permanente trabalho, ao mesmo tempo em que inserem um leitor/espectador dinâmico no século das transformações. O presente segue a voracidade das indústrias, que modificam o panorama histórico e econômico das sociedades. A existência humana passa a valer como força produtora de cada momento presente, pois a herança do passado esgotou sua energia e se torna, portanto, incapaz de impulsionar o progresso.

O herói futurista se dá de comer ao desconhecido, entrega-se aos “reservatórios do Absurdo” e luta radicalmente por uma história da qual participa unicamente o que for diferente. A entristecedora contradição do futurismo é que esse homem novo, desmemoriado para que se deslumbre com o progresso, afunda-se e morre nos fossos das indústrias, como peças que se esgotam na própria engrenagem capitalista, sem dela tirar benefícios. Especialmente um dos manifestos de Marinetti exalta o delírio da produção industrial, para recalcar a antropofagia das máquinas e de seu sistema econômico insaciável. Contudo seria parcial reconhecer o sentido e os efeitos deste futurismo somente no mundo capitalista.

No mundo soviético dos anos 20, o programa futurista se torna utilitário e técnico; seu princípio é a economia do tempo e a máxima aproximação com a indústria. Igualar-se a obra literária ao trabalho dos operários, após ter participado das ruas e dos comícios impondo a sublevação. O tom hostil e polêmico evoca os italianos, mas as conclusões a que os futuristas russos chegam são bem diferentes, visto que consideram a forma um tema e um alvo de desenvolvimento. Renunciando à autoria individual, estes futuristas proclamam

o princípio coletivo do “nós”, que se reflete na co-autoria de muitos textos. Kuchnier atribui à língua transracional o papel de língua da ação pública, cujo ritmo e frequência superaram muito em verbosidade e dinamismo a lentidão do discurso humano usual. Salienta K. Pomorska que a obra criativa era tratada como esboço preparatório da grande poesia do futuro.

A metáfora bélica sobretudo permite aos futuristas espacializar o tempo, dispondo atores e figurantes em um campo de batalha: à frente, “o militarismo, o patriotismo, as belas idéias que matam”; na retaguarda, os retardatários que ainda poderão lutar contra “a gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários” que pode apodrecer o homem do futuro. A permanência dos gestos e dos ideais domina a evolução, visto que os jovens avançarão sempre e cedo sairão da cena histórica, cedendo seus lugares às novas gerações mais fortemente comprometidas com o futuro.

Privilegiar o embate feroz entre a tradição e a ruptura inovadora comporta o risco de reduzir o caráter histórico da literatura ao interesse unidimensional das suas mudanças estéticas e estilísticas, e termina por limitar o entendimento histórico à comprovação dessas mudanças. Peter Bürger, no seu *Theory of the Avant-Garde*, afirma que os movimentos de vanguarda não desenvolveram um estilo de época: “There is not such a thing as a dadaist or surrealist style. What did happen is that these movements liquidated the possibility of a period style”. (BÜRGER: 1984, 109) Em vez de um estilo rígido, o dadaísmo desenvolveu a justaposição de linguagens, permitindo às colagens verbais, visuais e sonoras indicar a pacífica convivência das contradições e dos opostos. Dentre as vanguardas, sobretudo o dadaísmo evita, portanto, escolher os seus meios de acordo com um princípio estilístico, visto que se utiliza de si mesmo como meio.

Por ser o movimento mais radical das vanguardas européias, o dadaísmo critica a arte enquanto instituição e só assim atinge as escolas que o precederam. O ataque ao conceito burguês de arte como ato do gênio individual tanto ressalta a perda da criação individual quando aviva a demanda de uma recepção coletiva. Deste modo, pode a Obra Acidental - pedaços de jornal arbitrariamente retirados de um chapéu (Tzara) ou jogadas sobre o chão (Arp) - abalar a autoridade institucional do artista. Deste modo, pode Duchamp assinar qualquer produto de massa, para ridicularizar a criatividade individual e destruir a aura das criações. Em sua palestra “A propósito dos ‘Readymades’”, Duchamp evidencia a falta de singularidade dos objetos “fabricados e prontos” sobre os quais se escreve ou não uma frase.

A sociedade de jovens artistas e literatos do beco Spiegelgasse inaugura o Cabaret Voltaire com o convite à jovem comunidade de Zurique para apresentar sua contribuição e suas sugestões, independentemente de uma corrente artística definida. O programa dos fundadores Hugo Ball e Emmy Hennings era eclético e marcado pelo espírito de improvisação. As provocações e disparates que se seguiram buscavam, pela anti-arte, uma maneira nova de pensar, sen-

tir e conhecer. O prazer da simples vocalização de sons não-semânticos conduz Hugo Ball a declamar seus “poemas fonéticos” ou “abstratos”. Mas é em um quadro histórico de guerra que a simultaneidade de assovios e vozes, que falam idiomas diferentes num “recitativo contrapontual”, sobrepõe o ruído às possibilidades convencionais da comunicação.

