

DO MODERNISMO AO "ALÍVIO PÓS-MODERNO"

Simone Dias

Ao traçar um mapeamento dos elementos fundantes da grande crise mundial que se instaurou desde 1789, no livro *Crítica e crise*, Reinhart Koselleck sustenta:

Pertence à natureza da crise que uma decisão esteja pendente mas ainda não tenha sido tomada. Também reside em sua natureza que a decisão a ser tomada permaneça em aberto. Portanto, a insegurança geral de uma situação crítica é atravessada pela certeza de que, sem que se saiba ao certo quando ou como, o fim do estado crítico se aproxima. A solução possível permanece incerta, mas o próprio fim, a transformação das circunstâncias vigentes — ameaçadora, temida ou desejada —, é certo. A crise invoca a pergunta ao futuro histórico. ¹

As constatações de Koselleck apontam para o reconhecimento de um estado de crise permanente do mundo. Isto é, um olhar focado em determinado momento da história poderia extrair, em tempos diversos, um quadro em que se detecta a crise, um estado de incertezas.

Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, Sebastião Uchoa Leite, Flora Süssekind e Haroldo de Campos: eis alguns dos críticos brasileiros colaboradores das revistas cariocas que constituem o foco deste estudo — *José*, que circulou nos fins dos anos 70 e, dez anos mais tarde, *34 Letras*, na passagem para a década de 90. Interessa-me aqui expor alguns pontos de diálogo e de tensão entre os dois periódicos, tendo em vista que é possível lê-los como signos da crise do intelectual legislador e do valor na esfera da arte e da literatura. Crise que aparece na série de debates promovidos pela revista *José*, em que escritores e críticos ensaiam respostas diante dos impasses que a crítica e a literatura enfrentam no período.

Ressalte-se uma breve apresentação das revistas em estudo e uma primeira problematização aparece: a dificuldade em identificar os princípios que conferem identidade aos dois “grupos”. Em *José*, embora possamos tomar o modernismo brasileiro como paradigma da revista (ali se publicam, por exemplo, as primeiras cartas, na época inéditas, de Mário de Andrade para Carlos Drummond, ensaios sobre Blaise

¹ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999, p.111.

Cendrars, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade), a revista se recusa a ser porta-voz de um grupo fechado em torno de ideais estéticos ou ideológicos; já que se detecta a tensa presença de outras linhagens estéticas dividindo as páginas da publicação.



No primeiro número de *José*, o crítico Otto Maria Carpeaux concede uma entrevista, na qual se questiona sobre a produção contemporânea, sem conseguir identificar uma literatura, um *corpus* ou um movimento de grupo. Afirma o crítico, em tom nostálgico: “Não existe hoje um movimento literário. Não se pode fazer diferença entre grupos que se combatem. Isso havia em 1945. Hoje não há correntes, nem mesmo corrente no singular. É cada um por si.”

Na mencionada entrevista, o crítico aponta para o problema do capitalismo e, conseqüentemente, para a lógica de mercado, que definitivamente engrena naqueles anos. Assim, essa “atomização” da literatura seria resultante não só da censura, mas de uma situação geral. Os interesses da maioria dos intelectuais, sustenta Carpeaux, não são mais interesses intelectuais, nem políticos propriamente ditos.

Um dos dilemas do periódico pode ser lido a partir da perspectiva agônica de Carpeaux. Se, por um lado, o crítico indica (e lamenta) um distanciamento daquela atitude predominante nas produções culturais dos anos precedentes, que se faziam sobretudo em torno de “movimentos”, caso dos concretos, da bossa nova, do cinema novo, do tropicalismo, cabe considerar, entretanto, que é no modernismo que se pautam os parâmetros da revista. Por outro lado, na revista se pressente a necessidade de se focar a produção contemporânea, debatendo-se, a partir daí, a questão dos critérios de valor. Neste eixo reside o drama do periódico que, diante do caráter irreversível da fragmentação das vanguardas, ainda busca lugar nas trincheiras. Está posto o dilema: voltar os olhos ao modernismo ou retratar a literatura do período.

A postura de vários textos publicados em *José* insiste em dramatizar a questão da identidade nacional, buscando retomar os paradigmas do modernismo para pensar o nacional, a literatura e o cânone, preponderando um tom agônico nos debates, nas entrevistas e mesmo em alguns ensaios publicados, numa espécie de reverberação dos impasses do poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade. Entre a retomada dos ícones modernistas e a perspectiva de refletir sobre os impasses contemporâneos da

literatura, *José* segue, na trajetória dos dez números publicados, em busca de vinculações a um projeto, a uma estética, a uma tradição.

Durante os dois anos de existência (76 a 78), a revista dá testemunhos, sobretudo nos debates que promove e publica, da tentativa de definir os limites do literário, de traçar o papel do intelectual, ou mesmo um perfil para uma revista literária em fins dos 70. Ao enfrentar o dilema diante da necessidade de estabelecer qual o público leitor, a revista sucumbe e deixa de circular, publicando, no último número, uma homenagem póstuma ao crítico que abriu as páginas do número inaugural: Otto Maria Carpeaux.

Com uma esmerada produção gráfica, em *34 Letras*, outra problemática se delineia diante da propagada convivência pacífica de uma miscelânea de vertentes e linhagens que circulariam lado a lado no periódico. A revista era fruto do empenho de um grupo de estudantes da PUC do Rio, e parecia comemorar o final da ditadura das vanguardas e suas lógicas disjuntivas (traço ainda persistente e significativo em *José*, tendo em vista, por exemplo, a procura pelo antagonista, o ser contra ou ser a favor).

Nesse sentido, *34 Letras* dá vazão à coexistência de várias vertentes em suas páginas: há espaço para os críticos que publicavam em *José*, para o concretismo, para os estreates acadêmicos e para o pensamento francês pós-estruturalista. Não há, da forma que se percebe em *José*, a busca por um denominador comum, constante tentativa dos colaboradores da revista. No lugar de valores e rechaços compartilhados, nem sequer pensemos em doutrinas e manifestos: ganha voz a busca pela pluralidade, cujo resultado é um *bricolage* de estilos — um poema concreto ao lado de Shakespeare —, que se soma ao processo de des-hierarquização — autores desconhecidos ao lado de outros consagrados.

Outro pressuposto que me interessa retomar é o das referências teóricas mais freqüentes do periódico, que denunciam a problematização do esgotamento da modernidade como um tópico recorrente na revista. É sabido que a noção de uma consciência catastrófica da modernidade já aparece no século XIX em Nietzsche e no início do século XX em Benjamin, referências constantes em *34 Letras*, ao lado de Deleuze e Foucault. Marcam presença os autores de textos que impugnam a noção de limite e questionam a certeza das dicotomias modernas, por exemplo, a noção de centro e periferia. Nas páginas de *34*, o “cânon do apocalipse moderno”, como Derrida denomina o quarteto — Hegel, Marx, Nietzsche e Heidegger —, é referência constante, figurando dentre os autores mais citados nos textos; da mesma forma que os praticantes

da literatura de exaustão 2 — Mallarmé, Joyce, Borges —, ao passo que *José* opta pelo modernismo brasileiro triunfante.

Pode-se dizer que *34 Letras* provoca uma sensação de alívio e de desconfiança: alívio, demonstrando a viabilidade, ao menos inicial, de um projeto editorial ousado que testemunha a produção cultural do período, e, podemos acrescentar, a possibilidade da parceria com o capital privado; desconfiança, na medida em que se percebe certo “adesismo”, no sentido de legitimar nomes desconhecidos ao lado de consagrados e de pós-consagrar o concretismo, como a viabilidade para a poesia.



Fredric Jameson utiliza a expressão “alívio pós-moderno” para tratar da liberação da produção cultural contemporânea, ao mesmo tempo que detecta a despotencialização dos textos modernos, ao serem retemperados. A partir daí, podemos pensar no caráter de ambivalência dessa inserção: ou seja, no momento em que os “clássicos” modernos dão entrada no cânone, correm o risco de perder o caráter contestatário de que outrora estavam imbuídos.

É pertinente falarmos, então, de uma ambivalência detectada na apropriação, pela *34*, dos textos consagrados: ao afirmá-los, deslocando-os para um espaço em que se alternam com textos isentos do capital simbólico que aqueles carregam, postulam uma equivalência e o aval simbólico de reconhecimento, requisitando legitimidade ao periódico e aos autores “estreados”. Tanto podemos ler uma recuperação dos questionamentos e da radicalidade que os “clássicos do moderno” carregam, quanto a postulação de um capital simbólico que paira sobre esta produção, com vistas a favorecer o reconhecimento do periódico, assim como dos outros autores que ali publicam. Ao promover o cânone, o periódico carrega a ambivalência do ato.

Ler o “alívio pós moderno” em *34 Letras* é, pois, reconhecer a canibalização do cânone modernista. Observe-se o discurso ritual de *34*: coloca-se fora do mercado, denominando-se “não comercial”, e assume a pluralidade, porém, canônica.

Ao descartar o dilema e questionar, com algumas estratégias, toda sorte de hierarquia, *34* pretende propor os vários caminhos para a literatura, que desembocam,

2 O crítico John Barth utiliza o termo para tratar dos textos que têm como herança o esgotamento da experiência do eu singular (Cf. MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 3, mar. 1989, p. 172-177).

ao que parece, numa alternativa de “sair” da literatura, publicando textos sobre cinema, quadrinhos, música, filosofia, sociologia.

Ainda que o periódico apresente como proposta o abandono do julgamento — e aqui precisamos levar em conta que toda escolha é arbitrária e implica, sim, julgamento de valor —, procurando gerar o choque entre posicionamentos e linhagens, detecta-se um leque de preferências compartilhadas pelo círculo de editores e colaboradores mais regulares do periódico. Há uma opção evidente, por exemplo, pela literatura do alto modernismo e o tema cultura de massa aparece timidamente.

Apesar de as fronteiras entre a arte erudita e a cultura de massa se tornarem cada vez mais fluidas, minha hipótese é a de que o discurso do Grande Divisor 3 das águas ainda persiste na revista. Andreas Huyssen sublinha que a barreira intransponível nas sociedades capitalistas teorizada por Adorno, o “técnico *par excellence* do Grande Divisor”, serviu para o projeto cultural do final dos anos 30, mas se esgotou, para ser substituído pelo paradigma do pós-moderno, “que é em si tão diverso e multifacetado como o modernismo o foi, antes de ser mumificado e virar dogma” 4, promovendo, portanto, o esmaecimento das divisas entre a alta arte e a cultura de massa. Dessa forma, a dicotomia vem sendo posta em xeque de várias formas nos últimos vinte anos. Huyssen acrescenta, sobre a cena cultural contemporânea, que “onde havia o grande muro modernista, que costumava manter os bárbaros do lado de fora e a cultura do lado de dentro, protegida, há hoje apenas um terreno movediço que pode se mostrar fértil para alguns e traiçoeiro para outros”. 5

Suspeito, entretanto, que apesar da proposta do periódico — “propor cenários possíveis para os percursos literários; nunca condenar ou excluir, sempre acrescentar”, conforme afirma o Editorial inaugural —, observa-se clara preponderância pelo circuito da arte erudita. Ao se definir como uma revista de literatura, 34 depara-se com a problemática da delimitação: “Mas o que é literatura, onde estão suas fronteiras?

3 Valho-me da metáfora utilizada por Andreas Huyssen, em *Memórias do modernismo*, para identificar “o tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa. [...] A crença no Grande Divisor, com suas implicações estéticas, morais e políticas, predominou na academia até os anos 80 (veja-se, por exemplo, a quase total separação institucional entre os estudos literários, incluindo a nova teoria literária, e a pesquisa sobre cultura de massa, ou a insistência, muito difundida, em excluir questões éticas ou políticas do discurso da literatura e da arte). Mas ela foi sendo cada vez mais posta em xeque pelos recentes desenvolvimentos das artes, do cinema, da literatura, da arquitetura e da crítica. “Huyssen enfatiza ainda que, depois da vanguarda histórica, o pós-modernismo também vem desafiar a “canonizada dicotomia alto/baixo”.

4 HUYSSSEN, Andreas. *Ibid.*, p.12.

5 HUYSSSEN, Andreas. *Ibid.*, p. 61.

Melhor dizer que é uma revista em torno de literatura”.⁶ Escapa da delimitação, mas demarca suas escolhas, seu *panthéon* dourado.

Ressalte-se que *34 Letras* promove a inserção do cinema, da história em quadrinhos e da música na esfera da arte, mas cabe acrescentar, entretanto, que a revista elege determinados tipos de produção já legitimados na esfera “cult”. Seguem alguns exemplos dessas inserções: no caso do cinema, elege Andrei Tarkovski, Wim Wenders, Raul Ruiz e Anselmo Duarte; nos quadrinhos, dá destaque aos americanos X-MEN (década de 60) e Krazy Kat (início do século); na música, trata da eletroacústica, tomando como referência os comentários de compositores renomados — Stravinski, Edgar Varèse, Claudio Monteverdi e Rodolfo Caesar. As escolhas denunciam a inscrição na esfera de arte culta, mantendo, mesmo que de forma elíptica, a distinção entre o conceito de arte elevada, superior, e as zonas “baixas” da cultura, da arte contaminada pelo lucro.

Pode-se afirmar, então, que a revista ensaia o salto no muro (entre cultura letrada e cultura de massa), o trânsito entre as duas esferas, mas inexoravelmente opta, com explícita preponderância, por escolhas que pertencem à cultura erudita. Nesse sentido, tem um pé no discurso do Grande Divisor, sendo que as fronteiras ainda persistem. Assim, *34 Letras* se constitui como uma revista dirigida aos pares, a um público restrito e bem definido, que domina o jargão e reconhece os valores e o cânone que a revista celebra. Com pretensões de ser a *top* de linha, ainda que, em seu editorial, afirme que não aspira se constituir como a revista, *34* lança mão de um visual arrojado que impressiona tanto pela qualidade técnica e superprodução gráfica, pelo esteticismo, quanto pela presença de nomes em evidência no circuito acadêmico brasileiro e internacional. Dessa forma, a revista carioca mantém a característica da permanência de um conceito de arte elevada, dirigida a um público seletivo e conhecedor.

Ao mesmo tempo que afirma o discurso do Grande Divisor, o periódico se vale de uma estilização que borra as fronteiras (de hierarquias e de nacionalidades), o que acaba compondo eficiente estratégia de marketing. Pelo menos, durante tempo em que se usufruiu da Lei Sarney, que possibilitava que as empresas privadas bancassem a revista em troca de benefícios. A Lei deixa de vigorar e a revista, de circular. E novamente, fala-se em crise.

6 EDITORIAL. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 1, set. 1988, p. 4.