Ao contrário de outros programas estéticos, o dadaísmo recusava-se a apoiar a guerra mundial em curso, propondo o humor e a brincadeira como forma de esvaziar a seriedade patética da arte institucional. Considerados mais perigosos do que os comunistas, dadaístas como Max Ernst e Hans Arp tiveram sua exposição encerrada e proibida pela polícia, como ocorreu com o “Primeiro Evento Dadá”. A desmontagem da cultura - e não extinção da memória do passado - e a rearticulação denunciam a lógica do brincar. Mesmo nas manifestações “políticas”, a desconstrução deste movimento incorporava o ludismo. A proclamação posterior da república Dadá, embora tenha mobilizado a polícia e o exército de Berlim, não contou com qualquer dadaísta no evento.

Tzara é incisivo, ao se posicionar ao lado de seus companheiros contra todos os sistemas. Para eles, a ausência dos sistemas é o melhor sistema. A contradição crítica, longe de ser uma crítica contraditória, atinge o curso que a sociedade burguesa traçou para a produção e a recepção estéticas e insurge-se contra a duração histórica concebida por e neste quadro de valores. O objeto estético-existencial dadá se volta para o instante presente, oposto jocoso e irreverente do eternismo solene e convencional. Daí que uma obra-prima dadá não deva durar mais do que cinco minutos. A liberalidade dadaísta supõe, assim, a abolição da armadura arqueológica-teleológica, para escapar à submissão cronológica e à inércia dos fatos em sucessão.

As noções de história para os vanguardistas são diversificadas, ainda que algumas constantes atravessem os movimentos. O sentimento da efemeridade é - ainda e apesar de tudo - comum ao dadaísmo e ao futurismo, porém o culto ao devir e a consciência da transitoriedade têm valores significativos diferenciados. O dadaísmo nega-se a investir na evolução humana decorrente da marcha política e tecnológica. De qualquer modo, o *avant* da vanguarda contém sua própria contradição, porque só pode ser comprovado *a posteriori*, isto é, quando for superado pelo tempo. Mas o desejo de ultrapassar os limites temporais torna-se nítido nas realizações marcadas pela utopia da unidade metafísica, como no “Espírito moderno” do brasileiro Graça Aranha; por seu caráter doutrinário; e pelo enrijecimento formal da vanguarda, como ocorre com o concretismo nos meados do século. Aqui se perdem a celebração do efêmero, os riscos da surpresa, as experiências de choque, a antecipação ansiosa do que há de vir.

Os movimentos de vanguarda, ao quebrarem as ortodoxias oitocentistas no campo das artes, reclamam dos historiadores muito mais do que uma acomodação dentro das sucessões estéticas e literárias. Por certo, os manuais de história da literatura e das artes não apreendem a vitalidade

desses momentos e de sua efemeridade. Distanciado como objeto da memória e assemelhado a peça de museu, o “tudo é permitido” das vanguardas se neutraliza na catalogação e no papel didático que deve exercer. A convicção marxista revolucionária critica a falta de esperança no futuro, assim como a ausência de explicações que obriguem à representação estética, ao refletir, ajuizar as relações sócio-políticas. Para Plekhanov, o início de toda sabedoria é a desconfiança do elemento moderno na arte, até porque os artistas seus contemporâneos eram “completamente refratários às grandes idéias emancipadoras de nossa época”. (PLEKHANOV, 1964: 73)

Ao aliar a prática individual ao exercício político e ideológico de diferentes poderes, a reclamação vanguardista se amplia e atinge as concepções históricas e teóricas da arte enquanto reflexo. A aparente homogeneidade do simultâneo, que criava o cenário da época ora com as tintas do seu “estilo epocal”, ora com os tons do determinismo histórico-econômico, recua para que se firme um duplo reconhecimento. Nem as artes marcham em passo de cisne, nem as sociedades humanas modernas são monolíticas. Os esforços de deduzir as leis da dinâmica histórica, tão próprios ao marxismo, esbarram na dificuldade de prever - e com isso controlar - o que preside as mudanças sistêmicas nas formações sociais. Nem todos os historiadores e críticos marxistas compreenderam as interações complexas e múltiplas que revelam uma história plurilateral, de ritmos evolutivos variados e simultâneos, cujo vigor se compreende por sua capacidade de engendrar tramas.

Se as épocas históricas não são formações sociais integradas monoliticamente, disposições complexas de diferentes modos de produção servem de base para que os grupos e classes sociais criem suas visões de mundo peculiares. Assim compreendendo, Tynianov pode argumentar que a “evolução literária, assim como a evolução das outras séries culturais, não coincide nem em seu ritmo nem em seu caráter (devido à natureza específica do material que maneja) com as séries que lhe são correlativas.” (TYNIAOV, 1978;113)

Na busca de construir desvios capazes de provocar o estranhamento no repertório do receptor, os concretistas empenharam-se em introduzir na comunicação a informação “rara” e em aproximar a literatura das outras artes, operando sobre os aspectos “pansemióticos”. A função do poeta é a de um configurador de mensagens, um diagramador que tira especial partido dos constituintes icônicos. O poeta opera como um *designer* da linguagem, que concebe o poema concreto como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideográfica, na qual os elementos sonoros, visuais e semânticos estão em jogo. Inserido no mundo empírico - já então automatizado pelos poderosos meios de comunicação -, o poeta deve “desautomatizar” a percepção do leitor/observador, limpando-a dos condicionamentos poéticos romântico-parnasianos. À sociedade tecnológica, deve ser atribuído o poder da liderança ideológica do sistema. Ao contrário dos pioneiros italianos ou soviéticos, que se empenharam em

construir a sociedade, os concretistas reservam para os senhores do capital e da tecnologia o papel de possibilitar as condições de moldar o poético, retirando-o do anacronismo, e de eleger o poeta usuário da sua linguagem. Frente à história, os poetas concretistas terminam por constituir uma elite, para a qual estranhar é já identificar-se.

As mais recentes experiências de transformação gráfica de poemas concretistas de décadas passadas mostram que a vitalidade dos poemas em muito se apóia na evolução tecnológica e nas suas potencialidades estéticas. As reescrituras dos textos, adversos a uma organização analítico-discursiva, passam do papel impresso para a holografia, a animação computadorizada, a busca da representação tridimensional e o vídeo, até agora com a assistência dos poetas. A sugestão cinética limitada pela folha do livro ganha a dinâmica virtual das formas no monitor, combinadas a ruídos e sons, e propondo arranjos gráficos potencialmente cheios de sentido. Do trabalho idealizado individualmente, o processo composicional passa a solicitar a presença de técnicos especializados, como no cinema, para que novos efeitos refaçam a recepção, ao ampliarem/modifiquem as linguagens. Em entrevista, Augusto de Campos afirma sua admiração pelas mídias: “são muito estimulantes e inspiradoras e proporcionam uma multiplicidade de meios, que podem realmente conduzir a horizontes inesperados.” (ARAÚJO: 1999, 52.)

A vanguarda que Moacyr Cirne defende encontra-se no encarte marxista da semiologia. Mais do que um transgressor de códigos, o discurso literário é um discurso *na* ideologia. O real existe como real histórico e é no interior da história que se encontram os modos de produção, com que se articulam as significações, cujos parâmetros sociais abrangem a arte e a literatura. Este reconhecimento aspira por diferenciar a nova corrente das vanguardas fabricadas ou manipuladas pelo sistema capitalista. Daí a crítica aos seguidores de McLuhan, para quem o motor da história não é a luta de classes, mas os meios de comunicação. A força política da vanguarda do poema processo se volta contra a transformação da arte em mercadoria para o consumo e reserva-se o caminho de inserir-se no interior das práticas sociais, constituindo-se, ela também, em prática social.

Ao contrário do espírito das vanguardas, a pós-modernidade articula as fronteiras entre as produções de ontem e as de hoje. A consciência do atual incorpora os traços do passado ao presente, instaurando uma criatividade diversificada. Compreende, assim, que a história não é ou presente, ou passado ou futuro. A pluritemporalidade habita e constitui qualquer recorte amplo nos fluxos diacrônicos. Por conseguinte, tanto se pode reconhecer que o novo é o renovado, quanto se pode sustentar que o domínio do novo ainda preserva a convivência do antigo.

Para Hans Magnus Enzensberger, o que decide a sobrevivência das obras-primas é a sua presença na produção atual, que simultaneamente as devora e as rejuvenesce. Reconhecendo que o novo nasce do velho, Ferreira Gullar sustenta que todas as formas são históricas e se originam de um processo que transcende a experiência individual. Frente a este novo horizonte, a arte refaz e redefine seus rumos, deixando para trás a ciranda enlouquecedora de produções “originais”. Corrige-se, desse modo, a pretensão de antecipar-se a arte ao curso da história, característica da vanguarda futurista e das obras que seguem a sua doutrina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Ricardo. (1999). *Poesia visual - Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva.
- BAITELLO JR., Norval. Dada. 75 anos brincando. In: *Galeria - Revista de arte*. Ano 5. n.º. 24. p.44-51.
- BARTHES, R. (1982). Le discours de l'histoire. *Revista Poétique*. n.º. 49. Paris: Seuil.
- BÜRGER, Peter. (1984). *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CAMPOS, Haroldo de. (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1967). *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes.
- \_\_\_\_\_. e outros. (1966). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenção.
- CIRNE, Moacyr. (1975). *Vanguarda: um projeto ideológico*. Petrópolis: Vozes.
- ENZENSBERGER, H. M. (1971). As aporias da vanguarda. *Revista Tempo brasileiro - Vanguarda e modernidade*. n.º. 26-27.
- GULLAR, Ferreira. (1971). Vanguarda em questão. *Revista Tempo brasileiro*. n.º. 26-27.
- LAAN, Nico. (1985). Old and new Marxists. *Revista Poetics*. n.º. 14.
- MARQUES, Oswaldino. Concretismo ou uma poética autocontrariada. *Revista do Livro*. Cópia xerox.
- PLEKHANOV, G. (1964). *A arte e a visão social*. São Paulo: Brasiliense.
- POMORSKA, K. (1972). *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva.
- TELLES, Gilberto M. (1982). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes.
- TYNIANOV, J. (1978). Da evolução literária. In: *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo.