

FERNANDA MUSSALIM GUIMARÃES LEMOS SILVEIRA

A transposição erudita da barbárie
aspectos da semântica discursiva do Modernismo brasileiro

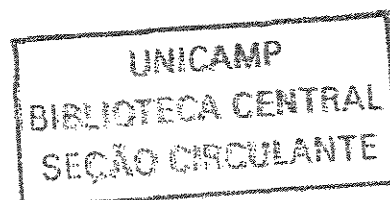
**Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor em
Linguística, à Comissão Julgadora do
Departamento de Linguística do Instituto
de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas.**

Orientador: Prof. Dr. Sírio Possenti

UNICAMP

Instituto de Estudos da Linguagem

Campinas, 2003



UNIDADE DC
 Nº CHAMADA Si 397
 V EX
 TOMBO (BO) 52675
 PROC 16 - 117 - 04
 C D X
 PREÇO 11,00
 DATA 16/04/2004
 Nº CPD

CM00196722-1

Bib id: 314770

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Si39t	Silveira, Fernanda Mussalim Guimarães Lemos A transposição erudita da barbárie: aspectos da semântica discursiva do modernismo brasileiro / Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003. Orientador: Sírio Possenti Tese (doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Análise do discurso. 2. Semântica 3. Modernismo. 4. Lingüística. I. Possenti, Sírio. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	---

Prof. Dr. Sírío Possenti

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Profa. Dra. Elizabeth Brait

Profa. Dra. Maria Cecília Perez Souza e Silva

Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan

Prof. Dr. Jonas de Araújo Romualdo

Profa. Dra. Anna Christina Bentes

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Fernando Muehlenberg

Guimarães Lopes Silveira

e aprovada pela Comissão Julgadora em
02/02/2004

Sírío Possenti

Para:

o Marcelo

o Cassiano

a Clara

Não fiz mais meu livro do que meu livro me fez.

(Michel de Montaigne)

AGRADECIMENTOS

Ao Sírío, pela orientação madura.

À Tânia, à Inge, ao Haquira, ao Wanderley, pelo diálogo;

À Banca, pela leitura crítica;

À Capes, pelo apoio financeiro.

A toda minha família:

Marcelo, Cassiano, Clara

meus pais

tia Elza

meus irmãos e cunhados

tia Lolita e tio Mauro.

Aos meus amigos:

Andréa, Ari, Flávia, Marina

Ana, Anna Christina, Conceição, Helena, Maza

Cleudemar, Elaine, Fátima, Toni

À Matilde, à Lu, à Eliete, à Alice, à Lorena

pela ajuda.

A Deus, por tudo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 17
CAPÍTULO 1 - Perspectiva teórica	p. 25
Primeiras considerações	p. 27
Um breve percurso pelas Ciências Sociais	p. 28
No campo da AD	p. 39
CAPÍTULO 2 - O nascimento da modernidade	p. 53
Primeiras considerações	p. 55
A gênese da modernidade na arte: um olhar sobre o pensamento estético-filosófico da cultura ocidental a partir do século XIX	p.56
CAPÍTULO 3 - Aspectos da cenografia brasileira	p. 83
Primeiras considerações	p. 85
Que nacionalismo é esse?	p. 85
A constituição do grupo modernista paulista	p. 89
CAPÍTULO 4 - A semântica discursiva: nacionalismo e subjetividade	p. 105
Primeiras considerações	p. 107
A polêmica: plágio vs desvio restaurador	p. 108
O nacionalismo e a subjetividade	p. 118
O <i>optimum semântico</i>	p. 131
CAPÍTULO 5 - A materialidade discursiva	p. 139
Primeiras considerações	p. 141
A materialidade discursiva	p. 142
Relação de concessão	p.142
Estrutura de inclusão “ <i>Não só... mas também</i> ”	p. 143
Estruturas do tipo “ <i>X sem Y</i> ”	p. 149
Estruturas adversativas	p. 152
Estruturas concessivas	p. 153
Itens negativos: negação vs denegação	p. 156
Relação entre diferentes modos de funcionamento discursivo e modos distintos do funcionamento da negação	p. 156
O comportamento de itens negativos - nada, nenhuma, nem - em sua interação com o operador negativo “não”	p. 166
Conclusão	p. 169

CAPÍTULO 6 - Apêndice: processos de constituição e legitimação de uma identidade lingüística brasileira -----	p. 171
Primeiras considerações -----	p. 173
A natureza da língua no Brasil: da percepção da diferença à consciência da cidadania -----	p. 175
Vanguarda modernista: a reverificação da língua nacional -----	p. 195
CONCLUSÃO -----	p. 201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	p. 207
ANEXOS -----	p. 219

RESUMO

Nesta tese, pretendemos verificar de que modo se deu a constituição do discurso modernista no Brasil, a partir da análise de artigos publicados na imprensa brasileira entre os anos de 1917 e 1929. Para proceder à análise, iremos nos valer do conceito de *semântica global* que Maingueneau apresenta em *Genèses du discours* (1984).

No primeiro capítulo, abordaremos questões referentes à constituição da Análise do Discurso, a fim de discutir em que medida e de que maneira a problemática da objetividade científica foi incorporada por essa disciplina, e quais as implicações decorrentes de um posterior abandono desse projeto de cientificidade. O intuito dessa discussão é justificar nossa escolha do modelo teórico-metodológico pautado em uma *semântica global*, tal como nos propõe Maingueneau.

No segundo capítulo, devido ao fato de o surgimento do Modernismo no Brasil estar estreitamente ligado a um movimento mais amplo de renovação estética que ocorreu no mundo todo, buscaremos reconstituir, minimamente, as condições de surgimento de uma nova concepção de arte que surge em função da construção de uma nova forma de compreender a relação entre o homem e o mundo, bem como a relação do homem consigo mesmo.

No terceiro capítulo, a questão das condições que propiciaram o surgimento do Modernismo no Brasil será apresentada a partir de um outro enfoque, abordando, mais especificamente, as condições históricas brasileiras que possibilitaram o surgimento do discurso modernista no país. O nacionalismo será um dos tópicos fundamentais deste capítulo.

No quarto capítulo, o intuito é mostrar o modo de funcionamento do discurso modernista em constituição no campo discursivo da arte. Nossa hipótese, centrada no modelo de *semântica global* de Maingueneau (1984), é que o filtro semântico desse discurso organiza-se sobre dois semas centrais - o *nacionalismo* e a *subjetividade* -, em função dos quais o discurso organiza seu *optimum semântico*, que materializa o núcleo da doutrina modernista.

No quinto capítulo, abordaremos aspectos relacionados à materialidade discursiva, no intuito de mostrar que o modo de funcionamento do filtro semântico do *sistema de restrições* do discurso modernista sustenta-se sobre uma base lingüística: o discurso modernista estabelece, com os outros discursos com os quais trava embates, relações de concessão, negação e denegação, verificáveis na estruturação sintática desse discurso.

No capítulo 6, faremos alguns apontamentos (o capítulo tem um caráter de apêndice) a respeito da discussão em torno da existência ou não de uma variedade lingüística brasileira, separada da variedade de Portugal. Neste capítulo, retrocederemos até o ano de 1824, a fim de traçar a trajetória de discussão realizada no país em torno dessa questão, desde as primeiras manifestações a esse respeito, até os modernistas.

PALAVRAS-CHAVE

1. Análise do discurso
2. Modernismo
3. Semântica
4. Lingüística

ABSTRACT

In this thesis we aim to analyse how the modernist discourse was constituted in Brazil. Articles that were published by the Brazilian press from 1917 to 1929 were analysed. Maingueneau's concept of *global semantics*, presented in *Genèses du discours* (1984), was used to develop the proposed analyses.

In the first chapter we approach questions concerning the constitution of Discourse Analysis in order to discuss how and to what extent the problematic of the scientific objectivity was assimilated by this discipline. We also discuss the current implications of a posterior abandonment of this project of scientificity. The aim of this discussion is to justify the choice of the theoretical and methodological model used which is based on the concept of *global semantics* such as it is proposed by Maingueneau.

In the second chapter we try to reconstitute the emergent conditions of a new concept of art that arises from the construction of a new way to understand the relation between the man and the world as well as the relation of the man with himself. Such a reconstitution is due to the fact that the emergence of Modernism in Brazil is strictly linked to a wider movement of esthetical renewal that occurred all over the world.

In the third chapter the conditions that propitiated the emergence of Modernism in Brazil is presented from another focus that approaches more specifically the Brazilian historical conditions that made the emergence of the modernist discourse in the country possible. The nationalism is one of the fundamental issues of this chapter.

In the fourth chapter the aim is to show the modernist discourse's functioning way and how it is constituted within the discursive field of art. Our hypothesis, centred in Maingueneau's concept of *global semantics*, is that the semantic filter of this discourse is organised in two central *semas* - the *nationalism* and the *subjectivity* -, in which the discourse organises its *semantic optimum* that materialises the nucleus of the modernist doctrine.

In the fifth chapter we deal with aspects concerning the discursive materiality. The aim is to show that the semantic filter's functioning way of the modernist discourse's system of restrictions is supported on a linguistic base: the modernist discourse which is engaged in

combat with other discourses establishes relations of concession, negation and denegation and these relations may be verified in the syntactic structure of the discourse.

In the sixth chapter we discuss whether there is a Brazilian linguistic variety or not, apart from the existing one in Portugal (the chapter has an appendix nature). In this chapter we retrocede to 1824 in order to delineate the discussion developed in the country about this issue since its first manifestations until the first modernists.

KEY WORDS

1. Discourse Analysis 2. Modernism 3. Semantics 4. Linguistics

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretendemos analisar, do interior do lugar teórico da Análise do Discurso, mais especificamente a partir da noção de *semântica global* de Maingueneau, apresentada em *Genèses du discours* (1984), de que modo se deu a constituição do discurso modernista no Brasil. A partir do conceito de *semântica global*, Maingueneau postula que todos os planos da discursividade - desde os processos gramaticais, até o modo de enunciação e de organização da comunidade que enuncia o discurso - estão submetidos ao mesmo *sistema de restrições globais*, que fixa os critérios que, em uma formação discursiva determinada distinguem o que é possível ou não de ser enunciado do interior daquela formação.

O *corpus* analisado nesta tese compõe-se fundamentalmente de textos publicados na coletânea *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29*, organizada por Marta Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima e publicada em 1972. Optamos por trabalhar fundamentalmente com essa coletânea, visto que o critério geral de seleção que norteou o trabalho das organizadoras foi a possibilidade de “mostrar as tentativas iniciais de inovação e os conseqüentes caminhos tentados por ‘essa primeira geração modernista’, procurando relatar todo o período” (Batista *et al.*, 1972, p. 2). Não analisaremos especificamente os manifestos nem quaisquer obras modernistas. Apenas faremos menção a eles quando necessário para esclarecer ou fundamentar melhor alguma posição assumida no decorrer deste trabalho. Mesmo porque, se assumimos com Maingueneau o seu projeto de uma *semântica global*,

segundo o qual todos os planos da discursividade constituem-se a partir de um mesmo *sistema de restrições*, assumimos, como decorrência, o postulado de que o discurso está em todo lugar, não sendo necessária, portanto, em termos metodológicos, uma abordagem exaustiva de todos - ou pelo menos de diversos - tipos de manifestações discursivas (manifestos, artigos críticos, textos teóricos, obras de arte), nem tampouco uma abordagem quantitativa dos dados.

A coletânea organizada por Batista *et al.* é resultado da exposição de mesmo nome, organizada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores e da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, com a finalidade de divulgar o Modernismo brasileiro no exterior. Inaugurada em Paris, em maio de 1972, a exposição constava de 20 painéis de acrílico como parte iconográfica, 3 programas musicais gravados e uma coleção de diapositivos das obras mais representativas das Artes plásticas do período.

A idéia central dessa exposição era, tal como nos relatam as organizadoras da coletânea, conseguir um auto-depoimento do período, traçado exclusivamente através de documentos referentes àquele momento histórico. O material foi levantado em periódicos da época, catálogos de exposição e fotografias pertencentes a Mário de Andrade e a Oswald de Andrade e, surpreendentemente, apresentou um número expressivo de textos pouco conhecidos e mesmo inéditos. Este fato provocou a idéia de divulgá-los por meio de uma publicação, que resultou na coletânea aqui analisada.

A obra é dividida em 4 partes: Arquitetura, Artes Plásticas, Literatura e Música. Os documentos que se referem à arquitetura moderna no Brasil focalizam as primeiras manifestações teóricas aparecidas a partir de 1925, e não serão objeto de análise deste trabalho, que se ocupará apenas dos documentos referentes à Pintura (e não às Artes Plásticas em geral), à Música e à Literatura.

O material concernente às Artes Plásticas é bastante diversificado; há desde bilhetes e pequenas cartas, até notícias e artigos de análise crítica sobre uma obra ou um percurso estético de determinado artista. Os textos selecionados, em geral, tratam isoladamente de cada artista - Anita Malfatti, Brecheret, Tarsila, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Osvaldo Goeldi, Cícero Dias, Ismael Nery -, não havendo textos que realizem uma revisão crítica do movimento.

Na Literatura, diferentemente, a seleção do material buscou focalizar, quase que exclusivamente, textos que contivessem uma programação modernista (os manifestos não foram selecionados pelas organizadoras) e que significassem balanços da época sobre o movimento. Todo o material selecionado para esta parte da coletânea provém, na sua totalidade, do Acervo de Mário de Andrade.

Os documentos concernentes à Música provêm de periódicos e, principalmente, da coleção de recortes reunidos por Mário de Andrade. A figura central de toda a discussão sobre música moderna é Villa-Lobos. Aparecem também, a partir de 1923, textos sobre Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez, quando a tônica é a discussão em torno do nacionalismo.

Os textos que compõem a coletânea foram escritos por críticos de arte, mas a grande maioria deles foi escrita pelos próprios artistas. Este fato merece comentário. Lahuerta (1995), em seu artigo *Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização*, afirma que, no início do século XX, quando a decepção quanto à possibilidade de a República realizar o ideal de uma sociedade nova generaliza-se, as instituições republicanas passam a ser atacadas, principalmente pelo grupo dos intelectuais. Nesse contexto, o conjunto dos homens cultos passa a problematizar sua condição com uma enorme radicalidade, o que condiciona uma espécie de transição na própria conceituação do que vem a ser um “homem de letras”: rompe-se com o padrão cultural bacharelesco, e o artista transforma-se também em intelectual. No dizer de Mário de Andrade (1972, p. 49):

O fenômeno realmente importante e decisivo de nosso realismo foi a fixação consciente do conceito de *intelectual*... Nós hoje debatemos sofredamente ante os problemas do homem e da sociedade, com uma consciência, com um desejo de solucionar, de conquistar finalidade, com um desespero pela posição de fora-da-lei inerente ao intelectual de verdade, que jamais os artistas do passado brasileiro não tiveram.

A idéia de missão torna-se forte entre os artistas, que passarão a questionar a ordem vigente, atuando de forma mais incisiva na imprensa como formadores de opinião. É por esse motivo que a grande maioria do material coletado para esta coletânea foi escrita pelos próprios artistas: eles mesmos praticam a arte modernista, eles mesmos a analisam.

Com relação à organização da tese propriamente dita, temos uma divisão em 6 capítulos. No primeiro capítulo - *Perspectiva teórica* - buscaremos mostrar de que maneira a AD, que se constituiu como um campo teórico pautando-se em uma certa noção de objetividade científica, revê seu projeto teórico inicial passando a assumir um novo estatuto, a saber, o de ser uma disciplina de interpretação. Nosso intuito, com esta trajetória, é apontar a contribuição do trabalho de Maingueneau - perspectiva teórica assumida nesta tese - neste processo de reconfiguração do campo.

Os capítulos 2 e 3 referem-se, basicamente, a condições históricas que possibilitaram o surgimento do Modernismo no Brasil. No capítulo 2 - *O nascimento da modernidade* - trataremos das condições de emergência da arte moderna na cultura ocidental, enfocando, mais precisamente, questões relacionadas à estética e à filosofia. No capítulo 3 - *Aspectos da cenografia brasileira* - restringiremos nossa abordagem à esfera nacional, tratando, mais especificamente, de duas questões: a constituição da idéia de “Nação” e sua relação como o elemento estrangeiro; a formação do grupo modernista paulista - grupo hegemônico entre os artistas que compuseram o Movimento - e sua implicação com o *ethos* do discurso.

Nos capítulos 4 e 5, passaremos efetivamente à análise do *corpus*. No capítulo 4 - *A semântica discursiva: nacionalismo e subjetividade* - o intuito é mostrar o modo de funcionamento do discurso modernista, em constituição no campo discursivo da arte. Nossa hipótese, centrada no modelo de *semântica global* de Maingueneau (1984), é que o filtro semântico desse discurso organiza-se sobre dois semas centrais - o *nacionalismo* e a *subjetividade* -, em função dos quais o discurso organiza seu *optimum semântico*, que materializa o núcleo da doutrina modernista. No capítulo 5 - *A materialidade discursiva* -, como o próprio título já diz, buscaremos mostrar que o funcionamento do filtro semântico do discurso modernista sustenta-se sobre uma base lingüística que materializa fundamentalmente três tipos de relação: de concessão, de negação e de denegação. Essas relações manifestam-se na superfície lingüística por meio de diferentes estruturas sintáticas, da presença do item negativo “não” e do modo de interação desse operador com outros itens negativos.

O capítulo 6 - *Apêndice: processos de constituição e legitimação de uma identidade lingüística brasileira* - também é um capítulo de análises, mas tem um caráter um pouco diferente dos capítulos 4 e 5, por não apresentar o mesmo estilo de sistematização. Neste capítulo, não buscamos sustentar a hipótese de uma *semântica global*; diferentemente, por

meio dele gostaríamos apenas de fazer alguns apontamentos (o capítulo tem um caráter de apêndice) a respeito da discussão em torno da existência ou não de uma variedade lingüística brasileira, separada da variedade de Portugal. Neste percurso, retrocederemos até o ano de 1824, a fim de traçarmos a trajetória de discussão realizada no país em torno dessa questão, desde as primeiras manifestações a esse respeito, até os primeiros modernistas. Os textos analisados neste capítulo foram selecionados, basicamente, do trabalho de Edith Pimentel Pinto (1978) - *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos I - 1820/1920, fontes para a teoria e a história* -, coletânea em que a autora organiza um vasto material discursivo sobre a discussão do Português do Brasil.

CAPÍTULO 1

Perspectiva teórica

E caminho, caminho, caminho!
(Claudel)

1. Primeiras considerações

A Análise do Discurso, durante a fase inicial de sua constituição, buscou instituir-se pautada em uma certa noção de objetividade científica, fundada sobre a idéia da existência de uma álgebra discursiva capaz de explicar, formalmente, a estrutura geradora dos processos discursivos. Essa postura, entretanto, foi gradativamente sendo abandonada pela AD, que passa a rever esse seu projeto inicial de constituir-se como um território estabilizado e unificado, assumindo, a partir daí, um outro estatuto, o de uma disciplina de interpretação. Neste contexto, alguns autores, dentre eles Pêcheux e Maingueneau, debruçam-se sobre um novo projeto de reconstrução/reconfiguração de lugares teóricos e metodológicos que pudessem dar conta de forma satisfatória da nova configuração que é dada ao objeto de análise da AD, a saber, o interdiscurso, sem que, para isso, o analista tivesse que negar ou ocultar a natureza fluida e instável desse objeto.

Iniciaremos nosso percurso teórico pelo campo das Ciências Sociais, mais especificamente pela historiografia, buscando mostrar que a problemática em torno de um estatuto de cientificidade era uma questão que se apresentava como central não somente para a Linguística - e aqui, mais especificamente, para a Análise do Discurso -, mas também para as Ciências Sociais. A obra *História e Verdade* (1995) de Adam Schaff, publicada

originariamente em 1971, é bastante elucidativa de como esta problemática da objetividade científica foi uma questão central também para as Ciências Sociais, e por isso será a base dessa exposição. Schaff, partindo do confronto entre duas das maiores escolas do pensamento no domínio da historiografia, a saber, o positivismo e o presentismo (uma vertente do relativismo na História), analisa, passando pelo historicismo, mais especificamente pela sociologia do conhecimento proposta por Mannheim, autor da chamada 3ª fase do historicismo (LÖWI, 1985), os caminhos percorridos pela epistemologia até a emergência da filosofia marxista, que buscava, neste contexto, instaurar-se fundamentada em um critério de objetividade científica.

Após uma breve incursão pela obra de Schaff, retornaremos, então, ao campo da AD, para discutirmos de que maneira esta problemática da objetividade científica foi incorporada por essa disciplina, e quais as implicações decorrentes de um posterior abandono desse projeto de cientificidade.

Vale lembrar que, neste capítulo, o objetivo não é o de fazer uma analogia passo a passo entre a Lingüística e as Ciências Sociais, mas apontar em que medida um certo projeto de cientificidade não se restringiu ao campo da Lingüística.

2. Um breve percurso pelas Ciências Sociais

Analizando a corrente positivista na historiografia, Schaff (1971) afirma que o positivismo, ao atestar que o conhecimento histórico é possível como reflexo fiel dos fatos do passado, atribui ao historiador, livre de todo fator subjetivo, não a tarefa de apreciação do passado, mas apenas a de prestar contas do que realmente se passou. Tal concepção se fundamenta sobre três pressupostos: em primeiro lugar o de que não existe nenhuma interdependência entre o sujeito que conhece e o objeto do conhecimento; em segundo, o pressuposto de um modelo mecanicista segundo o qual a interpretação do sujeito é passiva, contemplativa, aos moldes da teoria do reflexo; e, enfim, o de que o historiador, enquanto sujeito que conhece, é capaz de imparcialidade, isto é, capaz de superar emoções, fobias, predileções, bem como de ultrapassar todo condicionamento social de sua percepção, ao apresentar acontecimentos históricos. Com base nesses pressupostos, o positivismo constrói uma concepção de história segundo a qual a ciência da história nasce espontaneamente de um

número suficiente de fatos bem documentados, livres de todo elemento de especulação e de toda reflexão teórica.

A historiografia positivista, durante pelo menos três gerações de historiadores posteriores a Leopold van Ranke - a personalidade, segundo Schaff, mais representativa desta tendência -, esteve marcada por uma revolta contra a filosofia especulativa, revolta da qual também partilhavam Marx e Engels, apesar da oposição desses dois pensadores ao positivismo. Contudo, foi justamente essa revolta contra a filosofia que deu origem à crítica de oposição que se tornou uma outra grande escola neste domínio do conhecimento histórico, a saber, o presentismo.

Esse movimento anti-positivista formulou suas contraproposições à escola vigente, atacando seus pressupostos. Para o presentismo, na construção do conhecimento histórico, sujeito e objeto constituem uma totalidade orgânica, agindo um sobre o outro. Outro pressuposto desta escola é que a relação cognitiva nunca é passiva, porque o sujeito que conhece é ativo. Um terceiro pressuposto é que o conhecimento e o comprometimento do historiador são sempre socialmente condicionados, já que o historiador tem sempre um “espírito de partido”.

A partir desses pressupostos, o presentismo, considerado uma variante do relativismo subjetivista, nega que o conhecimento histórico, tal como concebido pelo positivismo, seja possível, pois concebe a história como uma projeção do pensamento e dos interesses presentes sobre o passado. O presentismo tem uma visão radicalmente subjetivista da história; para essa escola, tudo o que existe é um produto do espírito, inclusive os fatos históricos. Não há passado objetivamente dado, mas apenas fatos criados pelo espírito num presente ininterruptamente variável. Toda a história, portanto, é atual, já que é o produto de um espírito cuja atividade, condicionada por interesses e motivos atuais, situa-se sempre no presente.

Temos, portanto, duas escolas radicalmente antagônicas. De um lado, a tese positivista que, considera a história como uma estrutura já acabada de fatos, que basta descobrir com a ajuda de documentos, reunir e apresentar, para que a verdade jorre deles. De outro, temos o presentismo, para o qual a história nunca está acabada, uma vez que ela é sempre uma resposta às perguntas e aos problemas que se levantam ao historiador no momento em que ele realiza o seu trabalho. Com relação ao modelo cognitivo do conhecimento, o positivismo assume o modelo mecanicista do sujeito passivo e contemplativo diante da realidade, enquanto o

presentismo defende o pressuposto de que, no processo do conhecimento, o sujeito e o objeto formam um todo indissolúvel. Mas o embate essencial entre essas duas escolas se dá em torno do terceiro pressuposto da escola positivista, o de que o historiador pode e deve ser um observador imparcial e não comprometido, limitando-se a descrever os fatos e abstendo-se de os julgar. Os presentistas rejeitam esta tese, declarando-se a favor de uma história comprometida e animada de “espírito de partido”, que supõe, portanto, uma tomada de posição, que abrange desde a questão de saber o que é para o historiador uma fato histórico, passa pelo modo como ele interpreta e julga este fato, atingindo até à percepção global do processo histórico.

Para Schaff, os presentistas têm razão ao atacarem, segundo ele, muito pertinentemente, os pontos fracos da doutrina positivista. Entretanto, prossegue o autor, as concepções que reivindicam para proceder a essa crítica não apontam para uma possível solução que aborde o problema de fundo, isto é, não isolam as questões teóricas reais subtendidas no conflito entre positivismo e presentismo. Schaff, analisando, a partir das posições filosóficas do marxismo, as questões reivindicadas pelo presentismo, nega todos os pressupostos defendidos por essa escola, alegando, entre outras coisas, que tais pressupostos não admitem a distinção entre *história* e *pensamento sobre a história*, o que, em última instância, equívale a uma condenação da ciência. O relativismo - e o presentismo é um tipo particular de relativismo -, ao escamotear o processo histórico objetivo ao qual se poderia referir o conhecimento histórico, retira da ciência da história, afirma o autor, a sua própria possibilidade de ser ciência, parcial, incompleta, imperfeita certamente, mas universalmente em vigor.

Schaff também consagra parte de sua reflexão a uma vertente do historicismo, a saber, a sociologia do conhecimento, tal como ela é proposta por Karl Mannheim e sua escola. A sociologia mannheimiana se propõe a analisar o condicionamento social do conhecimento partindo do princípio de que uma relação se estabelece entre as opiniões dos homens sobre os problemas sociais e as condições sociais que lhe são próprias. São essas condições, isto é, o fato de os homens viverem em determinada época e em determinadas condições, as responsáveis por eles terem precisamente certas opiniões e excluírem outras. O ponto de partida da análise do processo do conhecimento não é, portanto, o indivíduo autônomo, isolado da sociedade e oposto a ela, mas o grupo social no quadro do qual o indivíduo age,

com o qual coopera e que o determina. Dessa forma, o conhecimento, por basear-se numa atividade coletiva, é dinâmico, trata-se de um processo, não sendo, de forma alguma, um ato abstrato e teórico, nem tampouco estático.

Schaff reconhece a fecundidade deste pressuposto da escola de Mannheim não somente pelo fato dela não se limitar a verificar que existem opiniões determinadas sobre problemas sociais determinados, mas por levantar questões tais como “*o que significa este condicionamento e como ele se opera?*”. Acresce-se a isso o fato de a sociologia do conhecimento ter sido extraída do marxismo, em particular da sua *teoria da infra-estrutura e da superestrutura* e da sua *teoria da ideologia*.

A concepção de ideologia de Mannheim é fundamentada no materialismo histórico, que considera a ideologia como uma parte qualificada da superestrutura. Indicando a relação de cada ideologia com a situação, as aspirações e os interesses de grupos sociais determinados, o marxismo deu a Mannheim os fundamentos de sua teoria da ideologia. Entretanto, o autor radicaliza as concepções marxistas e acaba por afastar-se delas, afirma Schaff, pois, ao colocar todas as ideologias no mesmo plano, a premissa marxista assumida por Mannheim - de que toda a ideologia é, por definição, uma falsa consciência, no sentido de produzir uma imagem unilateral, parcial e deformada da realidade - toma ares de relativismo.

Mesmo assim, a análise do conceito de ideologia de Mannheim permanece viável, segundo Schaff. Mannheim distingue duas concepções de ideologia: uma *concepção particular* - que equivale às idéias e às representações de um indivíduo ou de um grupo, as quais dissimulam, mais ou menos conscientemente, um fato cujo conhecimento verdadeiro não corresponde aos interesses desse grupo ou desse indivíduo, e que vai da mentira consciente à dissimulação instintiva, semiconsciente do verdadeiro estado de coisas, do engano dos outros ao logro de si próprio; e uma *concepção total* - que diz respeito a características da estrutura social do espírito (da consciência) de toda uma época ou de todo um grupo social (uma classe, por exemplo).

Analisando esta distinção, Schaff considera que o que realmente distingue essas duas concepções é a maneira como cada uma delas considera o plano cognitivo do sujeito. A *concepção particular de ideologia* apreende como falsa consciência apenas uma parte das opiniões do indivíduo, pois admite que o plano cognitivo é comum em todos, considerando como função apenas o plano psicológico. A *concepção total de ideologia*, por sua vez,

apreende como falsa consciência a totalidade do indivíduo, incluindo seu aparelho conceptual e categorial e fazendo do plano cognitivo uma função da totalidade. Mannheim, em seus estudos, toma como objeto da sociologia do conhecimento a concepção total da ideologia, que corresponde, para Schaff, ao plano constitutivo do conhecimento.

Esta opção de Mannheim o distancia do presentismo na medida em que, ao se ocupar da estrutura social do espírito de uma determinada época ou grupo, desloca o foco da questão do indivíduo em si, tomado como uma entidade absoluta, para o indivíduo em relação, tomado sempre em relação a determinado lugar do espaço histórico-social. Assim, o que leva, no dizer de seus adversários, à “unilateralidade” e à “falsidade” de uma asserção e, em última instância, à “falsidade” do conhecimento, não é, no dizer da doutrina presentista, um interesse pessoal, mas “a diversidade inevitável da estrutura do espírito de sujeitos situados nos pontos mais diversos do espaço histórico-social”¹

Entretanto, este mesmo passo, que distancia a sociologia do conhecimento do presentismo, é o que se torna o calcanhar de Aquiles da doutrina de Mannheim, que é acusado de relativismo. Retomemos, então, alguns pressupostos de sua teoria para compreendermos em que ponto se localiza o X da questão. Para o autor, esclarece Schaff, todas as opiniões relativas às realidades sociais são ideológicas, e cada ideologia é uma deformação do conhecimento, uma “falsa consciência”. Considerando que cada ideologia é função de uma situação social dada, ela é, enquanto verdade determinada, relativa às condições dadas. Dessa forma, concluem os adversários de Mannheim, há tantas verdades quanto “situações sociais”, isto é, quanto sistemas de condições de existência social. Para remediar este estado de coisas, Mannheim afirma que não se trata de relativismo, mas de relacionismo, alegando que o determinismo do conhecimento humano pelas condições sociais o leva, necessariamente, a concluir que ele tem uma estrutura relacional:

Não resulta em propor portanto um *relativismo* no sentido de que todas as asserções são arbitrárias; o *relacionismo*, tal como o entendemos, afirma pelo contrário que cada asserção pode ser formulada de uma única maneira relacional; o *relacionismo* não se transforma em relativismo senão quando se associa com o antigo ideal

¹ MANNHEIM (1952) é citado por SCHAFF (1971, p. 147).

*estático das verdades eternas, despidas de toda subjetividade, não perspectivas, e quando se toma por medida o ideal da verdade absoluta.*²

De acordo com Schaff, esta acusação com relação à doutrina de Mannheim se deve, entre outras coisas, ao fato de o autor não ter exposto com precisão as diferenças entre relacionismo e relativismo e por ter desenvolvido insuficientemente o ponto de vista do relacionismo, mas não por uma suposta identidade entre tais concepções. Delimitando de maneira conseqüente o relacionismo e o relativismo, fica evidente que se trata de concepções distintas. Desse modo, analisa Schaff, a afirmação de Mannheim de que o conhecimento é socialmente condicionado, não tem, de modo algum, o mesmo significado que a proposição segundo a qual a verdade deste conhecimento é função de circunstâncias variáveis e depende, por este fato, do sujeito, do tempo e do lugar. O primeiro ponto de vista é do relacionismo; o segundo diz respeito ao relativismo. O relacionismo enuncia unicamente que o conhecimento não é autônomo, mas socialmente condicionado, e não considera este conhecimento em relação a uma verdade total, exaustiva, mas enquanto conhecimento parcial e objetivo. O relacionismo não ataca, portanto, a tese da objetividade da verdade científica.

Entretanto, apesar de defender a boa fundamentação de certas idéias do relacionismo, Schaff formula algumas censuras a Mannheim, dentre elas a de que ele destrói a coerência interna de seu sistema, ao considerar simultaneamente a tese relacionista e a concepção de que toda ideologia é uma “falsa consciência”. Para Mannheim, se cada ideologia é condicionada socialmente e ligada a um “ponto de vista”, ela, sendo limitada na sua perspectiva, deforma a realidade. Decorre disso que todas as ideologias são deformações, imagens falsas da realidade, “falsas consciências”. Por sua vez, o relacionismo proposto pelo próprio autor leva precisamente em consideração o caráter parcial das verdades atingidas num dado momento do conhecimento, reagindo, neste ponto, contra a crença na verdade absoluta, mas colocando-a, contraditoriamente, como postulado, ao definir sua concepção de ideologia. Se a ideologia não representa a verdade total, absoluta, ele a desqualifica de “falsa consciência”, não admitindo, aqui, a categoria das verdades parciais.

² Citado por SCHAFF (1971, p. 151).

Mannheim tenta superar esta dificuldade com a ajuda da “teoria das perspectivas”: se a realidade é abordada a partir de diferentes perspectivas, a objetividade só é acessível por via indireta, pela “tradução” e pela síntese dessas diferentes visões perspectivistas. Acede-se, assim, à objetividade, encontrando uma fórmula de tradução de um ponto de vista no outro. A principal preocupação desse autor é provar que a sua concepção não é relativista, isto é, que ele reconhece a objetividade do conhecimento, mas uma objetividade concebida em termos diferentes do que a considera a teoria tradicional do conhecimento, já que se trata de uma objetividade que só é acessível de maneira indireta.

Como, então, obter a síntese desta objetividade se, de acordo com a sua teoria da ideologia, aquele que procede à síntese não é um juiz imparcial, mas a realiza a partir de uma perspectiva? Mannheim propõe para essa questão uma solução complementar: resolver o problema com o auxílio do critério da “maior fecundidade” de um ponto de vista, em relação a um determinado material empírico. Mas essa solução levanta exatamente a mesma dificuldade, pois o ponto de vista sobre essa fecundidade também não é imparcial. O autor, então, decide realizar um salto teórico mortal, pressupondo a existência de um certo grupo social, a *intelligentsia* - camada sem laços sociais cuja vocação é encontrar sempre o ponto a partir do qual é possível uma orientação geral nos acontecimentos -, que pode atingir a verdade histórica objetiva.

Para Schaff, esse salto mortal significa uma dupla derrota para as concepções de Mannheim. Primeiramente porque o autor entra em contradição com a própria tese do condicionamento social quando reserva à *intelligentsia* uma posição de neutralidade. Em segundo lugar porque, ao pressupor a possibilidade de um conhecimento objetivo em relação a uma “estrutura de espírito” e, conseqüentemente, a possibilidade de uma verdade histórica objetiva - aqui não mais no sentido de parcial, mas de sintética -, ele se coloca em contradição com a tese fundamental da sua teoria da ideologia e aniquila, assim, os fundamentos de seu sistema. Entretanto, apesar das contradições, comenta Schaff, a sociologia mannheimiana tem o mérito incontestável de colocar em novos termos o problema da objetividade do conhecimento, sendo importante não perder de vista as idéias e soluções parciais trazidas pela sociologia do conhecimento, pois, mesmo não tendo essas idéias se ajustado ao sistema de Mannheim, elas não perdem por todo o seu valor heurístico.

Mas Schaff, para ampliar sua reflexão, ainda problematiza duas questões a partir da leitura de Mannheim:

1. Cada condicionamento social do conhecimento, tendo como correlativo um “ponto de vista” determinado, leva inevitavelmente à deformação do conhecimento?
2. Cada condicionamento social do conhecimento, tendo como consequência o caráter parcial deste, leva inevitavelmente à falsidade?

Essas questões, o autor se propõe a respondê-las a partir das posições do marxismo, mais especificamente em relação às teorias *da base e da superestrutura* e à *da ideologia*, às quais a sociologia do conhecimento se refere mais diretamente.

A teoria *da base e da superestrutura* do materialismo histórico trata de um problema que é central para a sociologia do conhecimento: a gênese e o desenvolvimento das idéias e das opiniões humanas partindo dos fatos sociais. A relação entre a consciência social e a existência social é apresentada pelos autores da teoria marxista como a relação da superestrutura com a base. Schaff afirma que essa comparação impressionou a ponto de causar mal-entendidos teóricos, por ter sido compreendida demasiado ao pé da letra, inclusive por Mannheim. Entretanto, explica Schaff, essa relação entre a consciência social e a existência social, de acordo com Engels, tal como esse autor esclarece em correspondência trocada a este respeito no fim de sua vida, não é de modo algum uma relação unilateral de causa e efeito; trata-se na verdade das interações e interdependências entre a base e a estrutura, ambas estruturas complexas: a “superestrutura” um edifício complicado construído com as idéias, as opiniões e as representações dos homens, bem como as instituições correspondentes; a base, uma estrutura complexa de objetos e relações interindividuais. Assim, explica Schaff, a teoria segundo a qual a consciência social (superestrutura) depende do modo de produção (base) concentra-se no condicionamento da consciência, que, por sua vez, não é nem totalmente autogênea, isto é, não depende exclusivamente da vontade do sujeito, nem autônoma, no sentido de ser uma simples filiação de idéias. Não se nega, portanto, nem a autonomia relativa do desenvolvimento da consciência e nem a sua ação sobre o desenvolvimento da base.

Um outro mal-entendido que se produziu a respeito da teoria marxista diz respeito à sua teoria da ideologia. A afirmação marxista de que "a ideologia é uma falsa consciência" é, afirma Schaff, uma resposta sobre a questão do caráter e do valor do conhecimento ideológico e sobre sua relação com a verdade objetiva; não é uma definição, apesar de criar essa aparência. O autor explica que Marx e Engels não se propunham a definir o conceito de "ideologia" em um sentido mais lato, tal como o termo funciona hoje, mas a caracterizar o "valor cognitivo" da ideologia como sendo o conhecimento deformado, alterado. Além disso, ao falarem em ideologia como uma "falsa consciência", como uma visão deformada da realidade, era sempre à ideologia da classe burguesa que se referiam pela palavra "ideologia". Assim, é no condicionamento de classe da burguesia que Marx postula que a ideologia deve necessariamente ser uma deformação. O erro concreto de Mannheim, segundo análise de Schaff, é o de ter compreendido o enunciado "a ideologia é uma falsa consciência" com a definição de ideologia e de ter realizado uma generalização, conferindo à palavra "ideologia" um sentido mais amplo, enquanto, para os fundadores do marxismo, tratava-se unicamente da ideologia da classe burguesa. Se Marx tivesse conferido a este termo um sentido mais amplo, como o fez Mannheim, não poderia ter evitado a armadilha do relativismo.

Schaff, ainda que plenamente conforme as concepções do materialismo histórico, recoloca essa questão do sentido do termo "ideologia", arguindo que não é necessário supor como prévia a tese de que a ideologia implica em uma deformação cognitiva. Com base no critério do desenvolvimento social, isto é, em função da relação dos interesses de classe com as tendências do desenvolvimento social, afirma que há classes "ascendentes", revolucionárias, e classes "descendentes", conservadoras, cujo ponto de vista dá lugar a um conhecimento conservador e, neste sentido, deformante. Assim, o conhecimento pode ser adequado, científico, no sentido de sua verdade, quando o detentor é a classe "ascendente", revolucionária, mas pode também ser deformante, quando o seu detentor é a classe conservadora, condenada pelo desenvolvimento social. Nas palavras de Schaff (1971, p. 179):

os membros e os partidários da classe colocada objetivamente em situação revolucionária, cujos interesses coletivos e individuais coincidem com as tendências de desenvolvimento da sociedade, escapam à ação dos freios psíquicos que intervêm na percepção cognitiva da realidade social; ao contrário, os seus interesses

concorrem para a acuidade da percepção dos processos de desenvolvimento, dos sistemas de decomposição da ordem antiga e dos sinais precursores da ordem nova da qual esperam a vinda. (...) Em contrapartida, os membros partidários da classe colocada objetivamente numa situação anti-revolucionária, por causa do conflito que opõe os seus interesses coletivos e individuais às tendências objetivas do desenvolvimento social, sofrem a ação de mecanismos de frenagem de todo o gênero na sua percepção da realidade social; a sua situação obriga-os a entrincheirar-se em posições conservadoras de uma imagem deformada desta realidade.

Com base nesse argumento, torna-se possível para o autor conceber, ao mesmo tempo, que as ideologias sejam não deformantes, mas adequadas, científicas, e admitir sem reservas o condicionamento de classe das opiniões dos homens sobre a realidade social, sem trair o marxismo e sem cair no relativismo. Com relação a essa última questão, o argumento de Schaff (1971, pp. 176-177) é o seguinte:

Se não atarmos as mãos com a pressuposição de que o conhecimento tem o caráter de um reflexo passivo e que a verdade é absoluta (no sentido de uma verdade total e eterna), em outras palavras, se aceitarmos o terceiro modelo da relação cognitiva (a interpretação ativista da teoria do reflexo) e se considerarmos a verdade como um processo cumulativo de verdades parciais, nada nos impede de reconhecer que o conhecimento socialmente determinado é verdadeiro e, neste sentido, adequado.

O argumento ilumina várias questões nodais para as Ciências Sociais, dentre elas uma questão bastante cara aos marxistas, a saber, a possibilidade de conciliar conhecimento objetivo e caráter de classe desse conhecimento. Ainda argumentando nessa direção, Schaff, opondo o marxismo à sociologia mannheimiana, e já neste momento apontando a impropriedade de Mannheim ao apropriar-se de certos conceitos marxistas, esclarece que o marxismo diferencia *condicionamento de classe de conhecimento*. Esta distinção permite a Schaff deslocar para a esfera dos sujeitos o lapso de construírem as deformações do conhecimento - evidentemente quando se tratar do conhecimento construído pelos membros partidários da classe colocada objetivamente numa situação anti-revolucionária - e, ao mesmo tempo, reiterar a sua tese da existência de um condicionamento de classe não deformante.

O que Schaff efetivamente quer apontar com toda essa discussão é que, à luz da teoria marxista, o conhecimento objetivo é possível nas Ciências Sociais, diferentemente do que ocorre na sociologia mannheimiana que, mesmo partindo de certas teses comuns sobre o condicionamento social do conhecimento, acaba por tomar o caminho errado do relativismo. Nessa perspectiva, o autor afirma que:

O fato de reconhecer o condicionamento social do conhecimento não leva ao relativismo, a menos que se admita ao mesmo tempo, que se aceite ao mesmo tempo como prévia a tese de que a verdade absoluta é padrão de medida. Se não se admitir este pressuposto, que necessariamente conduz à conclusão absurda que toda história da humanidade consistiu em coligar falsificações (o que chamamos verdades parciais ou relativas tornando-se falsas quando são medidas pela verdade absoluta), é evidente que o conhecimento social condicionado (o que é uma necessidade no caso do conhecimento humano, e nós não nos ocupamos do conhecimento angélico - segundo a receita de Dietzgen) dá como resultado, ou pelo menos pode dar uma verdade parcial mas objetiva.³

Assim, com base nessa colocação de Schaff, é possível perceber que ele responde negativamente às duas questões colocadas anteriormente:

1. o condicionamento social do conhecimento, tendo como correlativo um “ponto de vista” determinado, não leva inevitavelmente à deformação do conhecimento (desde que produzido à luz da teoria marxista);
2. o condicionamento social do conhecimento, tendo em vista seu caráter parcial, não leva inevitavelmente à falsidade, à “falsa consciência” (desde que produzido pelo viés da teoria marxista).

Em todo este percurso de Schaff, é possível perceber que a filosofia marxista, demarcando suas fronteiras com relação a outras correntes - seja negando, seja reiterando

³ SCHAFF (1971, pp. 184-185).

alguns de seus pressupostos -, busca, no interior da historiografia, constituir-se enquanto ciência régia, capaz de um fazer científico objetivo e verdadeiro (não-deformante), mesmo que parcial.

Como foi dito no início deste capítulo, a Análise do Discurso, durante a fase inicial de sua constituição, também buscou instituir-se pautada em uma certa noção de cientificidade. O relato feito até aqui, do modo de constituição da filosofia marxista, poderia nos levar a pensar, num primeiro momento, que tal objetivo é decorrente de sua filiação inicial ao materialismo histórico. Entretanto, não podemos nos esquecer de que a Análise do Discurso situa-se no terreno interdisciplinar da Lingüística e das Ciências Sociais, cuja complementaridade deve ser levada a sério. Na Lingüística, como se sabe, o estruturalismo se impôs como uma corrente que confere cientificidade aos estudos da linguagem e foi ele, na verdade, o “dispositivo polêmico” acionado pelos analistas do discurso, segundo avaliam Pêcheux *et al.* (1982), contra as idéias dominantes da época, em relação às quais a AD queria diferenciar-se. Um índice que, de certa forma, indica-nos que a Análise do Discurso assumiu o estruturalismo como um apoio estratégico para constituir-se é o fato de sua filiação ao materialismo histórico ter ocorrido, em um momento inicial, via estruturalismo filosófico de Althusser.

Passaremos, então, ao campo da AD, para discutirmos de que maneira esta problemática da objetividade científica foi incorporada por essa disciplina, e quais as implicações decorrentes de um posterior abandono desse projeto de cientificidade.

3. No campo da AD

Michel Pêcheux, a partir de um questionamento crítico sobre a Lingüística⁴, concebe que o estudo do discurso exige uma ruptura epistemológica que o coloque em um outro terreno, em que intervêm questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito. De acordo com o autor, a Lingüística saussureana, fundada sobre a dicotomia língua/fala, permitiu a constituição da Fonologia, da Morfologia e da Sintaxe, mas não foi suficiente para permitir a constituição da Semântica, lugar das contradições da lingüística. Para ele, o sentido, objeto da Semântica, escapa às abordagens de uma lingüística da língua, já que a significação não pode

⁴ Cf. Pêcheux (1975).

ser apreendida por procedimentos de análise similares aos de outros “níveis”. Propõe, então, ao invés de uma semântica lingüística, uma semântica do discurso (Pêcheux, 1975), lugar teórico em que as condições socio-históricas de produção de um discurso são tomadas como constitutivas de suas significações.

Apoiado no projeto althusseriano - inserido em uma tradição marxista que buscava apreender o funcionamento da ideologia a partir de sua materialidade, isto é, por meio das práticas e dos discursos dos Aparelhos Ideológicos do Estado -, Pêcheux (1969) busca formalizar uma teoria do discurso a partir da proposta de uma análise automática do discurso (AAD), procedimento de leitura que relacionava determinadas condições de produção com os processos de produção de um discurso. Esse dispositivo, capaz de determinar, sempre numa relação com a história, as possibilidades discursivas dos sujeitos inseridos em determinadas formações sociais, é, neste momento, um componente essencial do projeto de Pêcheux, que visava construir uma teoria do discurso, pautado em uma concepção de objetividade científica.

Nesta primeira fase do projeto teórico de Pêcheux, os procedimentos de análise de um discurso são realizados por etapas. Primeiramente, tem-se uma etapa de construção sócio-histórica do *corpus* submetido à análise. Em seguida, passa-se a uma etapa harrisiana de delinearização sintática das superfícies textuais do *corpus*, a fim de isolar os enunciados elementares e as relações lingüísticas entre esses enunciados. Passa-se depois a um tratamento automático dos dados resultantes da análise sintática, que consiste basicamente em construir sítios de identidades a partir da percepção da relação de sinonímia e de paráfrase. Por fim, procura-se mostrar que tais relações são decorrentes de uma mesma estrutura geradora do processo discursivo.

O que se pode apreender de tais procedimentos de análise é que a tese de Pêcheux com relação ao sentido, neste seu momento teórico, consiste na idéia de que o sentido não é dado como prévio ou fixo em termos de língua, uma vez que a matriz do sentido não é a palavra ou o enunciado - e é nesse sentido que o autor rompe com uma concepção de semântica lingüística -, mas é prévio ou razoavelmente fixo em termos de discurso, já que a matriz do sentido é uma “família” metafórica ou parafrástica, historicamente dada. O autor combatia uma concepção “religiosa da leitura”, para utilizarmos uma expressão de Pêcheux *et al.* (1982, p. 253), que era realizada por meio da hermenêutica literária; da “idéia de que o sentido dos textos é o correlato de uma consciência-leitora instalada numa subjetividade

“interpretativa” sem limites”; da prática espontânea da leitura da análise do conteúdo; e por meio de um objetivismo quantitativo que tratava os textos como população de palavras suscetíveis de uma espécie de demografia estatística dos textos, tal como ela se realiza nos estudos lexicométricos, por exemplo. Em outras palavras, o objetivo de Pêcheux, a saber, de construir uma disciplina respaldada em uma certa objetividade científica, fundava-se sobre a idéia de uma álgebra discursiva que permitisse construir formalmente a estrutura geradora de um processo discursivo. Nessa empreitada, em busca de uma teoria científica do discurso, o apoio estratégico sobre o estruturalismo estava claramente reivindicado, como nos relatam Pêcheux *et al.* (1982, pp. 253-255), em um momento de revisão da proposta da AAD:

A problemática estruturalista que se estava condensando em torno de alguns nomes como os de Lévi-Strauss, Foucault, Barthes, Althusser..., era um dispositivo polêmico contra as idéias dominantes da época, bem como um programa de trabalho.

(...)

se era questão de analisar o “discurso inconsciente” das ideologias, a lingüística estrutural, ciência “moderna” da época, era o meio científico de deslocar o terreno das questões do domínio do quantitativo em direção ao qualitativo, da descrição estatística em direção a uma teoria quase algébrica das estruturas, rejeitando o “não importa o que” das leituras “literárias”.

Se os discursos ideológicos eram de fato os mitos próprios de nossas sociedades, deveria ser possível construir procedimentos efetivos capazes de restituir o traço da estrutura invariante desses discursos (...): portanto, reconstituir alguma coisa dessa “estrutura presente na série de seus efeitos”.

Em um segundo momento teórico (PÊCHEUX E FUCHS, 1975), a noção de discurso enquanto “máquina estrutural fechada” é abandonada. O dispositivo que desencadeia esse processo de transformação na concepção do objeto de análise da Análise do Discurso é o conceito de formação discursiva (FD) de Foucault (1969). As regras de formação de uma formação discursiva determinam o seu interno e o seu externo, isto é, o que pertence e o que não pertence a uma FD. Assim sendo, por definir-se sempre em relação a um externo, em relação a outras FDs, o discurso não pode ser mais concebido como um espaço estrutural fechado, por ser sempre um espaço atravessado pelo pré-construído. A questão da alteridade afetando a identidade discursiva coloca em causa o fechamento dessa identidade e com ela a

própria noção de paráfrase, que passa a ser colocada sob uma nova perspectiva, de modo a abrigar adequadamente o estudo do outro no interior do mesmo. Abandonando-se a idéia de que o espaço discursivo é formado por elementos ligados entre si por um princípio de unidade, o estudo das relações sintáticas deve agora abrigar a possibilidade de um conteúdo proposicional, tomado como estável por uma construção discursiva, ser investido de sentidos diferentes, ultrapassando, assim, os limites do procedimento de análise construído sobre a justaposição contrastada, tal como proposto por Pêcheux em 1969. Entretanto, vale ressaltar que, apesar desse deslocamento realizado por Pêcheux e Fuchs (1975), no que se refere à concepção de discurso, o fechamento da “maquinaria” ainda é conservado, pois a presença do outro sempre é concebida a partir do interior da FD em questão. Num certo sentido, portanto, o projeto de construção de uma teoria discursiva pautada na noção de objetividade científica ainda é possível, uma vez que o objeto de análise, apesar de sua dispersão, ainda pode ser sistematicamente apreendido, mesmo porque, no que se refere aos procedimentos de análise, a AD, nessa fase, apresenta muito poucas inovações; o deslocamento efetivo, com relação à fase anterior, ocorre no nível da construção dos *corpora* discursivos, que “permitem trabalhar sistematicamente suas influências internas desiguais” (PÊCHEUX, 1983a, p. 315).

Em 1983, caracterizado como um outro momento teórico de Pêcheux, o autor, numa espécie de revisão do próprio trabalho, busca rever, em um mesmo gesto, tanto sua filiação ao materialismo histórico (ou pelo menos a um certo materialismo histórico, caudatário de Althusser), como seu projeto de construção de uma teoria discursiva pautada na noção de objetividade científica. Justificando seu antigo sonho, então abandonado, de uma possível ciência capaz de unificar, em uma estrutura homogênea, a multiplicidade heterogênea das “coisas-a-saber”, o autor explica:

A promessa de uma *ciência régia*⁵, conceptualmente tão rigorosa quanto as matemáticas, concretamente tão eficaz quanto as tecnologias materiais, e tão

⁵ O marxismo, como apontado na seção anterior deste capítulo destinada às Ciências Sociais, também buscou constituir-se enquanto ciência régia no interior da historiografia; basta ver de que modo e em que bases Schaff desferiu sua crítica a Mannheim.

onipresente quanto a filosofia e a política!... como a humanidade poderia ter resistido a semelhante pechincha?⁶

Entretanto, reconhece Pêcheux (1983b), as “coisas-a-saber” que concernem ao real sócio-histórico não formam um sistema estrutural, análogo à coerência conceitual-experimental galileana. Mesmo assim, a ontologia marxista, partilhando com Galileu do mesmo desejo de onipotência, buscou produzir leis dialéticas da história e da matéria, consideradas capazes de organizar o real em um espaço científico coerente e unificado. Foi, portanto, no intuito de buscar, no interior da tradição francesa de análise de discurso, um caminho distinto daquele indicado pela filosofia marxista, que o autor se propôs a pensar o discurso “fora da negação marxista da interpretação: isto é, encarando o fato de que a história é uma disciplina de interpretação e não uma física de tipo novo” (PÊCHEUX, 1983b, p. 42).

Na empreitada por traçar este novo caminho, ocorre a desconstrução da maquinaria discursiva e adota-se a perspectiva segundo a qual os diversos discursos que atravessam uma FD não se constituem independentemente uns dos outros para serem em seguida postos em relação, mas se formam de maneira regulada no interior de um interdiscurso. Em decorrência dessa nova concepção de objeto de análise - o interdiscurso -, o procedimento de análise por etapas, com ordem fixa, explode definitivamente. O analista do discurso, então, assume, neste terceiro momento teórico, uma posição bastante flutuante com relação tanto ao seu objeto de análise, quanto ao próprio trabalho, como nos afirma Pêcheux (1983a, p. 315):

Seria inútil pretender descrever como um objeto este que se tenta hoje: apenas se pode falar do interior dessa tentativa. Indicar algumas direções referíveis em um trabalho de interrogação-negação-desconstrução das noções postas em jogo na AD, mostrar alguns fragmentos de construções novas.

O que resta, então, ao analista, diante de seu próprio trabalho de desconstrução, são alguns pontos de referência: o primado teórico do outro sobre o mesmo; a desestabilização das garantias sócio-históricas que supunham assegurar *a priori* a pertinência teórica e de

⁶ PÊCHEUX (1983b, p. 35).

procedimentos de análise de um *corpus*; a necessidade de recorrer a um procedimento de análise que traduzisse, por meio da alternância entre momentos de análise lingüística e momentos de análise discursiva, a incessante desestabilização discursiva; e “sobretudo muitos pontos de interrogação” (PÊCHEUX, 1983a, p. 317).

Entretanto, mesmo assumindo que a Análise do Discurso é uma disciplina de interpretação e abandonando o sonho de constituí-la com um território estabilizado e unificado, Pêcheux ainda se debruça sobre um projeto de reconstrução ou de reconfiguração de lugares teóricos e metodológicos que pudessem dar conta de forma satisfatória de seu objeto de análise, o discurso, sem que, para isso, o analista tivesse que negar ou ocultar a natureza fluida e instável desse objeto. Em *O discurso: estrutura ou acontecimento* (1983b), o autor, ao incorporar o *acontecimento* à teoria discursiva, afirma que esse modo de conceber a discursividade impõe um certo número de exigências que devem ser, segundo ele, detalhadamente consideradas.

A primeira delas consiste em “dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas” (PÊCHEUX, 1983b, p. 50). Uma posição como esta sustenta-se sobre dois pressupostos: o de que descrever não é indiscernível de interpretar, bem como o do reconhecimento da existência do real específico da língua, isto é, do “próprio da língua”, compreendido pelo autor como sendo um real atravessado por uma divisão discursiva entre dois espaços, o de significações estabilizadas e o de transformações do sentido. Assim sendo, toda descrição está intrinsecamente exposta ao “equivoco da língua”; todo enunciado é intrinsecamente suscetível de se tornar outro diferente de si mesmo. Disto decorre a segunda exigência, a saber, que todo enunciado deve ser “lingüisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação” (PÊCHEUX, 1983b, p. 53). Deste ponto de vista, o autor aponta que o problema principal para o analista é determinar, nas práticas de análise do discurso, o lugar e o momento da interpretação em relação aos da descrição, já que não se trata de duas fases sucessivas, mas de uma alternância de movimentos. Entretanto, trata-se apenas de uma questão que o analista deverá enfrentar e não de um empecilho, a não ser que permitamos que o fantasma da ciência régia venha nos amedrontar diante do “risco do equivoco”:

O fantasma da ciência régia é justamente o que vem, em todos os níveis, negar esse equívoco, dando a ilusão que sempre se pode saber do que se fala, isto é, se me compreendem bem, negando o ato de interpretação no próprio momento em que ele aparece.⁷

Por fim, a terceira exigência que Pêcheux (1983b, p. 56) nos aponta é a de que o discurso não seja tomado “independente das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe”, ao mesmo tempo, porém, que não nos esqueçamos de que todo discurso, por sua própria natureza, “marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos”, na medida em que se apresenta como um índice de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação.

O que podemos perceber a partir destas colocações feitas por Pêcheux é que a posição de trabalho evocada pelo autor em referência à Análise do Discurso não supõe mais a possibilidade de um cálculo dos deslocamentos de filiação dos discursos, mas supõe a possibilidade de detectar, por meio de descrições regulares de montagens discursivas, os momentos de interpretação em relação aos de descrição, negando, assim, que a AD se configura como um lugar teórico em que imperam “interpretações sem margens”, para nos valermos de uma feliz expressão do próprio Pêcheux (1983b, p. 57).

Neste mesmo percurso, em busca de um projeto de reconfiguração dos lugares teóricos e metodológicos da AD, a posição assumida por Maingueneau em *Genèses du discours* (1984) vem ocupar um lugar crucial. Inscrevendo-se na perspectiva bakhtiniana, o autor assume o pressuposto de uma “heterogeneidade constitutiva”, mas propõe-se a atribuir a essa orientação teórica um quadro metodológico e um domínio de validade mais precisos, a fim de tornar a Análise do Discurso operacional, isto é, torná-la uma disciplina cujas hipóteses sobre os fundamentos discursivos possam validar ou refutar proposições a respeito do funcionamento de um determinado campo ou espaço discursivo.

O primeiro aspecto que gostaria de sublinhar na proposta teórica de Maingueneau diz respeito ao modo como o autor concebe o seu próprio objeto de análise, o discurso, considerando-o sob o duplo ponto de vista de sua gênese e de sua relação com o interdiscurso.

⁷ PÊCHEUX, 1983b, p. 55.

Mas considerando a noção de interdiscurso bastante vaga para seus propósitos, Maingueneau busca especificá-la, substituindo-a pela tríade *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*.

A noção de *universo discursivo* diz respeito ao conjunto de formações discursivas de todos os tipos, que interagem em uma conjuntura dada. Mesmo não sendo possível apreendê-lo em sua globalidade, trata-se de um conjunto finito que define uma extensão a partir da qual serão construídos domínios susceptíveis de serem estudados, a saber, os *campos discursivos*.

O *campo discursivo* deve ser compreendido como sendo um conjunto de formações discursivas com mesma função social, que se divergem, entretanto, quanto ao modo pelo qual essa função deve ser preenchida. Em uma região determinada do universo discursivo, tais formações discursivas buscam delimitar-se reciprocamente, por meio de uma relação de concorrência, compreendendo este último termo de maneira mais ampla, de modo a significar tanto afrontamento aberto, quanto aliança, neutralidade aparente, etc. O recorte em campos discursivos não define zonas insulares; é antes uma abstração necessária que deve permitir abrir múltiplas redes de trocas. A delimitação desses campos também não tem nada de evidente, mas exige do analista que ele faça hipóteses e escolhas, pautadas tanto na materialidade lingüística dos supostos discursos que se encontram em relação, como nas condições de enunciabilidade de tais discursos, condições que, por sua vez, circunscrevem-se historicamente.

É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e sua constituição pode, de acordo com Maingueneau, ser descrita em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. Essa hipótese nos conduz a uma outra noção definida pelo autor, a saber, a noção de *espaço discursivo*, que deve ser compreendido como um subconjunto de formações discursivas cuja relação o analista julga pertinente considerar para seu propósito. O recorte desse subconjunto deve resultar de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e sobre um saber histórico que serão confirmados, ou não, no decorrer da pesquisa.

Estas três noções trazidas para o interior da Análise do Discurso por Maingueneau conferem à noção de interdiscurso um caráter menos vago, porque mais histórico e também mais operacional, na medida em que tanto os recortes, quanto as relações estabelecidas pelo analista são minimamente regulados pelos limites do campo discursivo. Ao postular, portanto,

o primado do interdiscurso, o autor não está inscrevendo a AD em um terreno não regrado e nem tampouco concebendo o discurso como uma “dispersão de ruínas”⁸, para utilizarmos uma expressão do próprio Maingueneau. Ao contrário, postula, para além da heterogeneidade dos tipos de textos, dos autores, de sua dispersão no tempo e no espaço, a existência de uma zona de regularidade semântica que estrutura o modo de coesão dos discursos.

A proposta do autor de uma *semântica global* apresenta-se como um caminho possível (e bastante interessante!) de apreensão do modo de funcionamento da interdiscursividade. De acordo com esse conceito, todos os planos da discursividade - e aqui poderemos considerar como constitutivos desses planos discursivos, desde os processos gramaticais, até o modo de enunciação e de organização da comunidade que enuncia o discurso - estão submetidos ao mesmo *sistema de restrições globais*. Esse sistema de restrições, definido sempre em relação à história, é concebido como um filtro que fixa os critérios que, em uma formação discursiva determinada, distinguem o que é possível ou não de ser enunciado do interior daquela formação. O sistema de restrições deve ser concebido, mais especificamente, como um modelo de “competência discursiva”, ou melhor, como um modelo de “competência interdiscursiva”, já que, correlativamente, ao distinguir o que é possível enunciar do interior de uma formação discursiva, permite identificar também enunciados incompatíveis com o sistema de restrições desta FD como enunciados pertencentes a formações discursivas antagonistas. Em outras palavras, a “competência interdiscursiva” supõe a aptidão de sujeitos em reconhecer a incompatibilidade semântica de enunciados de outras formações do espaço discursivo que constituem seu Outro.

Este fato, de considerar que os discursos dispõem de um *sistema de restrições*, permite à AD “ler a heterogeneidade lá onde se percebia um imenso campo em que se embaralhavam em todos os sentidos o mesmo e o outro”⁹, já que a interdiscursividade se organiza a partir da exploração sistemática das possibilidades do núcleo semântico de cada FD que compõe o campo discursivo. Esse núcleo semântico é definido em termos de *semas*, isto é, de eixos semânticos primitivos que asseguram que, em todos os pontos e sobre todos os planos

⁸ “une dispersion de ruines” (MAINGUENEAU, 1984, p. 9).

⁹ “(Le fait de disposer de ces systèmes de contraintes permet justement) de lire de l’hétérogène là où on ne percevait qu’une immense nappe où s’entremêleraient en tous sens le même et l’autre” (MAINGUENEAU, 1984, p. 58).

discursivos, existirá ao menos um caminho que permita remontar a esses primitivos. O *optimum semântico* de um discurso, isto é, o núcleo de sua doutrina, decorre de uma certa forma de organização de seu núcleo semântico, isto é, de um certo modo de interação entre os *semas* que compõem seu *sistema de restrições*.

É em função de seu *sistema de restrições* que o discurso organiza todas as suas relações com os demais discursos com os quais é posto em relação no espaço discursivo. Maingueneau compreende essa interação entre os vários discursos de um mesmo espaço discursivo como um processo de tradução, de *interincompreensão regrada*: cada um introduz o Outro em seu fechamento, traduzindo os seus enunciados nas categorias do Mesmo e, assim, sua relação com esse Outro se dá sempre sob a forma do “simulacro” que dele constrói. Desse modo, para construir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não se relaciona com o Outro enquanto tal, mas somente com o *simulacro* que dele se constrói, pois não há dissociação entre o fato de enunciar conforme as regras de sua própria formação discursiva e de não compreender os sentidos dos enunciados do Outro; trata-se de duas facetas do mesmo fenômeno. Não existe, portanto, o discurso absoluto que num espaço homogêneo regularia todas as traduções de um tipo de discurso para um outro, mas uma rede de relações constantemente aberta. Nessa perspectiva, a *relação polêmica* não existe em si, ela é apenas um aspecto do funcionamento da formação discursiva e se configura como a manifestação de uma incompatibilidade radical entre os discursos - a mesma que permitiu que tais discursos se constituíssem. A relação com o Outro é função da relação que um discurso mantém consigo mesmo, na medida em que, para que ele construa a sua identidade, é preciso relegar o Outro ao interdito, ao espaço do não dizível, do errado, do culpado, do falível.

Mas, em sua démarche, Maingueneau ainda amplia o escopo de aplicabilidade da noção de *sistema de restrições* do discurso. Rejeitando uma concepção sociológica “externa”¹⁰, que nega a existência de uma articulação entre discursos e funcionamentos institucionais, o autor assume uma outra perspectiva segundo a qual discurso e instituições se articulam através de um *sistema de restrições semânticas* comuns. O interesse do autor está justamente na possibilidade dessa articulação e não nas instituições em si, pois, tal como afirma, “não há antes uma instituição, depois uma massa documental, enunciadores, ritos

¹⁰ “une sociologie “externe”” (MAINGUENEAU, 1984, p. 137)

genéricos, uma enunciação, uma difusão e, enfim, um consumo, mas uma mesma rede que rege semanticamente essas diversas instâncias”¹¹. Num certo sentido, Maingueneau retoma a questão da materialidade das ideologias de Althusser (1970) - “A organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto que o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização”¹² -, circunscrevendo-a, entretanto, em um novo espaço teórico que problematiza uma concepção, até então razoavelmente unânime na área, de qual vêm a ser os limites do fechamento discursivo, na medida em que as práticas sociais das comunidades discursivas são tomadas como material para uma Análise do Discurso.

Levando ao limite sua concepção de *prática discursiva*, Maingueneau ainda afirma que a prática discursiva deve ser considerada uma “*prática intersemiótica*” que integra não somente as unidades de um conjunto de enunciados, mas também produções que relevam de outros domínios semióticos, como o musical, o pictórico, por exemplo. Apresentando o modo da formação discursiva como um “sistema de restrições” que recai sobre as organizações de sentido e não como uma gramática destinada a engendrar enunciados, o autor propõe a não restringir apenas ao domínio textual a validade do sistema de restrições semânticas próprias de um discurso, mas afirma que tal sistema recai sobre outros tipos de estruturas semióticas. Em outras palavras, a noção de prática discursiva como prática intersemiótica supõe que quaisquer manifestações simbólicas de uma sociedade estão inseridas e são condicionadas pelas mesmas condições de produção, que são histórico-ideológicas. Por isso a possibilidade de estabelecer coesão entre os dois domínios, o essencialmente lingüístico e o semiótico, o que não significa que esses domínios sejam isomorfos em seu modo de estruturação, mas somente que o sistema da formação discursiva deve restringir esses modos de estruturação, quaisquer que eles sejam. Nessa perspectiva, o princípio de “competência interdiscursiva” deve ser compreendido como uma rede de regras de que os enunciadores se dispõem para tratar os materiais significantes. Assim, o pintor e o músico, por exemplo, dado que participam da mesma prática discursiva, dispõem desta mesma rede de regras e são, como os enunciadores de um “discurso verbal”,

¹¹ “il n’y a pas d’abord une institution, puis une masse documentaire, des énonciateurs, des rites génétiques, une énonciation, une diffusion et enfin une consommation, mais un même réseau qui régit sémantiquement ces diverses instances.” (MAINGUENEAU, 1984, p. 153-154)

¹² “L’organisation des hommes apparaît comme un discours en acte, tandis que le discours se développe sur les catégories mêmes qui structurent cette organisation.” (MAINGUENEAU, 1984, p. 145).

capazes de reconhecer a incompatibilidade das produções de seu Outro, assim como a coincidência de tais e tais produções com as regras de sua própria formação discursiva.

É com base no que foi exposto da proposta de Maingueneau que gostaríamos de apontar em que medida sua perspectiva teórica vem lançar luzes sobre o modo de conceber a discursividade, enumerando cinco argumentos:

- por delimitar o interdiscurso valendo-se de um critério histórico, decorrente da noção de campo discursivo;
- por propor que a análise deve considerar prioritariamente a relação entre discursos de um mesmo espaço discursivo e não simplesmente relacioná-los a uma instância ideológica;
- por se valer de uma categoria de análise mais econômica e produtiva - um *sistema de restrições* centrado sobre *semas* -, possibilitando que outros tipos de *corpora*, como materiais semióticos, sejam analisados pela AD, ampliando, assim, o escopo da interdiscursividade (a noção de enunciado somente daria conta da análise de *corpora* estritamente lingüísticos)
- por conceber que todos os planos da discursividade são sistematizados/regrados por um *sistema de restrições*, do que decorre que a análise de diferentes planos do discurso não precisa ser feita por etapas, possibilitando uma alternância e mesmo uma implicação entre os diferentes planos;
- por conceber que discurso e instituições se articulam através de um mesmo sistema de restrições semânticas comuns, do que decorre que as práticas sociais das comunidades discursivas podem ser tomadas como material de análise para uma Análise do Discurso, ampliando, mais uma vez, o escopo da discursividade.

Assim, ao se debruçar sobre um projeto de reconstrução ou de reconfiguração de lugares teóricos e metodológicos da AD, Maingueneau oferece ao analista do discurso a possibilidade de assumir a natureza fluida e instável de seu objeto, o interdiscurso, sem que para isso ele tenha que conceber a Análise do Discurso como um lugar teórico em que imperam “interpretações sem margens”.

Para procedermos à análise do *corpus* desta tese, iremos nos valer do conceito de *semântica global* de Maingueneau, assumindo, então, com o autor, os cinco pressupostos enumerados acima. Antes, porém, de debruçarmos sobre o *corpus* que propusemos analisar, buscaremos reconstituir, nos dois capítulos que se seguem, algumas condições que possibilitaram o surgimento do Modernismo no Brasil.

CAPÍTULO 2

O nascimento da modernidade

A arte é como uma parábola da criação.
(Günther Regel)

1. Primeiras considerações

Para falar em condições que possibilitaram o surgimento do Modernismo no Brasil, não poderíamos restringir nossa abordagem à esfera nacional. O seu surgimento no Brasil está estreitamente ligado a um movimento mais amplo de renovação estética que ocorreu no mundo todo. Neste capítulo, buscaremos reconstituir minimamente as condições de emergência de uma nova concepção de arte que surge em função da construção de uma nova forma de compreender a relação entre o homem e o mundo, bem como a relação do homem consigo mesmo.

O conceito de *condições de produção* (CP) que assumiremos para os propósitos desta tese é proveniente do trabalho de Courtine (1981). O autor, partidário de uma posição teórica que rompe com a idéia de *corpora* discursivos organizados sob a categoria de contraste, define a noção de condições de produção do discurso a partir do primado do interdiscurso e da contradição: o caráter contraditório das CP é decorrente da pluralidade contraditória de um campo interdiscursivo. Nesse campo, a relação entre os diversos discursos que o compõe, além de ser contraditória, também é desigual, pois não há equilíbrio de forças nos embates ideológicos. Essa noção de condições de produção contraditórias e desiguais parece bastante

pertinente para este trabalho, pois, como veremos, apresenta-se como uma noção suficientemente boa para explicar o modo como se dão os embates travados entre o discurso em favor da constituição da arte moderna - tanto no Brasil, quanto na sociedade ocidental de um modo geral - e os outros discursos presentes no campo da arte.

Gostaríamos ainda de esclarecer, com relação à noção de CP assumida neste trabalho, que não privilegiaremos uma certa concepção materialista das condições de produção, o que não significa que ignoramos ou negamos a relação existente entre as condições materiais da existência e instâncias ideológicas. Antes, daremos ênfase a uma abordagem que permita, a partir de discussões estéticas e filosóficas referentes a diferentes manifestações artísticas - mais especificamente a partir da pintura, da literatura e da música - ocorridas na cultura ocidental a partir do início do século XIX, lançar luzes sobre a análise do *corpus* deste trabalho, que será realizada nos capítulos 4 e 5. Não temos a pretensão de estabelecer um quadro sistemático que forneça uma imagem completa das condições de emergência dessa nova concepção de arte, mas zelaremos para que a perspectiva assumida durante o percurso realizado nas próximas páginas seja fértil para os propósitos desta tese.

Iniciaremos, então, nosso percurso por Nietzsche, que, como afirma Rölh (1991) tornou-se o grande ídolo da modernidade. O personagem central de sua obra *Assim falou Zaratustra* (1999) é bastante emblemático de uma nova concepção, que começa a definir-se a partir do século XIX, do que é ser artista e, portanto, do que é fazer arte.

2. A gênese da modernidade na arte: um olhar sobre o pensamento estético-filosófico da cultura ocidental a partir do século XIX

Friedrich Nietzsche, através de seu personagem Zaratustra, lançou, no final do século XIX, a semente de um pensamento que viria a se consolidar de modo definitivo no século XX: “Mutação dos valores - essa é a mutação daqueles que criam. Sempre aniquila, quem quer ser um criador” (1999, p. 217).

As idéias do filósofo rompem com a metafísica, segundo ele, “inventada” por Sócrates, que estabelece a distinção entre dois mundos através da oposição entre essencial e aparente, verdadeiro e falso, inteligível e sensível. Sócrates fez da vida, analisa Nietzsche, algo que deve ser julgado, medido, limitado por valores “superiores” como o Divino, o Verdadeiro, o Belo, o

Bem. Combatendo a metafísica, o filósofo alemão retira do mundo supra-sensível todo e qualquer valor eficiente, não mais concebendo as idéias como “verdades” ou “falsidades”. Através do conceito de “*além-do-homem*”, Nietzsche nega a idéia de transcendência humana, em favor da idéia de auto-superação. Na primeira parte de *Assim falou Zaratustra* (1999), o capítulo *Das três transmutações* constrói uma imagem bastante representativa do conceito de “*além-do-homem*”.

Construindo uma alegoria dos 40 dias de Jesus no deserto, o espírito passa pela “pesada”, “pesadíssima” (para nos valermos dos próprios adjetivos utilizados pelo autor) experiência de auto-superação, representada pelas metáforas “de como o espírito se tornou em camelo, e em leão o camelo, e o leão, por fim, em criança”. Na primeira transmutação, o espírito toma sobre si “todo o pesadíssimo” - pesadíssimo é o esforço em negar todos os valores preestabelecidos - e corre para o seu deserto, como o camelo, que carregado corre para o deserto. A segunda transmutação ocorre quando, no mais solitário deserto, o espírito se torna em leão e quer ser senhor de seu próprio deserto, lutando contra o grande dragão, a quem não quer mais chamar de senhor e deus. O grande dragão se chama “Tu deves”, e o espírito do leão diz “Eu quero”. “Todo o valor já foi criado, e todo valor criado - sou eu”, assim fala o dragão. Mas a potência do leão é capaz de “Criar liberdade e um sagrado Não” e tomar para si o direito a novos valores. Na terceira transmutação, o leão se torna em criança, porque só a criança é capaz de criar novos valores: “Inocência é a criança, e esquecimento, um começar-de-novo, um jogo, uma roda rodando por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim, para o jogo do criar” (NIETZSCHE, 1999, p. 214).

Em Nietzsche, a idéia do homem que supera a si mesmo está vinculada à sua concepção de “*eterno retorno*”: a existência é ritmada pela alternância da criação e da destruição, da alegria e do sofrimento, do bem e do mal, que não são imperecíveis. Zaratustra, o mestre do “*eterno retorno*”, ensina que todas as coisas retornam eternamente e os próprios homens com elas; a metáfora utilizada pelo mestre é a da ampulheta que tem de se desvirar sempre de novo, para de novo transcorrer e escorrer, de modo que todos os anos e os próprios homens, nas maiores coisas e também nas menores, são iguais a si próprios. O “*eterno retorno*” é para Nietzsche uma saída fora do pessimismo de Schopenhauer, isto é, fora do desespero de uma vida que se tornou vã, e fora da solução metafísica, tanto do racionalismo socrático, quanto do transcendentalismo cristão. O homem enxerga sentido na própria

existência porque a sua “*vontade de potência*”, força criadora de novos valores, traz consigo o maior dos homens, em permanente luta com o homem pequeno, que retorna eternamente: “Eternamente ele retorna, o homem de que estás cansado, o homem pequeno” (NIETZSCHE, 1999, p.237), aquele que aceita resignadamente velhos valores. O maior dos homens, o forte, é o que quebra tábuas e velhos valores, é o *criador*. O criador é antes de tudo um aniquilador, aquele que nega e destrói valores. Zaratustra, o mestre do “*além-do-homem*”, leva a negação a seu último grau, fazendo dela uma ação, uma instância a serviço daquele que cria. Sua tarefa é, simultaneamente, de criação e de destruição.

Polêmico em sua postura radical contra o racionalismo e a moral cristã enquanto forças inibidoras da criatividade e da vontade de poder, Nietzsche tornou-se a grande referência filosófica da arte moderna. Baudelaire, considerado o fundador da modernidade francesa, deixa entrever em seus escritos a influência do filósofo. Em *Sobre a modernidade: o pintor da arte moderna*, ensaio publicado pela primeira vez em 1863 no *Figaro*, escreve:

Mas o gênio é a “criança reencontrada” com vontade, a criança dotada agora, para exprimir-se, de órgãos viris e de espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulados. (...) Pedia-lhes há pouco para considerar G. eterno convalescente; para completar o conceito, tomem-no também por um homem-criança; por um homem que possui a cada minuto o gênio da infância, isto é, um gênio para quem nenhum aspecto da vida está embotado.

(...)

Todos os materiais que abarrotam a memória se classificam, se ordenam, se harmonizam e se submetem a essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção “infantil”, isto é, de uma percepção aguda, mágica de tão ingênua!

(...)

Com toda certeza, esse homem, tal qual o pinte, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, viajando sempre através “do grande deserto dos homens”, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples divagador, um objetivo geral, diferente do prazer fugaz da circunstância. Ele busca esse algo que nos permitirá chamar a “modernidade”.¹³

¹³ BAUDELAIRE In: CHIAMPI (1991, pp. 106-109).

É possível perceber neste trecho que a metáfora do artista como criança, presente em Nietzsche, é retomada por Baudelaire. O artista, como Zarathustra, atravessando o grande deserto dos homens, supera a tradição (o leão!), ordenando “a soma de materiais involuntariamente armazenados” por meio da percepção infantil, aguda e ingênua, capaz de exprimir a essência do novo, da modernidade.

Entretanto, a influência de Nietzsche sobre os artistas modernos deve-se mais à força de sua obra filosófica que propriamente à total novidade dos conceitos que desenvolve. Já em Novalis, pseudônimo literário de Hardenberg, grande poeta da primeira geração romântica alemã que se destacou por suas reflexões poetológicas fundamentais para a modernidade, percebe-se a presença de alguns conceitos que serão retomados e desenvolvidos por Nietzsche¹⁴. Em *Fragmentos logológicos*, publicado em 1798 no primeiro ano da revista *Athenäum*¹⁵, a idéia do “eterno retorno”, do homem que supera a si mesmo sempre e novamente, está presente:

O mundo precisa ser romantizado. Dessa forma, reencontra-se o sentido original. Romantizar nada mais é senão potenciar qualitativamente. Nessa operação, o eu inferior é identificado a um eu melhor. Assim como nós mesmos somos uma semelhante série qualitativa de potências.¹⁶

A noção de potenciar em Nietzsche, vinculada ao conceito de “além do homem”, implica em superação da tradição, através da negação de velhos valores. A negação, para a modernidade, será a grande medida. Friedrich (1978) comenta que a descrição da arte moderna mais com categorias negativas que positivas decorre de determinações históricas. A

¹⁴ Sabe-se que em 1858 Nietzsche obteve uma bolsa de estudos na famosa escola de Pforta, onde havia estudado o poeta Novalis. Essa informação parece interessante como índice de que certas discussões estético-filosóficas já estavam sendo levadas a cabo, como é possível verificar na obra do próprio Novalis, mesmo antes da decisiva repercussão da obra de Nietzsche.

¹⁵ A revista *Athenäum* é fundada por Friedrich Schlegel e seu irmão August Wilhelm Schlegel em 1797 na Alemanha. Sem colaboradores regulares, a revista visava, antes de mais nada, detectar e publicar textos críticos polêmicos.

¹⁶ NOVALIS In: CHIAMPÌ (1991, p. 34).

modernidade estética se funda sobre uma nova relação da arte com a natureza, a sociedade, a história. Negando a autoridade da tradição artística, com seu ideal de beleza transcendente, universalmente inteligível e atemporal, a modernidade aposta na subversão do sentido através da busca e da valorização do imanente, do transitório, do mutável. Negando os valores da “modernidade” burguesa, com seus valores de progresso, evolução e tecnificação da vida, sai à procura do tempo original, construído a partir da desagregação do tempo presente. Esse movimento de negações e buscas mostra, sumariamente, a razão da estética moderna, que se constrói a partir e em função da relação de oposição e de negação que estabelece com a história. Chiampi (1991, p. 15), analisando os tópicos abordados pelos artistas considerados fundadores da modernidade, descreve-nos esse movimento de constituição:

(...) conceituam o chiste e a ironia, como Friedrich Schlegel e Novalis, para criar “a poesia universal progressiva”; constatam a perda da totalidade na arte, como Nietzsche em sua diatribe contra Wagner; reivindicam a metáfora como linguagem primigênia, como Shelley ou o poder da nomeação do poeta, como Emerson; negam, como Poe, as noções de dever e verdade como finalidade da arte; enaltecem, como Baudelaire, o tempo presente e o transitório, ou, como Rimbaud, o desregramento de todos os sentidos, para capturar aquela beleza eterna e desconhecida; atacam o realismo e o positivismo, como Assunción Silva, para sonhar com o Renascimento idealista da arte ou, como Yeats, para defender o “outono do corpo” no poema; criticam a idolatria do classicismo, como Manzoni, ou exaltam a natureza primitiva como Leopardi; concebem um realismo sugestivo, não didático ou moralista, como Tchêkhov ou a idéia do “estranhamento”, como Tolstói, para circunscrever o “poder de transmissão” do texto artístico.¹⁷

É possível perceber neste trecho, a partir da alternância dos verbos, o movimento pendular de buscas e negações para a constituição da nova estética: conceituam/constatam a perda; reivindicam/negam; enaltecem para capturar/atacam para sonhar e para defender; criticam/exaltam e concebem para circunscrever.

Esse pensamento pendular também se manifesta em Rafael Baldaia, pseudônimo de Fernando Pessoa filósofo. Em seu *Tratado de Negação* (1916), Baldaia afirma que o mundo é

¹⁷ Grifos nossos.

formado por duas ordens de força, as que afirmam e as que negam, colocando, entretanto, as forças negativas como forças precedentes:

A negação suprema é aquilo a que nós chamamos o não-Ser. O Não-Ser não é pensável, porque pensar o não-ser é não pensar. E contudo, visto que empregamos o termo não-ser, ele é pensável, de certo modo. Desde que é pensado, torna-se o Ser. Assim, o Ser sai por oposição do Não-Ser. O Não-Ser é que o precede, para falar a linguagem humana.¹⁸

Como força precedente, a negação será sistematicamente tematizada pelos artistas e teóricos da modernidade, não como uma estratégia retórica (como veremos nos capítulos 3 e 5), mas como uma das manifestações mais evidentes das condições de produção contraditórias e desiguais desse novo discurso.

Rosenfeld (1976) tematiza a negação a partir do conceito de *desrealização*, que, segundo o autor, é um fenômeno que se observa de forma mais evidente na pintura desde o final do século XIX, e que se refere ao fato de ela ter deixado de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível.

Analisando a construção da perspectiva, isto é, do espaço tridimensional ao longo da história da pintura, Rosenfeld acredita que a perspectiva foi um recurso utilizado para a conquista artística do mundo terreno, da realidade sensível, por ter sido uma característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo¹⁹, como a época sofista - período em que foi introduzida a perspectiva na pintura grega (ver Anexo A) - e a renascentista - quando a perspectiva artificial na pintura (ver Anexo B), assim chamada porque se considera que o espaço perspectivado não é o espaço em si, apenas ocasiona essa ilusão (daí o emprego do termo “ilusionismo”), surge com todo vigor. A esse respeito Tassinari (2001, pp. 23-24) afirma que “se a perspectiva artificial é uma invenção renascentista, ela só foi possível porque o Renascimento procurava meios para refazer uma

¹⁸ BALDAIA In: BERARDINELLI (1974, p. 552).

¹⁹ De acordo com Rosenfeld (1976), a constituição do mundo a partir da consciência humana surge pela primeira vez na filosofia ocidental com os sofistas - “O homem é a medida de todas as coisas” (Protágoras) -, e ressurgiu na filosofia pós-renascentista com Descartes, que concebe como única certeza inabalável a existência do eu (cogito), encontrando sua expressão máxima em Kant, que projeta o mundo dos fenômenos a partir da consciência.

concepção de espaço artístico assemelhado ao da Antigüidade”. Nesses períodos, as perspectivas de espaço e tempo parecem ser concebidas como formas subjetivas da consciência humana, a partir das quais o homem projeta a realidade sensível dos fenômenos. Nesse sentido, na Idade Média, a visão perspectivica seria inconcebível²⁰ (ver Anexo C): “Como a Terra é imóvel, fixa no centro do mundo, assim o homem tem uma posição fixa no mundo e não uma posição *em face* dele. A ordem depende da mente divina e não da humana” (ROSENFELD, 1976, p. 78). Não caberia ao homem, portanto, projetar a partir de si uma realidade, já que a constituição do mundo não depende das formas subjetivas de sua consciência.

A arte moderna, por sua vez, rompe com (nega) a visão de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento, eliminando ou deformando a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela; nega o compromisso com o mundo empírico das “aparências”, ou seja, com o mundo temporal e espacial posto como real pela tradição naturalista. Como aponta Tassinari (2001), destruir o naturalismo, isto é, destruir uma espacialidade, era a principal tarefa da arte moderna; modernismo e antinaturalismo andavam juntos. É por isso que, nas reflexões sobre a arte moderna, é bastante habitual compreender o espaço desta arte como não perspectivo. As noções de espaço e tempo, tomadas no Renascimento como formas relativas de nossa consciência, mas manipuladas sempre como se fossem absolutas, são reapropriadas pela modernidade como formas relativas e até mesmo aparentes, duvidando-se, assim, da posição absoluta da “consciência central”. Desaparece, nesse momento, a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem poder constituir, a partir de uma consciência, o mundo²¹. A psicanálise tem um papel decisivo para o surgimento dessa Dúvida existencialista: a idéia do sujeito cindido, que tem seus estados de consciência expostos à determinação do inconsciente, gera um sentimento de perda

²⁰ Uma outra interpretação com relação ao modo de representação da realidade na arte da Idade Média é dada por Tassinari (2001, p. 24). De acordo com o autor, a arte medieval difere da arte da Antigüidade clássica mais por “um processo de simplificação do naturalismo e de agregação de elementos de culturas não clássicas”, do que pela negação do recurso da perspectiva.

²¹ A arte faz aqui o que faz a sociologia do conhecimento, por meio de sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente, como apontado no capítulo anterior.

irremediável de si mesmo. O marxismo também contribui para a eclosão desse sentimento de perda: não mais decidindo sobre os rumos da (própria) história, o homem assiste ao seu destino, determinado por forças externas e superiores à própria vontade.

Essa “relatividade”, entretanto, não é apenas tematizada pela arte moderna, mas assimilada à própria estrutura da obra de arte. Tassinari (2001) aponta que, em sua fase de formação, a pintura moderna busca, por diferentes caminhos - basta vermos a multiplicidade de correntes artísticas que surgem nesse momento - construir uma nova noção de espacialidade. Neste capítulo abordaremos apenas aquelas às quais mais diretamente se referiram os artigos da crítica brasileira, tomados como objetos de análise desta tese.

Lynton (2000, p. 28), em artigo sobre o expressionismo, argumenta que “a palavra expressionismo não pretendia, em geral, significar nada de mais preciso do que o subjetivismo antinaturalista”. Na obra expressionista, a realidade não deveria ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), mas tudo deveria se prender a uma única realidade, a da expressão, obscura e alógica como o mundo interior. Essa perda de perspectiva, decorrente da negação de oposição entre o sujeito e o mundo, é possível de ser percebida no expressionismo tanto em obras menos temáticas, que buscavam reduzir o naturalismo ampliando o poder expressivo das formas e cores, o que resultava em um figurativismo deformado (ver Anexo D), até obras completamente abstratas (ver Anexo E).

No futurismo, a perda da perspectiva decorre da negação da figura estacionária em prol de uma pintura que registre o movimento. O efeito é de uma pintura distorcida, que destrói a ilusão do espaço tridimensional (ver Anexo F). Boccioni, em seu *Manifesto técnico da pintura futurista*, expõe qual o caráter que deveria ter essa nova pintura:

Tudo se movimenta, tudo corre, tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Através da persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se e são distorcidas, sucedendo-se umas às outras como vibrações no espaço através do qual se deslocam.²²

²² Citado por LYNTON (2000, p. 72).

Em termos de instruções específicas de como esse movimento seria incorporado à tela, Boccioni sublinhou, como base essencial, o sistema do divisionismo cromático desenvolvido pelos neo-impressionistas. Lynton (2000) comenta que, radicalizando ainda mais essa sua proposta, Boccioni, numa conferência de 1911, chegou a falar de formas impermanentes de pintura, executadas com holofotes e gases coloridos.

O Cubismo também se mostra descontente com a abordagem tradicional da representação da realidade e busca superar essa tradição com o que os críticos da época chamaram de visão “simultânea”: fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem. Essa técnica enfocava de modo revolucionário o problema da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional, rompendo drasticamente com os princípios da perspectiva matemática e científica que guiaram os artistas durante 500 anos, desde o início da Renascença italiana. Uma análise feita por Golding (2000, p. 40) da tela *Les Femmes d'Alger* de Picasso (ver Anexo G), ainda que esta não seja propriamente uma tela cubista, elucidaria bem as propostas estéticas desse movimento, no que se refere à destruição de um certo espaço perspectívico:

as cabeças das figuras centrais são vistas frontalmente e, no entanto, têm narizes de perfil, ao passo que a cabeça vista de perfil tem um olho colocado de frente. Mas na figura agachada à direita, a parte mais importante do quadro - e a última a ser pintada - essa espécie de síntese ótica é aplicada mais imaginativamente a toda a figura, e produziu uma das mais revolucionárias e irresistíveis imagens de toda a arte. A figura é vista a três quartos, pelas costas (com o seio e a coxa visíveis entre a perna levantada e o braço), mas, com o que equivale quase a uma agressão física, Picasso cindiu o corpo ao longo do eixo central da coluna vertebral, e a perna e o braço mais afastados foram puxados de um para o outro lado e para o plano do quadro, sugerindo também uma vista anormalmente distendida ou desdobrada da figura, vista diretamente de trás; a cabeça também foi virada para olhar o espectador de frente.

O movimento Dadá leva às últimas consequências o ideal de destruição da reprodução ilusionista na obra de arte. Não só negou tal perspectiva, como negou o próprio sujeito artista: a não-superioridade do artista como criador era uma das preocupações fundamentais do Dadá. Picabia escreve: “As verdadeiras obras de arte modernas não são feitas por artistas, mas, muito

simplesmente, por homens”²³. Assim, rompe-se o cordão umbilical entre o objeto e seu criador; a arte poderia ser produzida por qualquer um. Como comenta Ades (2000, p. 87), “deixou de ser requerido um determinado surto de *emoção* para produzir qualquer coisa (...), deixou de existir diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o objeto feito pela máquina, e a única intervenção pessoal possível numa obra é a *escolha*”. Nesse sentido, a perda de perspectiva se dá, no Dadaísmo, em função tanto da perda de delimitação dos espaços que separam a obra de arte dos objetos comuns, isto é, da perda da noção de uma espacialidade própria à obra de arte, bem como em função da descaracterização do artista enquanto criador de uma certa espacialidade, a saber, a da própria arte.

O Surrealismo nasceu de uma ação positiva em busca da reconstrução da arte a partir das ruínas deixadas pelo Dadá, reconstrução que se dá na mesma direção dos outros movimentos da arte moderna: em busca da emancipação total do homem, mas fora da consciência lógica cultuada pelos renascentistas. O Surrealismo buscava essa emancipação do homem fora da inteligência crítica, da família, da pátria, da religião, isto é, livre de suas relações psicológicas e culturais. Por isso “a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval, como forma de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade”, explica Teles (1997, p. 170). A pintura surrealista deveria, portanto, recorrer ao automatismo psíquico (ver Anexo H), à atmosfera onírica (ver Anexo I), à loucura (ver Anexo J), ao humor (ver Anexo K). Em outras palavras, o artista deveria transformar as manifestações de seu inconsciente em imagens estéticas. A perda da perspectiva se dá a partir da negação completa da realidade externa ao homem; o real passa a ser a realidade inconsciente de cada artista, como bem afirma Breton (1997, p. 183) ao tentar, em seu *Manifesto do Surrealismo*, fazer justiça ao ódio que se tem ao maravilhoso: “o que há de admirável no fantástico é que não existe mais o fantástico: só há o real”.

Essa variedade de correntes não se manifestou, entretanto, somente na pintura, mas em diversos campos da arte. Como explica Teles (1997, p. 113), uma das características das artes na Modernidade é justamente “a da aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagens”. Na época dos -ismos,

²³ Citado por ADES (2000, p. 87).

pelo menos a pintura, a música, a literatura e a escultura estiveram juntas nas pesquisas de suas novas formas de expressão.

No campo da Literatura, Rosenfeld (1976, p. 80) analisa que, no romance do século XX, ocorreu uma modificação análoga à da pintura moderna:

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado e presente.

Essa “destruição dos relógios” no romance decorre do surgimento de uma vivência subjetiva do tempo, que transforma a narração em um padrão plano onde se fundem, em simultaneidade, o passado o presente e o futuro. Há, portanto, uma perda de demarcação nítida entre esses três momentos, que passam a existir como presenças atuais no contexto narrativo. Essa vivência subjetiva do tempo, própria dos romances chamados intimistas, caracteriza-se pelo fluxo de consciência, procedimento narrativo que tende a eliminar o narrador intermediário. Com a sua eliminação, tende a desaparecer também a ordem lógica da oração e a coerência estrutural que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos. Assim, esgarça-se mais uma categoria fundamental do romance tradicional: “a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim” (ROSENFELD, 1976, p. 84). Tais alterações, visando reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica do personagem, ligam-se à abolição do tempo cronológico, correspondente à abolição do espaço “ilusionista” na pintura, tratando-se, portanto, de um processo de *desrealização*, isto é, de perda, de abandono, de negação de uma certa perspectiva, a saber, a tradicional, em prol de um crescente processo de subjetivação, anseio marcadamente moderno.

Segundo análise de Oscar Wilde, em *A decadência da arte de mentir*²⁴, publicado pela primeira vez em 1889, a diferença entre *L'assommoir* de Zola e *Illusions perdues* de Balzac está na diferença entre o realismo sem imaginação e a realidade imaginativa. Balzac criou, não

²⁴ WILDE In: CHIAMPI (1991).

copiou a vida, afirma Wilde. Yeats, poeta, dramaturgo e crítico irlandês, em um depoimento contundente contra a mímese no romance, publicado pela primeira vez em 1898, relata:

Lembro-me de que, ao tentar criar e escrever pela primeira vez, queria delinear a aparência das coisas o mais vivamente possível e sentia prazer, mesclado, talvez, de certo descontentamento, nos livros cheios de detalhes descritivos e de retórica. E, então, de repente, perdi a vontade de descrever a aparência das coisas; percebi que um livro só me dava prazer se fosse vago e espiritual. Naquela época eu não sabia que tal mudança não estava acontecendo apenas comigo; sei, agora, que os escritores de toda a Europa lutam, e talvez o façam, muitas vezes, sem uma compreensão filosófica de sua luta, contra uma maneira de escrever retórica e pictórica, contra a “externalidade” que o pensamento filosófico e científico de uma época transmitiu à literatura.²⁵

O autor ainda comenta, no mesmo texto, a respeito desta mudança em outras artes. Com relação à poesia, afirma que, com Goethe, Wordsworth e Browning, a poesia deixou de considerar as coisas do mundo como um dicionário de imagens e de símbolos e passou a assumir a função de intérprete da vida. Aponta também que na pintura francesa houve mudança semelhante; em vez de histórias dramáticas e momentos pictóricos, vêem-se nas telas corpos “trêmulos e frágeis, despreparados para a luta de cada dia, e paisagens cujos ritmos vagos de cor e de forma superaram os contornos nítidos das coisas que vemos na luta de cada dia”²⁶ Yeats amplia sua análise afirmando que não só na arte - música, pintura, literatura - mas em todos os campos - da ciência, da política, da religião - essa mudança ocorreu porque a humanidade passou a acreditar cada vez mais no languecer do mundo. Em todos os países, vêem-se as luzes e as cores desmaiadas e os contornos esmaecidos. O homem cansou-se de dizer “essas coisas que toco, e vejo, e ouço, essas sim são reais”²⁷ e buscam preencher o pensamento com a essência das coisas, e não com as coisas.

²⁵ YEATS In: CHIAMPI (1991, p. 92).

²⁶ YEATS In: CHIAMPI (1991, p. 93).

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 95.

Esse processo de *desrealização* também ocorre na poesia, como bem nos mostra um texto de Novalis (1798)²⁸, em que o autor aborda a relação entre a abolição do tempo cronológico e um crescente processo de subjetivação:

Nada é mais poético do que lembrança e pressentimento ou idéia do futuro. O presente usual liga ambos por limitação. Surge contigüidade por rigidez - cristalização. Há, contudo, um presente espiritual que torna ambos idênticos por dissolução - essa mistura é o elemento, a atmosfera do poeta.²⁹

A respeito desse crescente processo de subjetivação na poesia, Friedrich (1978, p. 20) nos explica que, até o início do século XIX, a poesia era esperada como um quadro idealizante de assuntos e de situações costumeiras da sociedade, como um conforto salutar. Em seguida, entretanto, a poesia se coloca em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, realizando uma ruptura com a tradição, na medida em que passa a apresentar-se como “a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes”. Shelley, poeta inglês romântico, considerado um dos precursores da modernidade, afirma em seu texto *Defesa da poesia*, publicado em 1840, que a poesia “vence a maldição que nos obriga a ser escravos do acaso das impressões circundantes”³⁰. Assim, a lírica, de ora em diante, outorgou ao poeta a liberdade de dizer sem limites tudo o que lhe sugeria uma subjetividade imperiosa, que experimenta um certo sentimento de irreconciliabilidade com o mundo. O poeta, percebendo a irreconciliação do tempo objetivo da civilização capitalista com a duração subjetiva do imaginário, concebe a poesia como “a última das histórias possíveis” (CHIAMPI, 1991, p. 16). Büchner, dramaturgo alemão cujas idéias arrojadas para seu tempo o torna um precursor do Socialismo, verbaliza de maneira contundente, em *O mensageiro de Hesse* (1834), essa irreconciliação, que ganhará expressão definitiva na modernidade:

²⁸ *Miscelânea de observações*, texto-fonte dos fragmentos *Pólen*, publicados em maio de 1798 no primeiro número da revista *Athenäum*.

²⁹ NOVALIS In: CHIAMPI (1991, p. 29).

³⁰ SHELLEY In: CHIAMPI (1991, p. 68).

Senti-me como aniquilado sob o terrível fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma indiferença assustadora, nas circunstâncias humanas, uma violência inevitável, imposta a todos e a ninguém.³¹

Nesse contexto, a volta à interioridade do próprio artista passa a ser um ato orgulhoso de esquiva à realidade opressora de uma civilização técnica, da qual o tempo mecânico do relógio surge como um símbolo, odiado também pelos poetas, que se refugiarão em um tempo interior, cuja perspectiva em nada se assemelha à perspectiva tradicional, mas, ao contrário, se constrói a partir da negação, do abandono da relação entre o poeta e o mundo.

Ferry (1994), analisando o processo de constituição da cultura contemporânea, aponta que a história da estética é a história da subjetivação do mundo. O progressivo desmoronamento das tradições desemboca numa subjetivação que coloca definitivamente em xeque a idéia de um universo objetivo. A modernidade se define por um vasto processo de subjetivação, de modo que, para os modernos, a obra de arte só ganha sentido em referência à subjetividade e não quer mais em nada ser um espelho do mundo, mas a expressão de um mundo interior no qual se move o artista. A esse processo, o autor refere-se como *retraimento do mundo*.

À constituição dessa subjetividade sucede-se uma percepção cada vez mais acentuada da autonomia do estético, com seu afastamento do cotidiano, do referencial. É que a quebra da ilusão da realidade tornou transparente o processo de criação da obra, apontando-a como uma construção artificial, artística e desvinculando-a de uma relação de reprodução da realidade, explica Chiampi (1991). Encontramos em um fragmento de Schlegel (1798), fundador teórico do Romantismo alemão, essa concepção de obra de arte, que se consolidará na modernidade: “Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um ouriço”³². Yeats, criticando a arte mimética, também argumenta em favor de uma arte que se constrói como uma realidade em si. Considerando indissolúvel a união entre toda grande manifestação artística e o símbolo,

³¹ BÜCHNER In: CHIAMPI (1991, pp. 46-47).

³² SCHLEGEL In: CHIAMPI (1991, p. 40).

aponta, citando Symons³³, que o artista deve aprender a fazer com que todas as coisas em uma obra de arte “se iluminem porque se refletem umas nas outras, como verdadeiro rastro de fogo sobre pedras preciosas”³⁴.

Na música (trata-se aqui da música erudita), a questão da imanência do objeto artístico também é freqüentemente discutida. Discute-se se a música é uma transmissora de conceitos, isto é, se ela possui uma certa carga semântica e uma intenção referencial, ou se é desprovida de vontade significativa, caracterizando-se por ser um objeto puramente formal, alheio a todo compromisso conteudístico e esteado unicamente em abstratíssimas leis que regem, em cada época, a sua existência. De acordo com Dorflès (1992), essa discussão ocorre talvez pelo fato de a música ser uma forma artística cuja capacidade associativa é inexausta e inesgotável, e a sua capacidade de se ligar a condicionamentos ser infinita. Para Hegel, como aponta em *Estética*³⁵, essa problemática se explica pelo fato de faltar à música uma configuração de algo objetivamente outro-que-não-ele, quer nos refiramos com isso a fenômenos exteriores, quer nos refiramos à objetividade de idéias ou imagens intelectuais. Nos termos de Wisnik (1987, p. 114), essa questão vem à tona porque “a música não exprime conteúdos diretamente; ela não tem assunto”. De qualquer forma, o que se coloca, por trás dessa discussão polarizada entre forma e conteúdo e entre sentido e referência (valendo-nos aqui dos termos fregeanos para referir à linguagem musical) é, novamente, a questão da representação: a composição da *Eroica* de Beethoven, por exemplo, busca representar a Revolução Francesa ou trata-se de uma construção puramente formal? Stravinsky, defendendo o caráter exclusivamente formal da música, afirma em suas observações sobre a obra de Beethoven:

É o instrumento que o inspira e determina o modo de ser do seu pensamento musical (...) Como é irrelevante a questão de se a Terceira Sinfonia foi criada sobre a inspiração do Imperador Napoleão! Só a música é que importa. (...) Em suas composições para piano, o ponto de partida de Beethoven é o piano; em suas

³³ Arthur Symons (1865-1945), poeta e crítico inglês que contribuiu para divulgar as idéias dos simbolistas franceses na Inglaterra, aponta Yeats como o principal representante do Simbolismo na literatura de língua inglesa.

³⁴ YEATS In: CHIAMPI (1991, p. 96).

³⁵ A obra *Estética* compõe-se de cursos proferidos por Hegel sobre o tema, que foram copilados e publicados postumamente, entre 1832 - 1887. A edição aqui utilizada é de 1999.

sinfonias, aberturas, peças de música de câmara, o ponto de partida é o elenco instrumental... Não creio que me engane quando digo que as criações monumentais a que ele deve sua fama são a consequência lógica do modo dele explorar o som dos instrumentos.³⁶

Fischer (1979, p. 206), entretanto, questiona o posicionamento de Stravinsky, polemizando: “Um músico, então, só conhece pianos e nada pode saber de revoluções? (...) é absurdo sustentar que a música beethoveniana teve a sua fonte exclusivamente no seu conhecimento dos instrumentos musicais e não, de modo algum, nos acontecimentos e idéias da sua época”. As modificações contínuas nas formas de expressão musical ao longo da história não se explicam unicamente pelo uso de novos instrumentos e pelo incremento da técnica, afirma o autor, argumentando que mesmo o emprego ou a rejeição de determinados instrumentos se liga, ao menos em parte, a condições ideológicas, como é o caso da recusa de Esparta em admitir a lira ateniense, e da rejeição, por parte da cristandade alexandrina dos séculos III e IV, dos instrumentos de percussão orientais, admitindo somente o uso dos instrumentos de corda clássicos³⁷.

Toda essa discussão parece decorrer de uma certa confusão: o fato de a música erudita ter uma “capacidade associativa inexausta” não implica no fato de não se poder associá-la a

³⁶ Citado por FISCHER (1979, p. 205).

³⁷ Na perspectiva da Análise do Discurso, poderíamos dizer que essa discussão que se dá em relação à música envolve a noção de *ethos* discursivo (MAINGUENEAU, 1984): todo discurso está associado a uma certa “voz” ou “tom”, decorrente de seu modo de enunciação. Assim, no que diz respeito à música, ao falarmos em “*ethos discursivo*” estaremos nos referindo aos sentidos que atribuímos a uma composição, baseados no seu *modo de composição*. Os ritmos, os tons, os instrumentos utilizados em uma composição remetem-nos a “sentidos” que são historicamente construídos e, de modo algum, a “sentidos imanes”, que brotam da própria música. Há, por exemplo, ritmos e instrumentos que foram, na história da humanidade, utilizados em contextos de guerra; há tons e escalas largamente utilizados em cultos religiosos. Nesse sentido é que podemos falar em “tom heróico”, “tom de súplica”, “tom de lamento”; ou, nos termos da AD, “*ethos* heróico”, “*ethos* de súplica”, “*ethos* de lamento”. É porque foram sistematicamente utilizados em determinados contextos que atribuímos, a um ou outro aspecto da composição musical, esses sentidos. A noção de *ethos* discursivo será efetivamente apresentada e discutida nos capítulos 3 e 5.

nada³⁸. O que é certo, entretanto, é que essa questão da referenciação passou a ser efetivamente uma proposta estética na música erudita a partir do Romantismo (1810 - 1900), com o surgimento da corrente nacionalista na música. Até a metade do século XIX, toda música erudita era praticamente dominada pelas influências germânicas, e compositores de outros países, particularmente da Rússia, da Boêmia (futura província da Tchecoslováquia) da Noruega, na intenção de se libertarem dessas influências germânicas, buscaram imprimir um caráter distintivo em suas composições, incorporando em suas obras não só melodias e ritmos do folclore, lendas e histórias do povo, como também o “relato” de feitos de personalidades históricas - como é o caso da ópera russa *Uma vida pelo czar* de Glinka - e a “descrição” de ambientes nacionais - como a ópera *A noiva vendida* do compositor Smetana, inspirada na vida campestre tcheca. De modo algum, entretanto, afirmaríamos que, pelo fato de a música em outros períodos não impor a si mesma essa função explícita de referenciação, ela é um objeto estritamente formal, apesar de ter sido assim tratada por muitos compositores em diferentes épocas, como pudemos perceber, por exemplo, nas palavras do próprio Stravinsky, citadas anteriormente.

Para podermos, então, discutir como se deu na música a constituição da modernidade, seria bastante relevante que compreendêssemos como se deu a constituição de uma certa espacialidade musical e a sua negação, ou seja, de que modo a música moderna rompe com um certo espaço perspectívico, percurso que já realizamos no campo da pintura e da literatura. Um olhar sobre a história da música erudita, a partir da constituição de suas categorias de tempo/espaço, elucidaria bem esta questão. O percurso pelo campo da música, entretanto, será um pouco mais longo que o realizado nos campos da literatura e da pintura, em virtude do fato das categorias de tempo e espaço na música se apresentarem ao leitor de forma menos evidente do que se apresentam nos outros dois campos.

Se compararmos a música às demais artes quanto à sua componente temporal, perceberemos que, no teatro e no cinema, por exemplo, acrescenta-se, à duração intrínseca à obra de arte, uma duração cronológica que deriva do “tempo real” da narração. No caso da

³⁸ Essa mesma confusão, com um certo deslocamento, também ocorreu no campo da Linguística, como aponta Possenti (2002), em uma discussão a respeito do sentido no texto: não é porque um texto tem vários sentidos que ele não tem nenhum.

poesia, para tomarmos um outro exemplo, o “tempo prosódico” dificilmente coincide com o “tempo poético”. Na música, por sua vez, o tempo cronológico de execução de uma partitura coincide necessariamente com o seu “tempo musical”. Isto porque, como afirma Dorfles (1992), o tempo na música, com suas distinções específicas em andante, presto, allegro, allegretto, etc., indica uma realidade artística em si mesma, no sentido de ser um verdadeiro material construtivo³⁹.

O “tempo musical” é, enquanto material construtivo, constitutivo da espacialidade na música, na medida em que ele é um dos elementos que delimita as fronteiras do espaço musical. Entretanto, essa espacialidade não pode ser definida apenas em sua horizontalidade, a partir das categorias de tempo e melodia - que compreende em si uma ordem específica na sucessão das notas e é, portanto, partícipe de um conceito espacial -, mas é preciso considerá-la em um espaço multidimensional. No fenômeno harmônico⁴⁰, a superposição de notas cria uma espacialidade vertical. Pode-se ainda estender essa espacialidade a uma terceira dimensão derivada da ampliação e especificação do som através do timbre⁴¹: “Com a diversidade sonora de cada um dos instrumento seria possível obter uma diversa profundidade perspecta do som”, afirma Dorfles (1992, pp. 134-135).

Nem sempre, entretanto, essa espacialidade foi constituída dessa maneira, como sendo um objeto multidimensional. De acordo com Bennett (1986), uma das músicas medievais (800 - 1400) mais antiga de que temos notícia é o cantochão (800), um canto religioso que não tinha acompanhamento e consistia em melodias que quase sempre se mantinham dentro de uma

³⁹ Denominamos essas distintas especificações do tempo na música de andamento. O andamento de uma música refere-se à marcação do tempo (a metáfora do pêndulo do relógio pode ajudar a compreender este conceito) e se define pelo número de batidas (beats) por minuto. Assim, por exemplo, uma música em allegro é executada a 120 beats por minuto, enquanto um allegro moderato é executado a mais ou menos 108 beats por minuto. Portanto, uma música em allegro é executada em uma velocidade maior que uma outra em allegro moderato.

⁴⁰ A harmonia ocorre quando duas ou mais notas diferentes são executadas ao mesmo tempo, formando um acorde. Utilizamos também o termo harmonia para referirmo-nos à progressão de acordes em uma composição musical; neste último caso, teríamos a constituição de um espaço bidimensional.

⁴¹ Cada instrumento possui uma qualidade de som que lhe é própria, que denominamos timbre. Basta-nos lembrar, por exemplo, da sonoridade característica do violoncelo e da particularidade do som do violino para percebermos que esses dois instrumentos possuem timbres diferentes.

oitava⁴² e se desenvolviam através de intervalos de um tom⁴³. Não havia polifonia coral, o cantochão se desenvolvia em uníssono, e a maior variação que ocorria na execução de seu tecido melódico era a alternância de vozes, com os coros cantando alternadamente (ou respondendo a um solista) a mesma melodia. O que podemos perceber neste tipo de música é que ela se caracteriza por uma espacialidade horizontal, já que se constitui de apenas uma linha melódica, sendo destituída de qualquer espécie de harmonia.

As primeiras músicas polifônicas (com duas ou mais linhas melódicas tecidas conjuntamente), que caracterizariam o início da configuração de um espaço vertical, surgiram no século IX. Esse tipo de composição foi chamada de *organum*, e sua forma mais antiga é o *organum paralelo*: a voz organal (a que foi adicionada) tinha o papel de duplicar a voz principal (a que conservava o cantochão original) em um intervalo inferior de quarta ou quinta⁴⁴ sempre em contraponto, isto é, a cada nota realizada pela voz principal, era realizada uma outra nota correspondente pela voz organal. Nos dois séculos seguintes, os compositores foram gradualmente libertando a voz organal de seu papel de cópia (mesmo que em quarta ou quinta) da voz principal e, a partir do século XI, ela passou a realizar também outros

⁴² Consideremos a escala musical que comumente cantarolamos (*Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do*), denominada escala diatônica. Chamamos de *uma oitava* a distância entre o *Do* inicial e o *Do* final. Podemos compor oitavas com todas as notas musicais: Ré – Ré, Mi – Mi, Fa – Fa, etc., tanto em escala ascendente (em que as notas se sucedem do grave para o agudo), quanto em escala descendente (em que as notas se sucedem do agudo para o grave). A melodia do cantochão desenvolve-se apenas no interior de uma oitava, não ultrapassando jamais esse limite.

⁴³ Denominamos intervalo à diferença de altura entre uma nota e outra. A escala musical diatônica, é composta de 5 intervalos de *um tom* e dois intervalos de *meio tom* (*semitom*). O intervalo de *um tom* deve ser tomado como uma medida exata, quer dizer, como um número inteiro, e o *semitom* como uma medida fracionária. Se visualizarmos a disposição das notas musicais de uma escala diatônica no braço de um violão, veremos que, em intervalos de *um tom*, a distância que temos entre uma nota e outra é de uma casa e que, em intervalos de *meio tom*, as notas são executadas uma ao lado da outra, sem pular a distância de uma casa.

⁴⁴ Vamos tomar por base novamente a escala diatônica de *Do* (*Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*) e numerar as notas de I a VII. *Do* é o primeiro grau da escala e é chamado de tônica; *Fa* é o quarto grau da escala e é chamado de sub-dominante; *Sol* é o quinto grau da escala e é chamado de dominante. A distância (entendida como diferença de altura, sendo uma nota mais grave e a outra mais aguda) entre *Do* e *Fa* constitui um intervalo de quarta, e a distância entre *Do* e *Sol* constitui um intervalo de quinta. Um intervalo inferior de quarta ou quinta ocorre quando a sub-dominante e a dominante são realizadas em um registro mais grave que a tônica.

movimentos melódicos. Com relação ao seu sistema de escalas, a música medieval caracterizou-se pelo emprego de escalas modais⁴⁵, cujo sistema permitia que diferentes seqüências de tons e semitons fossem obtidas, sem a utilização dos acidentes musicais sustenido (#) e bemol (b).

Na Renascença (1450 - 1600), os compositores passaram a desenvolver um estilo descrito como *polifonia coral*, composto no mínimo para quatro vozes, ampliando, assim, a tessitura musical. Diferentemente do músico da Idade Média, que procurava realizar um jogo de contrastes, construindo sua trama musical com fios melódicos distintos, o músico renascentista busca construir um tecido musical com os fios melódicos todos combinados. Em vez da tessitura em camadas, própria da Idade Média, na peça musical da Renascença, todas as vozes são trabalhadas ao mesmo tempo, sobrepondo-se umas às outras, de modo a construir, gradativamente, um fluxo musical contínuo, sem “costuras” visíveis.

Com relação ao seu sistema de escalas, a música renascentista, apesar de se basear fundamentalmente em modos, ia gradativamente utilizando-os com maior liberdade, introduzindo os acidentes musicais. Neste período, a harmonia musical começava a ganhar corpo, por meio de muitos compositores que passaram a empregar o arcabouço vertical dos acordes para sustentar a trama horizontal melódica. Temos, então, na Renascença, uma espacialidade musical bidimensional, que se originou no século IX, como vimos, mas que passa a ser mais amplamente explorada a partir da Renascença.

No Barroco (1650 - 1750), algumas alterações importantes ocorreram na música. Durante o século XVII, o sistema de modos acabou por ruir de vez e se desenvolveu o sistema

⁴⁵ As notas podem sofrer alterações de altura, sem mudarem de nome. Essas alterações são indicadas pelos sinais de alterações, também denominados acidentes, como, por exemplo, o sustenido (#) e o bemol (b). Assim, por exemplo, o *La* pode aumentar a sua altura em meio tom e se transformar em *La#*, ou diminuir sua altura e se transformar em *Lab*. O sistema de escala em modos não emprega acidentes musicais, todas as notas são naturais. Tomaremos o piano como base de nosso exemplo de escala modal. As teclas brancas são sempre notas naturais (*Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*), e as teclas pretas são sempre notas com acidentes, isto é, não naturais (*Do#, Re# / Sib, Lab*, para citarmos alguns exemplos). Se iniciarmos uma escala por uma tecla branca, digamos o *Ré*, e formos subindo, nota por nota, tocando somente nas teclas brancas até alcançarmos novamente o *Ré*, e depois fazermos a mesma coisa começando por outra nota, por exemplo, *Mi*, veremos que as duas escalas não tem a mesma seqüência de tons e semitons. Assim, com o sistema de escalas modais, era possível alcançar uma gama grande de diferentes relações entre as notas, sem se valer dos acidentes musicais.

tonal maior-menor⁴⁶, sobre o qual a harmonia iria basear-se nos dois séculos seguintes. Dorfles (1992) considera que o surgimento do sistema tonal pode ser concebido como uma cristalização da espacialidade musical, uma vez que a melodia e a harmonia passam a configurar-se a partir de intervalos musicais “estáticos”, pré-definidos no interior de um determinado tom⁴⁷.

Foi neste período também que, pela primeira vez, a música instrumental passa a ter a mesma importância que a vocal. A orquestra, que a princípio consistia em um conjunto de instrumentos, formado aleatoriamente, com quaisquer instrumentos disponíveis, começou a tomar forma. Com o aperfeiçoamento dos instrumentos de corda (especialmente o violino, que vem substituir a família das violas), a seção de cordas tornou-se um núcleo central na orquestra, ao qual os compositores acrescentavam outros instrumentos: flautas, oboés, fagotes, trompas, trompetes, tímpanos e o órgão, ou cravo contínuo, cuja função de preencher a harmonia, mantinha a unidade da orquestra. Essa variedade de instrumentos utilizada nas composições barrocas amplia a tessitura musical, antes circunscrita nos limites das melodias e dos timbres vocais, bem como dos restritos acordes harmônicos que sustentavam, na Renascença, a trama melódica do canto. Um outro caráter da música barroca que contribui para a ampliação de sua tessitura musical é dinâmica de contraste - *forte/piano* (fraco) - denominada pelos ingleses de *terraced dynamics* (dinâmica de patamares), em que mudanças repentinas ocorrem no nível sonoro, como sair do nível *forte* para cair no nível *piano*. Amplia-

⁴⁶ No sistema tonal, os graus da escala adquirem grande importância e desempenham uma função própria na formação dos acordes e na construção da melodia. A melodia e a harmonia se desenvolvem utilizando as notas de uma *escala maior* - em que os semitons se acham entre os graus III-IV e VII-VIII -, ou de uma *escala menor* - em que os semitons se acham entre os graus II-III e V-VI. Com o surgimento do sistema tonal, os acidentes musicais são definitivamente incorporados à música, para que se possa manter os semitons que caracterizam as escalas maior e menor. Assim, por, exemplo, na escala de *Sol maior* - *Sol La, Si, Do Ré, Mi, Fa, Sol* -, entre o III e o IV graus e entre o VII e o VIII graus, deve haver intervalos de meio tom. Como entre o VII e o VIII graus (Fa-Sol) o intervalo é de um tom, é preciso sustenizar o Fa, para que se reduza o intervalo para meio tom e se mantenha a característica de escala maior.

⁴⁷ A tonalidade recebe o nome da escala que lhe serve de base. Assim, se a escala que serve de base à construção de um trecho musical for a de *Si*, isto é, se a tônica for *Si*, dizemos que a tonalidade (ou tom) do trecho é *Si*. Na música tonal, a tônica cumpre um papel de “porto seguro”, de onde partem e para onde voltam todas as outras notas da escala.

se, assim, a espacialidade musical não apenas no que se refere ao seu caráter tímbrico, mas também ao que se refere ao caráter performático da obra.

Uma outra dimensão da espacialidade começa a ser explorada em sua complexidade a partir do período clássico (1750 - 1810): trata-se da configuração dos *tipos de composição*. Apesar de sempre ter existido um esforço por parte dos compositores em compor segundo determinados cânones, o tipo musical, isto é, um plano musical usado para compor uma obra, veio realmente a ser explorado com maior complexidade no século XVIII. A *forma sonata* clássica, por exemplo, que consistia em um plano musical utilizado para compor uma obra ou um único movimento de uma obra, como a sinfonia, caracterizava-se por ser composta por três seções principais: *exposição*, *desenvolvimento* e *recapitulação*.

Na primeira parte o compositor expõe a sua matéria musical, que consiste em temas. Há dois temas, cada um podendo se constituir de diferentes “idéias musicais”, e não apenas de uma única melodia. O primeiro aparece na tônica, e é freqüentemente bem ritmado. A esse tema, segue uma mudança de tonalidade que conduzirá ao segundo tema, realizado em uma outra tonalidade correlata à do primeiro tema (geralmente na dominante, ou na relativa maior, se a tônica for em menor⁴⁸). Na segunda parte, o *desenvolvimento*, são explorados os temas musicais apresentados na primeira parte. Qualquer aspecto desses dois temas pode ser trazido à discussão musical, de modo que o compositor pode optar por um fragmento melódico ou rítmico e repeti-lo, enquanto conduz a música por uma série de diferentes tons, sempre, entretanto, evitando a tonalidade principal. Na terceira parte, a *recapitulação*, o compositor repete, de forma ligeiramente modificada, a parte expositiva. O primeiro tema é apresentado novamente na tônica e o segundo tema, sofrendo uma pequena modulação, é apresentado também nessa tonalidade. Em seguida, o compositor conclui o movimento com uma *coda*.

Outros tipos de composição - o trio, o quarteto de cordas, a sinfonia, o concerto, a serenata - também, no período clássico, foram sistematicamente trabalhados pelos compositores em sua complexidade, de modo a constituírem espacialidades evidentemente distintas.

⁴⁸ Cada escala maior tem uma relativa menor, formada a partir do seu VIº grau. O sexto grau da escala de *Do* (*Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do*) é *La*. Portanto, a relativa menor de *Do Maior* é *La menor*, e a relativa maior de *La menor* é *Do maior*.

No período romântico (1810 - 1900), surge um novo tipo de composição, a música programática, uma composição que “conta uma história”. Fundamentada em algum texto, a música programática, muitas vezes, é acompanhada de um “programa”, como é o caso da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, ou refere-se explicitamente a alguma obra literária, como é o caso do poema sinfônico *Hamlet* de Liszt, baseado na peça de Shakespeare. A música incidental ou de cena, especialmente composta para ser ouvida em certos momentos de representação de alguma peça, para criar determinada atmosfera ou fazer fundo sonoro no decorrer do espetáculo, também surge neste período, em que promover uma maior relação entre as artes era uma preocupação dos próprios artistas. Como aponta Bennett (1986), Wagner preferiu chamar suas óperas de dramas musicais, alegando que seu objetivo era promover a perfeita fusão de todas as artes cênicas: o canto, a representação, os costumes, o cenário, a iluminação, os efeitos de cena. Assistimos, então, no Romantismo, ao aparecimento de uma nova concepção de espacialidade musical que aponta para fora, para um referente, seja ele uma outra realidade artística ou cenas e fatos da própria realidade, como ocorre na vertente nacionalista romântica, já abordada anteriormente.

Com relação aos aspectos melódico e harmônico, o movimento romântico investe em modulações mais ousadas, com o uso de escalas cromáticas⁴⁹ e dissonâncias⁵⁰. No que se refere à exploração do aspecto tímbrico da obra, os compositores passam a explorar uma maior gama de sonoridades (o desenvolvimento da seção de metais amplia em muito a tessitura das composições) e dinâmicas, privilegiando contrastes mais dramáticos.

No final do século XIX e início do século XX, assistimos ao nascimento de uma série de novas tendências⁵¹ e não temos, portanto, uma tendência dominante, um cânone estético a

⁴⁹ Na escala cromática, as notas se sucedem por semitons: *Do, Do#, Ré, Ré#, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, La#, Si, Do*. Os intervalos *Mi-Fa* e *Si-Do*, já são semitons, por isso não ciframos nem *Mi#*, nem *Si#*.

⁵⁰ Os conceitos de consonância e dissonância são extremamente frágeis, pois são condicionados, como aponta Dorfler (1992, p. 141), “a uma moda ou a um estilo”. A consolidação dos modos maior e menor do sistema tonal, por exemplo, levou o público a uma sensibilidade acústica e musical bem diferente da estabelecida pelo sistema modal medieval. Alguns intervalos, antes severamente condenados e aos quais o ouvido pouco se habituava, tornaram-se de uso corrente e passaram a ser habituais.

⁵¹ *A Atonalidade, a Politonalidade, o Impressionismo, o Expressionismo, o Pontilhismo, a Música Concreta*, etc. Não trataremos de todas elas neste trabalho, mas apenas das duas primeiras, que julgamos mais pertinentes para esclarecermos a noção de espacialidade que se instaurou na música a partir da modernidade.

ser rigorosamente seguido pelos compositores, mas uma complexa gama de diferentes propostas estéticas, todas elas buscando, de alguma forma, realizar uma ruptura com o edifício estético-composicional tão fortemente estruturado até o surgimento do cromatismo wagneriano e straussiano e as primeiras rebeliões de Bruckner e de Mahler contra as harmonias pré-constituídas, que abriram as portas para a grande revolução atonal.

A *politonalidade* e a *atonalidade*, duas das tendências que surgiram no século XX, buscavam romper com o recurso da *tonalidade*, explorada até as suas últimas possibilidades por Wagner, no século XIX⁵². A *politonalidade*, utilizando-se de dois ou mais tons ao mesmo tempo - como ocorre no *Bolero de Ravel*, em que três tons (do, mi, sol) são envolvidos simultaneamente na terceira entrada do tema -, rompe com o padrão melódico e harmônico construído pela *tonalidade*. A *música atonal* também rompe com esse padrão, não pela utilização simultânea de vários tons, mas pela sua ausência. Fazendo livre uso de todas as 12 notas da escala cromática e dando igual importância a todas, destrói o centro tônico, pilar do edifício tonal maior-menor que por mais de 200 anos dominou a música ocidental. O abandono desse centro tônico implica na perda, na negação de um certo espaço perspectivico, uma vez que se destrói uma certa forma de organização do espaço musical. Dorfles (1992), analisando essa “revolta contra o tonalismo”, estabelece relações entre a música e a pintura⁵³, afirmando que, do mesmo modo que o surgimento da perspectiva na pintura correspondeu ao advento da harmonia codificada tonal, o empalidecimento do tonalismo pictórico e o surgimento do “timbrismo”, na pintura, corresponderam ao desaparecimento do tonalismo sonoro e ao surgimento da *atonalidade* e da *politonalidade*.

O *dodecafonismo* surge como um índice dessa perda de perspectiva na música. Numa tentativa de formulação de um novo princípio de organização do espaço musical, que pudesse imprimir unidade e coerência a uma peça atonal, o *sistema dodecafônico* estabelece a *série*

⁵² Wagner já havia usado livremente acordes dissonantes cromáticos introduzindo “notas estranhas” à tonalidade. O compositor leva esta prática às últimas consequências, a tal ponto de em certos momentos o ouvinte já não ter certeza da tonalidade em que a música foi construída. A consequência é o enfraquecimento do sistema tonal, que cai por terra no século XX.

⁵³ As relações entre música e pintura são comumente apontadas por vários teóricos e artistas, especialmente por Klee (2001), que ressalta os laços naturais entre as artes do tempo e as do espaço e considera a separação das artes uma divagação erudita.

fundamental - sequência composta pelas 12 notas da escala cromática dispostas em uma ordem escolhida pelo próprio compositor - sobre a qual se organiza toda a composição. Essa *série fundamental*, além de sua forma original, poderá aparecer na sua forma *retrógrada*, quando for lida de trás pra frente; em *inversão*, quando lida de baixo para cima; ou em *inversão retrógrada*, quando for lida ao mesmo tempo de trás pra frente e de baixo para cima, desde que, em quaisquer dessas ocorrências, todas as 12 notas da sequência original não apareçam fora de sua ordem, ainda que uma nota possa ser imediatamente repetida.

A perda de perspectiva do espaço musical, entretanto, não ocorre apenas com relação ao aspecto melódico-harmônico da peça musical. Uma maior preocupação com o *caráter tímbrico* das composições leva os compositores a explorarem sons inusitados tanto a partir dos próprios instrumentos (sons desconhecidos retirados de instrumentos conhecidos, como instrumentos tocados em seus registros extremos, metais usados com surdina e instrumentos de cordas produzindo novos efeitos, como o arco do violino batendo com a ponta no corpo do instrumento), quanto a partir da inclusão de sons provenientes de aparelhagens eletrônicas e fitas magnéticas. Essa inovação nos aponta para a possibilidade de “sonorizar o ruído”, introduzindo-o ao espaço musical, tendência que será levada às últimas consequências, por volta de 1950, pela *música eletrônica*. Guardadas todas as proporções, talvez pudéssemos afirmar que, com relação a esse aspecto, ocorre na música o mesmo fenômeno que na pintura, com o Dadaísmo: a perda de delimitação dos espaços que separam a obra de arte dos objetos comuns, isto é, a perda da noção de uma espacialidade própria à obra de arte. Esse esgarçamento do espaço musical se dá também com relação às fronteiras traçadas no interior da própria obra. Os diferentes *tipos de composições* - sistematicamente trabalhados e definidos enquanto espacialidades evidentemente distintas a partir do período clássico - perdem suas rígidas configurações. A unidade das obras, antes obtida, por exemplo, pelo uso de temas recorrentes (às vezes modificados/desenvolvidos), descaracteriza-se, já que as composições deixam de ser construídas em função do desenvolvimento de um tema e sua recapitulação. O tecido musical passa a constituir-se mais livremente, com frases musicais curtas que, constantemente modificadas, pontilham, aqui e ali, a peça musical. Toda essa gama de alterações que ocorre na música no século XX, inaugura a modernidade, que se configura, nesta arte, a partir de um rompimento com o padrão de construção/representação do espaço

musical e do surgimento de uma nova concepção de espacialidade que se constrói, como na pintura e na literatura, a partir da negação de um espaço já constituído.

No que se refere ao crescente processo de subjetivação, característico da modernidade, como já apontado anteriormente, talvez ele não seja tão evidente na música, mas ocorre. Como bem apontou Ferry (1994), a história do declínio das tradições é a história da constituição das múltiplas faces da subjetividade, esteio a partir do qual, de ora em diante, o homem construirá sua cultura. Temos um exemplo radical desse fenômeno na música: a *música aleatória*, que joga com um certo grau de imprevisibilidade tanto do processo de composição da obra, quanto durante a sua execução. Na partitura, apresentam-se ao executante diversas alternativas, cabendo a ele escolher que notas ou que partes da música irá tocar e também em que ordem o fará. Indica-se ou a altura das notas ou a sua duração, mas não ambas as coisas ao mesmo tempo. Em algumas peças nem mesmo as notas são fornecidas, apenas uma série de símbolos ou um diagrama ou nada mais que uma idéia, tudo para que o músico possa livremente interpretar a obra. Stockhausen levou a *música aleatória* a um ponto extremo, propondo o que chamou de *música intuitiva*. Em maio de 1968, o compositor se isolou por 7 dias, sem comer, mergulhado em profunda meditação. Dessa reclusão resultou *Compositions May 1968*, uma espécie de tratado de como compor uma música:

Chegada (para qualquer número de instrumentistas)

Abandone tudo, estamos no caminho errado.

Comece por você mesmo: você é um músico.

Pode transformar todas as vibrações do mundo em sons.

Se você acredita nisso firmemente, e de agora em diante jamais duvidará, comece com exercícios mais simples.

Fique em completa imobilidade, até deixar de pensar, querer e sentir qualquer coisa.

Sinta a alma um pouco abaixo do peito.

Deixe que seu esplendor vá impregnando suavemente todo o seu corpo, de cima para baixo e de baixo para cima, ao mesmo tempo.

Abra sua cabeça, no alto, ao centro, um pouquinho para trás, e permita que penetre a corrente que paira sobre você nesse ponto, como uma densa esfera.

Deixe que a corrente tome conta de você, suavemente, da cabeça aos pés, e que continue sempre fluindo.

Calmamente, pegue seu instrumento e toque, primeiro, só notas simples.

Deixe que a corrente flua por todo o instrumento...

Aí você vai experimentar tudo por si mesmo...⁵⁴

Stockhausen ignora totalmente a tradição musical, como se pode perceber pelo trecho acima; o único esteio que seu tratado oferece ao artista é a subjetivação. Sem poder situar-se na perspectiva de qualquer tradição, o artista terá de pautar-se nele próprio, passar pelo deserto e experimentar tudo por si mesmo; terá que ser *camelo, leão e criança*, para retomarmos a “fábula” de Nietzsche, mesmo em um século em que o homem experimenta o sentimento de uma perda irremediável de si e aceita a tese segundo a qual a noção de vontade se vê invalidada pela descoberta das diversas faces do inconsciente. Essa vontade de reapropriação do mundo pelo viés da subjetividade, portanto, é, no mínimo, contraditória - para não dizermos subversiva.

Após todo esse percurso, o que podemos perceber é que, mesmo em uma cultura muito complexa e especializada, como a Ocidental, diversas manifestações artísticas de culturas em contato compartilham, no dizer de Maingueneau (1984), de uma mesma *semântica global*: os diversos suportes intersemióticos, por estarem submetidos às mesmas escanções históricas, não são independentes uns dos outros, mas têm seus modos de estruturação regulados por um mesmo sistema semântico que restringe esses modos de estruturação, quaisquer que eles sejam, o que não significa que esses diversos domínios sejam isomorfos, como bem podemos observar até aqui.

O Modernismo no Brasil também compartilha dessa mesma *semântica global* de reapropriação do mundo pelo viés da subjetividade, como veremos no capítulo 4. Entretanto, devido às nossas especificidades nacionais - como, por exemplo, o fato de sermos um país às voltas com a construção de uma identidade cultural -, o Movimento terá que encontrar um caminho próprio, isto é, uma solução estético-ideológica que, apresentando-se como uma resposta criativa às condições de produção em que está inserido, seja capaz de, ao mesmo tempo, construir essa identidade cultural e inserir o país no cenário universal.

No capítulo que se segue, tentaremos reconstituir, minimamente, alguns aspectos e acontecimentos de nossa vida nacional do início do século XX que, julgamos, podem lançar luzes sobre a análise do *corpus* desta tese.

⁵⁴ Citado por BENNETT (1986, p. 77).

CAPÍTULO 3

Aspectos da cenografia brasileira

Era preciso que o Brasil se mostrasse ao mundo como nação próspera e independente, e que, para além das conquistas materiais, possuíamos uma tradição, uma história.

(Noé Freire Sandes)

1. Primeiras considerações

Neste capítulo, buscaremos reconstituir minimamente as condições nacionais que possibilitaram o surgimento do discurso modernista no Brasil. O recorte de nossa abordagem será feito em função do tema - o nacionalismo - em torno do qual se organizou a discussão a respeito da construção de um universo cultural brasileiro.

Na seção 2 deste capítulo, nos concentraremos em apresentar o conflito existente no Brasil, no início do século XX, entre duas noções distintas de nacionalismo - uma que considera a importação do elemento estrangeiro nociva para a “Nação” e outra que, ao contrário, considera essa importação produtiva.

Na seção 3, trataremos do modo de constituição do grupo modernista paulista - grupo hegemônico entre os artistas que compuseram o Movimento - e sua implicação na construção de um *ethos* discursivo revolucionário.

2. Que nacionalismo é esse?

É posição unânime dos historiadores que, no início do século XX, o Brasil viveu uma espécie de “aceleração da história” decorrente, principalmente, das transformações técnicas da

Segunda Revolução Industrial. Entretanto, esse período de aceleração da história brasileira, que buscava colocar o país no eixo das grandes nações, gerou, contraditoriamente, um forte sentimento de distância em relação ao mundo desenvolvido e um crescente temor de “perder o trem da história”. Esse medo fez com que se fortalecesse a reflexão em torno do lugar e do papel do Brasil frente às outras nações. Neste contexto, cresce o interesse pelas especificidades nacionais⁵⁵, que passam a ser um dos tópicos centrais que orientará toda a reflexão sobre o processo de mutação que se inicia no país.

De acordo com Oliveira (1997), é a construção da “Nação” enquanto elemento simbólico que organizará toda a discussão em torno da construção do universo cultural brasileiro. O tema do nacionalismo será a grande bandeira sob a qual se agruparão, não somente as mais diferentes questões - desde questões estéticas, como o repúdio às formas consagradas pelo academicismo parnasiano e naturalista, subserviente à tradição ocidental; passando por questões culturais, como a discussão da dependência brasileira das matrizes da colonização européia; até questões políticas, referentes, por exemplo, à discussão em torno da concepção de Estado, se ele deveria ou não ser uma instituição forte e centralizadora -, como também as mais divergentes posições em relação ao que vem a ser promover a defesa da “Nação”. Toda discussão a esse respeito se deu em torno da conflituosa importação do elemento estrangeiro, se essa importação configurava-se ou não como um risco para nossa identidade nacional.

O conflito se manifestou em vários níveis. Um exemplo, no âmbito político-econômico, é a polêmica em torno da relação entre nacionalismo e desenvolvimento industrial. Silva (1997) relata que o pensamento nacionalista, num primeiro momento, confundiu-se com um certo industrialismo, apontado por políticos e empresários como o caminho para o desenvolvimento nacional. Entretanto, tal posicionamento gerou muita controvérsia, devido, entre outros fatos, à crescente exploração estrangeira do subsolo brasileiro, por meio de indústrias extrativas que exerciam suas atividades de forma destrutiva. Fatos como esse fortaleceram uma outra vertente de pensamento nacionalista, que defendia a volta às bases

⁵⁵ O interesse pelas especificidades nacionais não surge apenas no século XX. A partir da primeira metade do século XIX, com a Independência política do país, já se iniciam as primeiras manifestações discursivas em torno da construção de nossa identidade nacional. As discussões a respeito de nossa identidade lingüística são uma forte evidência deste fato (cf. capítulo 6 desta tese).

sadias da vida rural. Temos, então, o conflito entre duas correntes nacionalistas, uma que defendia a integração da sociedade brasileira à economia capitalista e, portanto, a inserção do Brasil nas coordenadas das nações desenvolvidas, e outra que conduz sua argumentação para a abordagem de um outro aspecto relacionado à industrialização, que é o papel nocivo desempenhado pelo capital estrangeiro no desenvolvimento do país.

O conflito se manifesta também na face contraditória de nossa classe dominante. Ao contrário do que supõe parte da bibliografia sobre o período, na década de 1920, a classe dominante paulista não se constituía em um todo homogêneo. Perissinotto (1997), enfocando a dimensão político-ideológica dos conflitos que permearam as cisões dessa classe, aponta que os fazendeiros de café ocupavam uma posição subordinada ao setor mercantil exportador (constituído de latifundiários e empresários do café), que era a fração hegemônica da classe dominante. O enfoque do autor pode lançar luzes sobre o fato aparentemente contraditório de latifundiários e empresários do café, como Paulo Prado, terem sido os financiadores da Semana de Arte Moderna, que assume o arranco da burguesia industrial. É que, no Brasil, a exportação cafeeira está intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria, uma vez que o lucro advindo daquela exportação é, muitas vezes, aplicado no setor da indústria. Nesse sentido, a classe que se enriquece com o desenvolvimento da indústria e coloca o Brasil na arrancada capitalista, seguindo a tendência do mundo europeu, é a mesma que tem interesse de não deixar ir à falência as bases rurais de nossa economia (símbolo de nossa tradição), que são, inevitavelmente atingidas, pelos ideais de industrialização.

O conflito ainda se manifesta na “elaboração cultural” da política pública, marcada, na década de 1920, por uma “clara relação entre os projetos de modernização e os vestígios do passado” (REIS, 1997, p. 156). O caso do “rodoviarismo” é bastante ilustrativo dessa relação. O argumento geral em prol da construção de rodovias fundamentava-se sobre a idéia de modernização (que colocaria o Brasil no eixo das nações desenvolvidas), associando-se os veículos a motor às idéias de velocidade, independência e liberdade. Entretanto, o slogan - “Seja um bandeirante” - utilizado para promover a ação nacional em prol da construção de rodovias apelava claramente ao “bandeirismo”, estabelecendo, assim, uma ligação entre um passado mítico - voltado para o desbravamento do espaço nacional - e um objetivo presente, voltado para a futura modernização do país. Este ponto estratégico, a saber, a não oposição cultural entre modernidade e tradição, que guiou o projeto de elaboração cultural da política

pública da década de 1920, materializa exemplarmente a relação contraditória entre o elemento estrangeiro, que fornece os instrumentos e o modelo para a modernização do país, e o elemento nacional, representado pela volta ao nosso passado mítico.

No campo da arte propriamente dito, a discussão a respeito da importação do elemento estrangeiro organiza-se fundamentalmente em torno da aceitação ou da rejeição da vanguarda européia.

De um lado, temos posições que consideram a importação dessa vanguarda um risco para a “Nação”, cuja construção ocorreria, não sem um certo toque de xenofobia, por meio da solidificação de nossas tradições (entendidas como o conjunto de concepções e práticas que prolongam o passado, mantendo, nos níveis político, econômico, social, cultural e artístico, o *status quo*). Solidário dessa concepção de nacionalismo, temos, no interior do movimento modernista, o grupo da *Terra Roxa*, que alertava, por exemplo, contra os perigos da imigração. Temos também Plínio Salgado e os participantes da *Anta*, que retomavam as bases de um nacionalismo ufanista - que correspondia, tal como define Antonio Cândido (1995, p. 293), “a um orgulho patriótico de fundo militarista”, a uma supervalorização da “extraordinária grandeza do país, com o território imenso, o maior rio do mundo, as paisagens mais belas, a amenidade do clima”, e, enfim, à poderosa crença de que aqui não há “preconceitos de raça nem religião, todos viviam em fraternidade, sem lutas nem violências, e ninguém conhecia a fome, pois só quem não quisesse trabalhar passaria fome” - para marchar em direção ao Integralismo. Temos ainda as correntes espiritualistas católicas, reunidas em torno da revista *Festa*, que propunham a retomada de raízes simbolistas e de traços universalizantes e monistas. As posições destes grupos foram o álibi para a permanência de um pensamento conservador, que desembocaria, no nível político, em um nacionalismo autoritário, cuja derivante maior foi a ideologia do Estado Novo a partir de 1937.

De outro lado, temos a posição daqueles que não só consideram bastante produtiva a relação com a vanguarda européia, mas também julgam ser este o único meio de constituirmos uma cultura nacional, tal como sugere Oswald de Andrade em sua teoria da antropofagia: a nossa maneira de fazer cultura é devorando a européia, “a fim de transformá-la em carne e sangue nossos” (CÂNDIDO, 1995, p. 299). Ou ainda, como sugere Oswald em seu *Manifesto Pau-Brasil*: a renovação é um elemento mediador entre nossas fontes originais e as novas técnicas artísticas e sociais do mundo moderno europeu; nesta perspectiva, a renovação

significava, no dizer de Lucia Helena (2000, p. 10), “marcar um encontro entre a floresta e a escola”. Mário de Andrade que, na avaliação de Antonio Candido (1995) é “o pensador do Modernismo”, também lutou por esse nacionalismo em todas as dimensões, desde a língua, até as concepções estéticas mais abstratas. O centro de toda sua proposta estética consiste, como veremos no capítulo 4, na erudição do elemento popular, processo que se realiza por meio do recurso da contribuição estrangeira.

O projeto de construção de uma arte nacional, vinculado ao grupo paulista que realizou a Semana de Arte Moderna - com alguns intercâmbios com os modernistas cariocas e, posteriormente, com os modernistas mineiros -, foi construído quase que totalmente valendo-se da contribuição oriunda do estrangeiro, mais especificamente, da vanguarda européia. Essa contribuição não se restringiu a elementos estéticos propriamente ditos, mas atingiu a própria forma de atuação dos artistas: a movimentação do grupo, a ida e vinda de seus integrantes para a Europa e suas “práticas futuristas”. É o que tentaremos explicitar na seção a seguir, iniciando nosso percurso em 1912, data do primeiro acontecimento que, de acordo com Brito (1974), marca o início das transformações que iriam culminar na Semana de Arte Moderna.

3. A constituição do grupo modernista paulista

Em 1912, Oswald de Andrade retorna da Europa cheio de novas idéias. Em Paris, o escritor teve o primeiro contato com o *Manifesto Futurista* de Marinetti, que anunciava o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, combatendo o academismo e exaltando o culto às “palavras em liberdade”. Paul Fort, eleito pelo Futurismo o mais proeminente poeta francês, também neste momento influencia Oswald, que o considera “o mais formidável dismantelador da métrica de que há notícias”⁵⁶. É sob essa influência que, ainda em 1912, Oswald escreve o poema intitulado *Último poema de um tuberculoso pela cidade, de bonde*. Sem métrica nem rima, o poema, quando mostrado aos amigos, era invariavelmente ridicularizado.

A geração contemporânea de Oswald de Andrade, no início de sua carreira literária, era predominantemente parnasiana. Alguns poucos, os mais “adiantados”, eram simbolistas. O

⁵⁶ ANDRADE, Oswald de. Paul Fort Príncipe. In: *Jornal do Comércio* (Edição de São Paulo), 09/07/1921.

Brasil se aproveitava do clima de desenvolvimento do início do século passado, crescia materialmente, “acelerava sua história”, mas no plano da cultura não renunciava ao passado, estava preso aos mitos do bem dizer, das dificuldades e malabarismos formais do Parnasianismo. É neste contexto que a palavra “futurismo” surge para Oswald como a chave para realizar o que pretende: atualizar as letras nacionais, mesmo que para tanto seja necessário importar as idéias nascidas em centros culturais europeus mais avançados. Dois críticos de arte latino-americanos, o mexicano Jorge Alberto Manrique e o peruano Carlos Rodríguez Saavedra, comparam este movimento - de atualização do nacional por meio de recursos internacionais -, bastante recorrente na criação artística latino-americana deste momento, à sístole e diástole, que corresponderiam à preocupação nativista e à inquietação internacionalista que persegue o meio artístico continental⁵⁷. Nessa perspectiva, especificamente com relação ao Brasil, Amaral (1998) considera que o aguçamento da percepção em relação à nossa realidade se deu, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência européia. É que a prática de importação de elementos estrangeiros não implicava necessariamente, como já apontado na seção anterior, a perda das raízes nacionais, fecundas para a arte e para os artistas, ambos brasileiros antes de tudo.

O termo “futurismo” importado por Oswald começou a ter circulação pelo país a partir de então, mas teve que passar por um longo processo de construção/reconstrução de seu significado até ser aceito e absorvido por nossa cultura e ser, posteriormente, renegado pelos modernistas, especialmente por Mário de Andrade a partir de 1921, que negaria veementemente a sua filiação ao futurismo. Quase sempre cercada de escândalo, a palavra apareceria na imprensa, em telegramas noticiosos e na Academia Brasileira de Letras. Somente em 1917, no entanto, é que a palavra criada por Marinetti cairia definitivamente no domínio público, e a “experiência futurista” seria provada no Brasil.

Em dezembro deste mesmo ano, o grupo modernista paulista, ainda disperso, ganhou força e se congregou pela primeira vez por ocasião da polêmica em torno da Mostra de Arte da pintora Anita Malfatti. O artigo de Monteiro Lobato, publicado no jornal *O Estado de São*

⁵⁷ Citados por AMARAL, A. A. *Artes plásticas na semana de 22*. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

Paulo - “A propósito da exposição Malfatti”⁵⁸ -, contra a exposição da artista provocou a reação de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, George Przyrembel, Cândido Mota Filho e João Fernando de Almeida Prado, que passaram a defender a pintora. Assim, a crítica de Lobato, hostil ao moderno, teve o não almejado mérito de despertar a consciência antiacadêmica e de unir forças que terminariam por determinar a derrocada da arte tradicional.

Mas o ano de 1917 não foi um ano decisivo para a organização do grupo modernista apenas em função da exposição de Anita Malfatti⁵⁹. Muitos outros acontecimentos marcaram o ano. Mário de Andrade, sob o pseudônimo de Mário Sobral, publica seu primeiro livro de poemas intitulado *Há uma gota de sangue em cada poema*. O livro, inspirado na temática da guerra, rompia com o gosto estético dominante e incitava os ânimos mais tradicionais. No *Correio Popular*, Nuno Santana se mostrou bastante irritado porque o poeta rimava a palavra “voou” com o verso “E o vento com o seu oou...”. O “exagero” do verso, no entanto, interessou muito a Oswald de Andrade. O estilo de Mário era para ele a confirmação de um talento literário, que tinha tido a oportunidade de conhecer por ocasião de um discurso pronunciado pelo poeta, neste mesmo ano, no Conservatório Dramático e Musical, onde era professor.

Em 1917 é lançado também o primeiro livro de poemas de Menotti del Picchia - *Moisés* -, que agrada muito a Oswald pelos seus sinais de renovação. Os críticos mais conservadores não perdoaram as ousadias formais que o livro apresentava. O mesmo não ocorreu com relação à publicação do poema *Juca Mulato*, do mesmo autor. Ele é bem

⁵⁸ LOBATO, M. A propósito da exposição Malfatti. Publicado originariamente n’*O Estado de São Paulo*, em 20/12/1917. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 45-48.

⁵⁹ Na verdade, a exposição da pintora teve, para o grupo dos modernistas paulistas, que começaria a partir daí a se congregar, um significado maior. Mário de Andrade, em sua conferência de 1942 no Rio de Janeiro, dá o seguinte testemunho a respeito dos efeitos da exposição de Anita Malfatti: “*Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam O homem amarelo, Estudante Russa e Mulher de Cabelos Verdes*”. Trecho citado de ANDRADE, M. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 222.

recebido tanto pela crítica conservadora quanto pelo público, apesar de chocar por aplicar a palavra mulato ao herói da fábula e destoar do mundo marmóreo do Parnasianismo e da atmosfera de penumbra do Simbolismo. Talvez isso tenha incomodado menos a crítica do que o fato de romper com os cânones formais até então aceitos de como fazer poemas, como fez Menotti del Picchia em *Moisés. Juca Mulato*, segundo Brito (1974), não é agressivo no que diz respeito ao seu aspecto formal, aspecto que se revelará mais crucial para marcar as diferenças entre a arte modernista e a arte acadêmica.

O livro de Manuel Bandeira, *A cinza das horas*, assinala o aparecimento de mais um talento literário modernista. Nestor Victor⁶⁰ considera a obra de Bandeira um livro de transição. Outras estréias ainda ocorrem neste ano de 1917: Guilherme de Almeida publica o volume *Nós*; Murilo Araújo publica *Carrilhões*; Cassiano Ricardo, o livro *Verão*.

Assim, como pudemos perceber, o ano de 1917, como pudemos perceber, foi permeado de diversos acontecimentos que começam a dar uma certa visibilidade ao grupo dos modernistas em formação no país. A crítica nos jornais noticia “os novos” que estão surgindo para a vida intelectual, e os críticos tradicionais, estranhando o tom de certas criações, protestam quanto aos novos processos de fazer arte e reagem contra os abalos que a estrutura parnasiana vem sofrendo.

Somente em 1920, no entanto, é que a situação dos modernistas se altera no país, com o reconhecimento do escultor Victor Brecheret por parte da crítica em geral. Embora seja combatido e zombado por alguns artistas e críticos tradicionais, estão ao seu lado nomes ilustres. O mesmo Monteiro Lobato que não soube aceitar a pintura de Anita Malfatti reproduz duas esculturas de Brecheret na *Revista do Brasil*⁶¹ e, páginas adiante, elogia o artista em sua *Resenha do mês*, afirmando que suas obras são arte de verdade e admitindo, agora, a necessidade de romper com o autoritarismo clássico, direito que não concedeu à pintora Anita três anos antes. A adesão de Lobato à obra de Brecheret ocorre porque suas esculturas, mais que a manifestação de uma concepção estética verdadeiramente modernista, são uma espécie de “termo-médio”, em que “o princípio deformador convive com uma série de elementos naturalistas” (FABRIS, 1992, p. 50). Esse ecletismo de Brecheret, entretanto, não constituirá

⁶⁰ VICTOR, Nestor. Cartas à gente nova. *Edição do Anuário do Brasil*. Rio de Janeiro, 1923.

⁶¹ *Revista do Brasil*, n. 50, fevereiro de 1920.

um problema para o grupo modernista, e o escultor passará a representar a primeira vitória do novo grupo, o grande triunfo do “futurismo” paulistano. A escolha do artista para esculpir o Monumento das Bandeiras - símbolo do nacionalismo, em homenagem ao centenário da independência do país - é a prova final do reconhecimento público do escultor. Pela primeira vez, um artista modernista é vinculado à oficialidade no país.

O ano de 1920 é marcado predominantemente pelo nacionalismo; o país se prepara para comemorar o centenário da independência dentro de dois anos. Os brasileiros atacam a interferência dos portugueses na vida do país e defendem uma política eminentemente brasileira, antilusitana, até mesmo xenófoba. O novo grupo de escritores rompe com as formas tradicionais de expressão fundadas no purismo, na gramática herdada dos portugueses, e busca diferenciar o idioma português do brasileiro⁶². Na verdade, essa política antilusitana se estenderá a tudo o que não representa o que os modernistas chamarão de “alma brasileira”, de “caráter nacional”, como mostraremos no capítulo 4.

A palavra “futurismo” neste momento é um denominador comum. Desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, até a descoberta de Brecheret, em 1920, o pequeno grupo insubmisso de intelectuais de São Paulo vai se organizando e começa a definir-se e a organizar-se como o grupo que se opõe à estética consagrada. São os futuristas. Segundo Brito (1974), basta que o crítico, contrário à renovação estética, depare-se com uma novidade ou algo fora do comum em uma obra de arte para que denuncie o fato estranho e aplique ao seu criador a etiqueta “futurista”, que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio. O termo não implica necessariamente a idéia de que sejam seguidores da escola italiana. Tudo é futurismo e todos são futuristas, basta que se afastem minimamente dos padrões estéticos convencionais vigentes. Num certo sentido, os opositores do Modernismo estão certos, pois há um ponto em que é plena a comunhão dos intelectuais paulistas de vanguarda: na repulsa à arte praticada no país. O próprio Mário de Andrade, em sua conferência sobre o Movimento Modernista, em 1942, afirmaria que o movimento “foi uma

⁶² Ver a esse respeito o capítulo 6 desta tese.

ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional”⁶³.

Decidido o rompimento, o grupo paulista ganha forças para continuar a abalar as tradições artísticas, que já haviam recebido seus primeiros golpes através de Anita, da publicação de algumas obras literárias e, posteriormente, através de Brecheret. A postos nos jornais, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho, Sérgio Milliet, entre outros, iniciam os ataques e o recenseamento de valores, em defesa de novos postulados artísticos. A proximidade do Centenário da Independência, em 1922, fortalece o grupo, e Oswald, no *Jornal do Comércio*, expressa a posição do grupo, afirmando que a valorização cultural de São Paulo e do país seria a melhor forma de comemorar a autonomia brasileira, pois a independência política é acima de tudo independência mental e moral: “Considera-se um povo pela sua cultura; (...) é a expressão máxima da raça e de momento a obra de arte que resiste ao tempo; passam os politiquinhos, passam os tiranos que andaram charola, passam os milionários e os agitadores de praça pública, apaga-se a memória dos que foram grandes à força de trombeta – e ficam os artistas.”⁶⁴

Em 1921, o grupo modernista - ou futurista, como então era chamado, e que por vezes a si próprio se denominava assim - não estava apenas formado, mas coeso e unido. O *Manifesto Trianon* de Oswald de Andrade é a primeira manifestação de caráter coletivo do novo grupo, que até então vinha se manifestando através de seus membros isoladamente; ora um, ora outro se manifestava publicamente mostrando sua adesão à nova corrente estética.

Em um jantar, no Trianon, promovido pelo grupo conservador para homenagear Menotti del Picchia, o grupo modernista comparece, sem nenhum intuito de se integrar à festa, mas para prestigiar Menotti como um integrante do novo grupo. Oswald, então, profere um discurso - o *Manifesto Trianon* - que é apenas em parte uma homenagem ao poeta; trata-se, na verdade, de uma manifesto contra todos os que se opõem à renovação literária e estética, de um ataque de surpresa ao adversário no seu campo. A participação dos modernistas neste jantar assume um caráter de luta, de chamamento, um toque de reunir, uma palavra de ordem.

⁶³ ANDRADE, M. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 25.

⁶⁴ ANDRADE, O. Arte do centenário. In *Jornal do Comércio* (Edição de São Paulo), 16/05/1920.

Poucos dias depois, Menotti del Picchia fixaria, no artigo “Na maré das Reformas”⁶⁵, publicado pelo *Correio Paulistano*, o programa teórico que constituiria o embasamento da ação modernista, compendiando as diferenças teóricas entre o grupo conservador e o grupo moderno.

Os modernistas se posicionam como revisionistas e adotam atitudes de antagonismo ao passado, ao realismo, às escolas românticas, parnasianas, regionalistas. Em meio a toda polêmica que suscitam, ainda divulgam os valores modernos, quer nacionais quer estrangeiros, oferecendo ao público informações sobre o que seja a nova estética: publicam nos jornais trechos traduzidos de autores estrangeiros, bem como poesias e trechos de romances de autores modernos brasileiros, dentre eles, um trecho do romance *Os condenados* de Oswald de Andrade. Neste mesmo ano de 1921, Oswald publica no *Jornal do Comércio* o artigo “Meu poeta futurista”⁶⁶, referindo-se a Mário de Andrade como a grande revelação do novo grupo e publicando o poema “Tu” do livro *Paulicéia Desvairada*, que envolve Mário num grande escândalo. Mário não aceita o rótulo e no mês seguinte refuta o amigo, com o artigo “Futurista?!”⁶⁷, também publicado pelo *Jornal do Comércio*. Oswald não se satisfaz com a contestação de Mário e insiste em lançar o seu autor predileto como poeta futurista: “os versos de *Paulicéia Desvairada* são do mais chocante, do mais estuporante e, para mim, do mais abençoado futurismo”⁶⁸. Para Oswald, *Paulicéia Desvairada* é a revolução. O passo seguinte seria a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922.

A Semana se realizou no Teatro Municipal de São Paulo, o mais importante teatro da cidade, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro desse ano. Não era fácil conseguir alugar o Teatro Municipal, mas gente como Paulo Prado, o deputado e rico empresário José Freitas Valle, e o presidente do Estado Washington Luís estavam entre os que deram apoio financeiro à Semana. A princípio, o fato de Paulo Prado, latifundiário e comerciante de café, ter financiado a Semana pode parecer um paradoxo, já que a arte moderna, como aponta Lafetá (1974, p.16),

⁶⁵ DEL PICCHIA, Menotti. Na maré das Reformas. In: *Correio Paulistano*, 24/01/1921.

⁶⁶ ANDRADE, O. O meu poeta futurista. Publicado originariamente no *Jornal do Comércio*, em 27/05/1921. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 183-187.

⁶⁷ ANDRADE, M. Futurista?! In: *Jornal do Comércio* (Edição de S. Paulo), 06/06/1921.

⁶⁸ ANDRADE, O. Literatura contemporânea. In: *Jornal do Comércio* (Edição de S. Paulo), 12/06/1921.

“está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade da síntese)”. Mas no Brasil, como já apontado na seção 2 deste capítulo, uma certa burguesia rural investirá o lucro advindo da exportação cafeeira, no setor industrial do país, inconsciente de que a atualização das estruturas e a modernização do país implicariam um questionamento da própria estrutura que a sustenta. No campo da arte, a aliança entre os modernistas e parte da burguesia rural será possível devido ao fato de, na década de 1920, a revolução modernista se caracterizar fortemente, como esclarece Lafetá, pela experimentação estética, pela modernização dos procedimentos expressionais, e não ter ainda um caráter de luta ideológica explícita⁶⁹. Somente a partir da década de 1930 (o decênio de 30 é marcado no mundo inteiro por um recrudescimento da luta ideológica) é que a ideologia de esquerda - denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês - encontra eco na literatura. Nesta década, a “consciência de luta de classes, embora confusa, penetra em todos os lugares - na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes” (LAFETÁ, 1974, p. 17). Ocorre, neste segundo período do Modernismo, o confronto ideológico direto, mas neste momento, o Movimento já está instalado e “anda com as próprias pernas”, não precisa mais, como precisou no decênio de 20, do apoio da burguesia rural para se impor como movimento artístico. Já se oficializou.

Mas, no Teatro Municipal em 1922, o grupo modernista não era o grupo oficial e nem desejava ser. Era o grupo dos rebeldes que queria fazer, no dizer de Menotti del Picchia⁷⁰, a “Revolução sem sangue”. Mário, Oswald e Armando Pamplona, crítico de cinema, viajam para o Rio de Janeiro e conseguem a adesão de artistas que se movimentavam em torno das novas idéias estéticas: Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Villa-Lobos. A Semana estava montada e foi - a crítica é unânime - um campo de batalhas. A nova arte agredia o gosto oficial, e o público retribuía em vaias. Como comenta Wisnik (1983), não são somente os artistas de vanguarda que escandalizam o público em suas apresentações, mas cria-se uma situação onde o próprio público, ao mesmo tempo em que assiste, também se exhibe.

⁶⁹ É evidente que a tentativa de romper com a literatura passadista - de linguagem artificial e idealizante - é uma forma de romper com o projeto ideológico que sustenta essa literatura. Entretanto, o confronto ideológico na década de 1920 não é tão direto como o é na década de 1930.

⁷⁰ Citado por REZENDE, N. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios).

Esta era também uma “estratégia futurista”. Como relata Rezende (1993), Marinetti, desde 1909, propunha, como uma forma de ação, a *serata futurista*, que objetivava ações políticas imediatas através da provocação e do insulto. O público respondia com violência, a polícia intervinha, e estava armada a confusão. Os dadaístas levaram esta prática às últimas consequências. O nosso “grupo futurista”, se compararmos suas ações às ações das vanguardas européias, só fez estripulias. No entanto, comenta Rezende (1993), nossos vanguardistas chegaram ao máximo que a formação político-social lhes permitia; o Brasil não tem tradição de “militância armada”. Mas foi suficiente para causar muito barulho. Faziam parte do público do Municipal estudantes de Direito do Largo de São Francisco, que sempre foram uma turma barulhenta, segundo relatos históricos⁷¹. É de se imaginar, portanto, que a irreverência das brincadeiras, gritos e vaias vinha dos estudantes.

A reação pública era o que o novo grupo queria. É ainda Rezende (1993) quem nos relata que Menotti, em uma confissão, afirma que ele e seus companheiros se decepcionaram com a falta de reação violenta na primeira noite da Semana. Queriam escandalizar, tirar São Paulo da monotonia, do marasmo cultural em que se encontrava, como eles mesmos descreviam a capital. Não tinham um corpo coerente e bem estruturado de idéias para apresentar ao público, mas realizaram aquilo a que se propunham e que, na verdade, vinham realizando desde 1917: a ruptura.

O ataque não vinha, no entanto, apenas do público, vinha também da imprensa, bastante conservadora, mas não totalmente fechada ao grupo modernista. Afinal, foi através dela que se propagaram as idéias do novo grupo e a própria Semana. A maioria dos escritores do Modernismo escrevia nos jornais e divulgava neles as suas idéias. Rezende (1993) conta que O *Estado de São Paulo*, jornal mais importante da época - o mesmo que publicou o artigo de Lobato contra Anita Malfatti -, noticiou e cobriu a Semana nos seus três dias, publicando, inclusive, a conferência de Graça Aranha e um longo artigo de Ronald de Carvalho sobre Villa-Lobos. O *Correio Paulistano*, devido à presença de Menotti del Pichia, mostrava-se, diferentemente dos outros jornais, bastante favorável às novas idéias. O *Jornal do Comércio* publicou em suas colunas a polêmica entre Mário e Oswald a propósito da designação futurista

⁷¹ REZENDE (1993) cita *A biografia de São Paulo* de Richard Morse, como fonte segura deste dado, mas não fornece a referência completa desta obra.

e os artigos de Oswald sobre a preparação da Semana. Por sua vez, Mário polemizava consigo mesmo n'*A Gazeta*, em duas colunas, uma denominada “Pró” - em que defendia o Modernismo - e outra denominada “Contra”, sob o pseudônimo de Candido. Publicava também, ininterruptamente, em revistas e em outros jornais, seus artigos versando sobre música, pintura, literatura, folclore e religião. Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Prado, entre outros, escreviam nas páginas d'*A Cigarra*, a maior revista da época, preparando a Semana. Só a partir de 1923 é que a *Revista Brasil*, fundada em 1916 e afirmando-se como um órgão importante para a discussão do nacionalismo no país, reconhece a importância do Modernismo no país. Em 1924, publica o *Manifesto do Pau-Brasil* de Oswald.

Após a Semana, os artistas iniciam um processo de sistematização das idéias modernistas e de experimentação das propostas. Ainda a postos na imprensa, mergulham nos jornais, fundam revistas, publicam manifestos. Fazem-se presenças constantes, analisando a arte moderna e esclarecendo ao público seus princípios e suas diferenças com relação à arte acadêmica e à vanguarda européia, numa tentativa, no dizer de Mário (1972), de atualizar a inteligência artística brasileira e promover uma consciência criadora nacional.

Mas a atuação dos modernistas paulistas não se restringiu apenas à imprensa e à Semana de Arte Moderna. O grupo paulista iniciou também, no dizer de Mário de Andrade, “o movimento dos salões”, a “maior orgia intelectual que a história artística do país registra”⁷²: havia a reunião das terças à noite na rua Lopes Chaves; havia o almoço dominical com comida luso-brasileira no salão da Avenida Higienópolis; havia também as reuniões semanais no salão da rua Duque de Caxias, o maior de todos; havia ainda o salão da alameda Barão de Piracicaba, congregando os artistas em torno de Tarsila do Amaral. Essas festas fortaleciam a repulsa da sociedade paulistana em torno do novo grupo. Criou-se em torno dos modernistas toda uma semântica do maldizer, pautada em boatos a respeito do que ocorria nessas festas: “champanha com éter, vícios inventadíssimos, as almofadas viraram “coxins”” (ANDRADE,

⁷² ANDRADE, M. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 228.

1972, pp. 228-229) . Entretanto, confessa Mário, “as nossas festas dos salões modernistas eram as mais inocentes brincadeiras de artistas que se pode imaginar”⁷³.

Não obstante, apesar da suposta ingenuidade do grupo, o que se alastrou pelo país a respeito do Modernismo foi a sua imagem de movimento destruidor. As práticas sociais do novo grupo - a leitura do *Manifesto* no jantar no Trianon, que teve, para os modernistas, um caráter de “toque de reunir” e de primeiro ataque ao adversário; a Semana de Arte Moderna, através da qual o grupo queria realizar a “Revolução sem sangue”, agredindo o gosto oficial, escandalizando e provocando a reação do público, que retribuía com vaias; o movimento dos salões, que instigava boatos de maldizentes a respeito do “caráter” dos novos artistas; e todo o movimento de combate ao passadismo que realizaram na imprensa - conferiram ao Movimento um caráter revolucionário, expresso pelo lema “*Não há escolas!*”⁷⁴. Mas a imagem de movimento revolucionário não decorreu apenas das práticas sociais do novo grupo; decorreu também do caráter de paródia de várias de suas realizações artísticas, bem como de suas próprias manifestações discursivas em torno da construção do Movimento. Não apenas pelo o que diziam em suas críticas a respeito da estética modernista e nem apenas pelo que combatiam em seus adversários, mas também - e talvez essencialmente - pelo modo como o diziam. Em outras palavras, a imagem de movimento revolucionário construída em torno do Modernismo decorreu, em grande parte, de um *ethos* discursivo.

De acordo com Maingueneau (1984)⁷⁵, todo discurso está relacionado a uma “voz” ou “tom”, decorrente de seu modo de enunciação. Esta era uma dimensão bem conhecida da retórica antiga, que entendia por *ethé* as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, não pelo que diziam de si mesmos, mas pela aparência que lhes conferia o próprio modo de enunciarem seus discursos: o ritmo, a entonação, a escolha das palavras e dos argumentos revelavam determinadas características desses oradores.

Maingueneau recorre à noção de *ethos* da retórica antiga, mas não a compreende como sendo característica apenas da dimensão oral do discurso; o texto escrito também possui um *ethos*, uma vocalidade (ou tom), que nos permite remetê-la a uma fonte enunciativa que dá

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 229.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 233.

⁷⁵ Para apresentarmos essa noção de *ethos* discursivo, baseamo-nos também em Maingueneau (1989), Maingueneau (1995), Maingueneau (1996) e Maingueneau (2002).

autoridade ao que é dito, isto é, a uma “instância subjetiva que desempenha o papel de **fiador** do que é dito” (MAINGUENEAU, 2002, p. 98). Essa instância subjetiva que atesta o que é dito não está relacionada a um enunciador efetivo; trata-se de uma representação que o leitor faz do enunciador a partir de índices textuais de diversas ordens - léxico, estrutura sintática, etc. No caso do discurso modernista, um dos índices textuais com base no qual atribuímos a esse discurso um *ethos* revolucionário é a maciça e constante presença do operador negativo “não” e, como veremos no capítulo 5, o modo de interação desse “operador” com outros itens negativos.

Mas o *ethos* ainda compreende, além da vocalidade (ou tom), mais duas dimensões: o caráter e a corporalidade. O caráter corresponde ao conjunto de traços “psicológicos” que o leitor-ouvinte atribui à figura do enunciador, em função do seu modo de dizer. A corporalidade, por sua vez, corresponde a uma representação da compleição do corpo do fiador, inseparável até mesmo de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social.

No discurso modernista, devido, entre outras coisas⁷⁶, a essa maciça e constante presença do operador negativo “não” e ao modo de interação desse operador com outros itens negativos, o caráter que atribuímos ao enunciador desse discurso é o de um “revoltado”, para utilizarmos uma designação do próprio Mário de Andrade⁷⁷: revolta-se contra o passadismo, o marasmo intelectual do país, a subserviência aos padrões estéticos europeus; quer quebrar regras e destruir velhos valores. Sem dúvida, o Modernismo brasileiro aderiu à concepção nietzschiana do que seja fazer arte: o criador é antes de tudo um aniquilador, aquele que nega e destrói valores. Do mesmo modo, o enunciador do discurso modernista ganha “corpo”, move-se por um espaço social imaginário, constituído através de um conjunto de representações sociais - no caso, desvalorizadas - do modo como ele atua nesse espaço: é aquele que se posiciona na brecha como revisionista, que gera polêmicas e desestabiliza a ordem social.

Essa representação do caráter e da corporalidade desse enunciador, entretanto, não é, ao contrário do que poderia parecer, um pálido reflexo das práticas sociais efetivamente

⁷⁶ Uma certa ironia presente em alguns discursos analisados é outro índice com base no qual poderíamos atribuir ao enunciador o caráter de “revoltado”.

⁷⁷ ASSIM FALOU O PAPA DO FUTURISMO. COMO MÁRIO DE ANDRADE DEFINE A ESCOLA QUE CHEFIA. Publicado originariamente em *A Noite*, em 12/12/1925. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 234-238.

realizadas pelo grupo dos modernistas paulistas. Na verdade, essa relativa “coincidência” entre as práticas sociais do grupo dos modernistas e o *ethos* de seu discurso atesta a existência de uma zona de regularidade semântica que estrutura todos os planos da discursividade, desde os processos gramaticais do discurso, o modo de enunciação até a própria forma de organização e atuação da comunidade que o enuncia. A noção de semântica global de Maingueneau (1984), apresentada no capítulo 1, apresenta-se, portanto, como uma noção bastante pertinente para a explicação deste fato.

Todo esse processo de constituição de sentidos em torno do movimento modernista propiciou que, por muito tempo (pelo menos até a década de 1980), o Movimento fosse lido pela crítica essencialmente pelo viés da ruptura. Como afirma Santiago:

Estamos “mais acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura, para usar a expressão de Octavio Paz, ou dentro da estética do *make-it-new*, de Pound, ou ainda da tradição do novo, de Rosenberg”.⁷⁸

Entretanto, prossegue o autor:

numa época em que foi predominante a valorização da novidade, da originalidade enquanto dado concreto da manifestação artística, havia traços nessa mesma manifestação que indicariam (...) a permanência de um discurso da tradição.⁷⁹

Annateresa Fabris também compartilha, num certo sentido, da mesma posição de Santiago. A autora afirma que o grupo modernista paulista estava muito mais em busca de um termo médio do que de uma verdadeira autonomia face à cultura ocidental. Para a autora, esses novos artistas enfatizam qualidades tradicionais e até mesmo acadêmicas, “valorizam a técnica, conferem primazia ao tema, buscam pontos de referência e de legitimação na história da arte”⁸⁰. Assim, ao se valerem de estratégias futuristas de ação, como instrumentos para pôr

⁷⁸ SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 94.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 96.

⁸⁰ FABRIS, Annateresa. Estratégias futuristas. In: BASTAZIN, Vera (org.). *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos 1922-1992*. São Paulo: EDUC, 1992, p. 50.

em xeque os pressupostos da arte tradicional, os modernistas exibem, na avaliação de Fabris, “o gesto antes do que a obra”⁸¹.

Na análise de Francisco Iglesias (1975), o Modernismo brasileiro mais construiu que destruiu. O fato de os modernistas terem sido os primeiros a resgatarem o barroco mineiro; os primeiros a valorizarem o passado rico de compositores eruditos mineiros; os primeiros a perceberem a riqueza artística do século XVIII; os primeiros a valorizarem a arquitetura colonial do século XIX; os primeiros a descobrirem, em suas viagens, o Nordeste, a Amazônia, o Sul, são índices inegáveis da ação construtiva desses novos artistas. Nesse sentido é que Iglesias afirma que as práticas futuristas do grupo dos modernistas paulistas não eram movidas pelo gosto de destruir por destruir, mas pela necessidade de limpar terreno para nascer o autêntico e novo.

O que há de comum nas teses destes três autores é o fato de conceberem o Modernismo como um movimento que, de uma maneira ou de outra, não rompe efetivamente com a tradição, apesar das práticas futuristas do grupo dos modernistas paulistas e do *ethos* revolucionário de seu discurso.

Mário de Andrade, em um de seus depoimentos a respeito do Movimento, pode lançar luzes sobre a tese desses três autores. De acordo com o escritor, o Modernismo não foi nem um movimento só de ruptura, nem tampouco um movimento que não rompeu com a tradição. Isto porque Mário de Andrade não opõe ruptura à tradição, mas ruptura à construção:

Toda tentativa de modernização implica a passadistização da coisa que a gente quer modernizar. Assim, nos sujeitos indivíduos que tentam é natural, quase imprescindível a psicologia do revoltado. A gente se revolta contra o que parou. Isso perturba o indivíduo, faz ele praticar exageros, leviandades e perder principalmente muito da posse de si mesmo. Foi o que sucedeu em quase todo o Modernismo artístico de nossa época. Como primeiro trata-se de destruir, os exageros até são úteis, porém depois carece construir e aí é que são elas! (...) A gente se excetua apenas o tempo necessário para conquistar mais liberdade e sobretudo visão melhor da torrente humana. Mas depois se reintegra na torrente, porque só mesmo dentro dela pode ser eficiente e fecundo. Pois até já não se fala que muitos de nós

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 51.

modernistas brasileiros, estamos voltando para trás? Voltando nada! Não paramos na revolta, esse foi o jeito com que acertamos a primeira pergunta do nosso exame.⁸²

A análise que fazemos do *corpus* desta tese leva a ver esse depoimento de Mário como um excelente “resumo” do discurso modernista. A nossa hipótese é que as práticas sociais do novo grupo, o caráter paródico de algumas de suas realizações artísticas e o *ethos* de seu discurso, que buscam instalar uma ruptura, são estratégias de inserção de um novo discurso - o modernista - no campo discursivo da arte. A ruptura, nesse sentido, demarca o espaço discursivo no interior do qual o discurso modernista deverá operar. Esse espaço, por sua vez, estabelece uma zona de regularidade em função da qual o *sistema de restrições* do discurso se organiza para operar de um jeito, e não de outro.

Entretanto, apesar de a ruptura funcionar como uma estratégia de demarcação do espaço discursivo no interior do qual o discurso modernista opera, o núcleo da doutrina do Movimento não se fundamenta, como buscaremos mostrar no capítulo seguinte, sobre a noção de ruptura, de quebra da tradição (a ruptura é apenas uma estratégia de fundação do discurso), mas sobre a noção de contra-cultura, isto é, de um diálogo fecundo com a tradição ocidental, por meio do qual busca-se construir uma arte brasileira subvertendo a relação entre o nacional e o estrangeiro: não é mais a cultura ocidental que fornecerá ao Brasil o modelo estético a ser seguido, mas é a cultura brasileira que devolverá vitalidade à cultura européia. Inserido em condições globais de produção, o caminho que o Modernismo encontrou para realizar esse processo de subversão foi a subjetividade do artista, noção central de toda a arte moderna, como largamente apontado no capítulo 2. Assim, num mesmo gesto, o Modernismo se insere nas coordenadas mundiais e responde à inquietação brasileira, às voltas com a construção de uma cultura nacional que se universalize.

A seguir, iniciaremos a análise do *corpus*.

⁸² ASSIM FALOU O PAPA DO FUTURISMO. COMO MÁRIO DE ANDRADE DEFINE A ESCOLA QUE CHEFIA. Publicado originariamente em *A Noite*, em 12/12/1925. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 235.

CAPÍTULO 4

A semântica discursiva: nacionalismo e subjetividade

Se escaparmos da cópia europeia não devemos permanecer na incultura. Ser brasileiro não significa ser bárbaro.

(Graça Aranha)

1. Primeiras considerações

Como já esclarecido na *Introdução* deste trabalho, os textos extraídos da coletânea de Batista, Lopes e Lima (1972), que foram selecionados para análise, são textos críticos que discutem em três frentes - artes plásticas, literatura e música - as tentativas de inovação e as realizações artísticas do grupo dos modernistas que começava a se organizar no Brasil.

Entretanto, a abordagem que faremos dos dados não se comprometerá em estabelecer as diferenças entre as discussões ocorridas sobre esses diferentes tipos de manifestações artísticas. Antes, privilegiará um enfoque que coloque em relevo a coesão do discurso modernista, procurando responder à questão de como, apesar das especificidades características da linguagem musical, da literatura e da pintura, tal discurso fundamenta-se sobre um núcleo semântico comum.

Nosso percurso, então, será o seguinte: na seção 2 deste capítulo, buscaremos mostrar qual é o lugar em que mais exemplarmente se manifesta a polêmica entre o discurso modernista, que começa a se constituir no Brasil, e a arte acadêmica, ainda dominante no cenário nacional; na seção 3, por sua vez, nosso intuito será mostrar que o filtro semântico do discurso modernista organiza-se sobre dois semas que são tomados como centrais e organizadores de nossa arte moderna: o *nacionalismo* e a *subjetividade*; e, por fim, na seção 4

buscaremos evidenciar que o *optimum semântico* desse discurso - compreendido como uma certa forma de organização de seu núcleo semântico, que explorada sistematicamente materializa exemplarmente o núcleo da doutrina modernista - decorre de uma relação assimétrica de hierarquização entre esses dois semas.

Passemos às análises.

2. A polêmica: plágio vs desvio restaurador

Como já relatado no capítulo anterior, Anita Malfatti, retornando da Europa ao Brasil em 1917, realiza em 12 de dezembro deste mesmo ano sua 2ª exposição no país. Essa exposição provocou uma tempestade de protestos, insultos e divagações da crítica nacional. A manifestação crítica que mais gerou efeitos (e que melhor revela a posição dos conservadores em relação à arte modernista) foi a de Monteiro Lobato, intitulada “A propósito da exposição Malfatti” e publicada n’*O Estado de São Paulo*. Neste artigo, Lobato ataca a pintora, combatendo a arte moderna em favor da manutenção da arte acadêmica. Inicia seu artigo postulando, a partir da noção de artista, a seguinte diferenciação entre as duas correntes estéticas:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e dotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. (...) A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. (...) Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato.⁸³

⁸³ LOBATO, M. A propósito da exposição Malfatti. Publicado originariamente n’*O Estado de São Paulo*, em 20/12/1917. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 45-48.

O tema colocado aqui por Lobato, sobre o modo de representação da realidade, será discutido por artistas e críticos durante a implantação e toda a 1ª fase do movimento modernista, período compreendido entre os anos de 1917 e 1929⁸⁴. O discurso modernista retoma este tema dando a ele um tratamento semântico diferenciado. Nos termos de Maingueneau (1984) diríamos que, a partir de um *sistema de restrições* próprio, que opera em um espaço discursivo demarcado pela ruptura, o discurso modernista, procurando definir sua identidade, busca delimitar suas diferenças em relação aos demais discursos com os quais trava relações no campo discursivo da arte; mais especificamente, em relação ao discurso da arte acadêmica praticada no Brasil - um certo Romantismo, um certo Realismo, um certo Simbolismo, o Parnasianismo -, bem como em relação aos movimentos artísticos da vanguarda européia - o Dadaísmo, o Cubismo, o Impressionismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Futurismo.

Oswald de Andrade, em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, sai em defesa da pintura e explicita a posição modernista em relação ao ataque de Lobato:

As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia⁸⁵.

Essa posição modernista decorre de uma proposta mais ampla do movimento, que, no intuito de construir uma identidade cultural brasileira, buscava realizar a renovação estética no país por meio da superação das formas consagradas pelo academicismo brasileiro e dos princípios da vanguarda européia. Os críticos que levantam as bandeiras modernistas em prol de uma arte brasileira irão enfatizar essa relação de superação, como nos evidencia Sérgio Milliet, em artigo que versa sobre Tarsila do Amaral:

⁸⁴ Este período é considerado, pelas organizadoras da coletânea analisada, o período em que ocorreram as tentativas iniciais de inovação e os conseqüentes caminhos tentados pelo Modernismo brasileiro.

⁸⁵ Grifos nossos. ANDRADE, O. A exposição de Anita Malfatti. Publicado originariamente no *Jornal do Comércio* em "Notas de Arte", em 11/01/1918. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 50.

Passou pelas três fases do cubismo. Convinham-lhe todas parcialmente. E continuou a ser Tarsila do Amaral. (...) Tarsila, sendo brasileira, fez pintura brasileira. É um caso raro. Não admite a nuance importada, o divisionismo das cores. Luz violeta e nítida, cores fortes são o seu apanágio. (...) Procura realizar com elementos brasileiros: luz direta, cores rudes, linhas duras, volumes pesados⁸⁶, uma pintura verdadeiramente nossa.⁸⁷

Um outro artigo, de Antônio Ferro, publicado no Catálogo de Exposição da pintora, reafirma essa relação:

Tarsila recebe influências, como todos, mas tritura-as, imediatamente, na sua personalidade. A pintura de Tarsila é de Tarsila do Brasil. Tudo, tudo é Brasil. Bandeira Amarela e Verde... Ordem e Progresso... a ordem das coisas e das figuras, em continência, o progresso duma pintura nova, duma pintura reveladora, universal, nacional⁸⁸

Mas essa tentativa de superação ocorre também, como já sublinhado, em relação à tradição acadêmica. Em um artigo sobre Villa-Lobos, Demarquez explicita a relação que o compositor tem com essa tradição, metonimicamente representada pela valorização da técnica: a técnica do compositor, analisa o crítico, é utilizada em função de seu processo de criação. Em outros termos, diríamos que uma certa tradição adquirida por Villa-Lobos por meio de estudos musicais não é abandonada, mas transformada; “a técnica geral do compositor modifica-se segundo as exigências da construção da obra”⁸⁹.

⁸⁶ Poderíamos enumerar estes traços estéticos como componentes da “semântica” da pintura modernista brasileira, nesta primeira fase do Movimento.

⁸⁷ Grifos nossos. MILLIET, S. Tarsila do Amaral. Publicado originariamente na *Revista do Brasil*, n.100, em abril de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 116.

⁸⁸ Grifos nossos. FERRO, A. Tarsila. Publicado originariamente no *Tarsila: catálogo de exposições*, em 1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 127.

⁸⁹ DEMARQUEZ. Heitor Villa-Lobos. Publicado em 21/08/1929. Recortes de M. de A. IEB. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 355.

Entretanto, essa proposta modernista de superação de elementos e propostas oriundas de outras posições estéticas não é bem vista pelos opositores. Pauci Vero Electi, em artigo intitulado *Balelas Futuristas*, marca a posição dos ortodoxos, que acusam os modernistas de plágio:

Eis aí, redator ilustre, em que dão os independentes, os geniais, os originalíssimos mequetrefes, libertos de influências e de cânones: uns copistas, uns incapazes, uns masturbadores. E são eles que atiram os maiores doestos à arte honesta, feita de honesto estudo com sábia experiência misturado! Por hoje os rabiscadores e o Attila do escopro. Amanhã ou depois lhe indicarei as fontes Castálias onde os del Picchia, os Guilhermes, os Osvaldos, os Ronaldes de Carvalho, os Graça Aranha, vão beber. Vão tomar as suas carraspanas de gênio, que depois vomitam sobre as turbas como produtos autênticos e originais, destilados das próprias circunvoluções cerebrais. O plágio e a imitação! A imitação e o plágio! Eis em que estrumeira nasce e cresce, bravo e venenoso pela incultura pavorosa dos seus hortelãos, o pau de agulha em que se resumem as obras destes espinhados gênios *aux depends des autres*.⁹⁰

Este trecho é bastante interessante para ilustrar o processo de interincompreensão discursiva de que fala Maingueneau (1984). O discurso acadêmico introduz o discurso modernista em seu fechamento (isto é, o interpreta a partir de sua posição), traduzindo-o na forma de simulacro. Na verdade, constrói dele dois simulacros. Atribui aos modernistas a reivindicação de que são *independentes, geniais e originais*, “traduzindo” os semas “pessoal”, “talentoso” e “artista”, de fato reivindicados pelo Movimento. O outro simulacro consiste na tradução de “insubmissão ao cânone/superação” e “recriação” como *cópia/imitação e incapacidade*. Em outras palavras, para destacar um caso, procedimentos que são considerados, pelos modernistas, processos de superação de formas consagradas por outras posições estéticas, são compreendidos, pelos acadêmicos, como plágio e imitação. Nesse sentido, parece-nos que a polêmica em torno da noção de cópia é a mais representativa dos embates entre modernistas e acadêmicos, que doravante chamaremos também, com Graça

⁹⁰ Grifos nossos. ELECTI, P. V. *Balelas Futuristas*. Publicado originariamente na *Gazeta*, 22/02/1922. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 63.

Aranha⁹¹, de passadistas. O *corpus* analisado, como já deve ter sido possível perceber a partir das formulações de Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Pauci Electi - e como evidenciaremos mais largamente ao longo deste trabalho -, aponta para essa hipótese, que é, por sua vez, fortemente sustentável pelas condições histórico-ideológicas de construção de nossa identidade nacional. Veremos em que sentido tais condições sustentam nossa hipótese.

A História não se cansa de nos relatar que toda a cultura latino-americana foi, por meio de um processo de colonização ocidental, assimilada à cultura oficial européia. No Brasil recém-descoberto, por exemplo, os valores indígenas e negros foram fortemente reprimidos pela ação etnocêntrica dos portugueses. A esse respeito, Santiago (1982) afirma que, desde que fizeram da história européia a nossa história, o indígena perdeu a sua verdadeira alteridade - a de ser Outro, diferente do português colonizador - e ganhou uma alteridade fictícia, passou a ser o Outro europeu.

Independentemente do alcance histórico da análise de Santiago a respeito desse processo de constituição de nossa identidade, dois fatos podem ser destacados a partir de sua afirmação: o de que a nossa formação é constitutivamente híbrida, visto que é, ao mesmo tempo, nacional e estrangeira; e o de que o modo como fomos constituídos - por meio de uma imposição cultural - gerou, especialmente naqueles momentos históricos de maior reflexão em torno de nossa nacionalidade, um certo mal-estar em relação ao caráter inautêntico de nossa vida cultural. Abordaremos esses dois fatos mais detalhadamente, *tomando a literatura como* ponto de referência de nossa discussão.

Antônio Candido, em seu *ensaio Literatura de dois gumes*⁹², afirma que nossa literatura, em sua formação, é essencialmente européia, na medida em que desenvolve sua pesquisa fundamentada na tradição da metrópole. Não poderia ter sido diferente; a literatura do período colonial nos foi inevitavelmente imposta, assim como o resto do equipamento cultural dos portugueses. Entretanto, apesar de a cultura brasileira ter se configurado mediante processo de imposição e transferência da cultura do colonizador, não há, neste fato, afirma Candido (1987, p. 176), nada de negativo em si, “desde que focalizemos a colonização, não

⁹¹ Em sua conferência de abertura da Semana de Arte Moderna, proferida nas escadarias do Teatro Municipal, Graça Aranha apresenta elogiosamente o acontecimento modernista, sublinhando a oposição entre acadêmicos - movidos pelas “forças do passado” - e modernos.

⁹² In: CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 163-180.

pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi como processo de criação do País, com suas grandezas e misérias”.

Desenvolvendo esta sua afirmação, Candido argumenta que os padrões clássicos, importados durante todo o período colonial, foram eficazes por vários motivos, mas, especialmente, por terem possibilitado a integração dos escritores brasileiros na civilização ocidental:

a convenção greco-latina era fator de universalidade, uma espécie de idioma comum a toda civilização do Ocidente; por conseguinte, na medida em que a utilizaram, os escritores do Brasil integraram nessa civilização as manifestações espirituais da sua terra, dentro, é claro e como ficou dito, do propósito colonizador de dominação, inclusive através da literatura.⁹³

Em outras palavras, o que Candido defende é que a utilização dos padrões clássicos fez do escritor brasileiro do período colonial um cidadão da República Universal. Além disso, defende o autor, nossos poetas arcádicos, ao escreverem sobre pastores e a paz virgiliana dos campos, não são mais artificiais que um poeta inglês ou espanhol que escreve baseado nessa mesma convenção livresca.

Desta perspectiva assumida por Antônio Cândido, o que gostaríamos de destacar é a agudeza com que o autor assinala o valor contraditório de nossa prática cultural no período colonial: se, de um lado, intelectuais e escritores reforçaram os valores impostos pelos colonizadores, por outro, deram voz a uma nação que, num certo sentido, não existia no cenário internacional. Entretanto, nem sempre este fato será compreendido a partir desta perspectiva; a reprodução de valores europeus será, em determinadas circunstâncias históricas, interpretada apenas como um índice de nossa dependência cultural, compreendida como um valor negativo.

Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*⁹⁴, relata-nos a mudança que ocorreu em relação à noção de cópia, ao longo da construção de nossa identidade nacional. Antes do século XIX, afirma o autor, a cópia do modelo europeu não constituía um “disparate”; não era

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 177.

⁹⁴ In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1994, pp. 29-48.

sequer uma problemática levantada por intelectuais e escritores. Ao contrário, o cultivo do padrão metropolitano não aparece como deficiência, visto que a estética neo-clássica, sendo universalista, “valoriza o respeito e a prática das formas canônicas, de modo que também no plano da teoria da arte a imitação aparecia como um valor positivo”⁹⁵.

Entretanto, a partir da abertura dos portos e da Independência, tal noção passa a ter um sentido pejorativo de macaqueação, arremedo ou pastiche. Surge pela primeira vez no país o sentimento aflitivo de sermos uma civilização inferior. Esse sentimento não é produzido pela imitação em si, mas pela consciência emergente de sermos, a partir de nossa independência política, uma nação diferenciada, apartada de Portugal. O fortalecimento de uma ideologia nacionalista passa a opor, assim, o nacional ao estrangeiro, oposição que inaugura também uma outra contraposição: o original em oposição ao imitado. Sob essa perspectiva, copiar os modelos europeus é colocar-se como um reflexo inferior dos países desenvolvidos, prática e postura ainda bastante vigente no país, mesmo no início do século XX (toda discussão em torno da existência ou não de uma língua nacional, como veremos no capítulo 6, e o próprio Parnasianismo são claras evidências deste fato), mas que será ferreamente criticada e combatida pelos modernistas.

Neste combate, o Modernismo buscará eliminar o que era fator de complexo de inferioridade da arte brasileira, transformando-o em virtude. Procurando trabalhar a tensão entre a produção de arte no Brasil e a sua ligação (via tradição universal e vanguardas modernas) com a produção européia, os modernistas lutam para superar o estado de reverência absoluta mantida pelos acadêmicos, compreendendo a relação com a Europa de uma maneira dinâmica e, sobretudo, contra-aculturativa. O movimento antropofágico dará a fórmula para uma síntese entre o nacional e o estrangeiro, propondo, na boa observação de Carlos Zilio (1982, p.15), “a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando seu lugar”. Assim, o programa de Oswald de Andrade alterava a tônica de toda discussão em torno do sentimento de inferioridade causado no Brasil pela cultura ocidental⁹⁶: será o primitivismo

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 42.

⁹⁶ De acordo com Santiago (1982), desde o Modernismo, já temos, além da noção de antropofagia cultural, mais dois antídotos contra esse sentimento de inferioridade cultural: a noção de “traição da memória”, formulada por Mário de Andrade através de suas pesquisas em música, com vistas a uma produção nacional-popular; e a noção de “corte radical”, em geral implicado pelos sucessivos movimentos de vanguarda.

local que devolverá à cansada cultura européia o sentido moderno. Dessa forma, portanto, Oswald propunha, ao invés de embasbacamento, “uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora” (Schwarz, 1994, p. 38).

Talvez o embate mais representativo dessa polêmica entre a posição (irreverente) dos modernistas e a posição (de subserviência européia) dos passadistas tenha se dado por ocasião da publicação de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, em 1928. A sua publicação suscita um certo mal estar na crítica especializada, devido ao seu caráter inovador e revolucionário de superar a tradição por meio da fusão de elementos populares a elementos cultos no interior da instituição literária. O comentário a respeito desta obra que mais diretamente ilustraria essa polêmica foi feito por Raimundo Moraes, em um verbete do *Dicionário de Cousas da Amazônia*, mais pelo artigo-resposta de Mário de Andrade⁹⁷ a esta crítica, que pela própria crítica. O verbete de Moraes diz:

Os maldizentes afirmam que o livro *Macunaíma* do festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no *Von Roraima zum Orinoco* (do sábio Koch-Grünberg). Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas.⁹⁸

Esse comentário de Moraes não é propriamente uma crítica direta a Mário de Andrade. Trata-se mais da manifestação de uma concepção de obra de arte e de autoria, que de uma crítica propriamente dita. Na verdade, o autor do verbete procura assumir uma posição em defesa de Mário de Andrade, ao desqualificar a afirmação dos maldizentes - de que *Macunaíma* é todo inspirado em *Von Roraima zum Orinoco* -, atribuindo a ela o estatuto de boato. Boato de maldizentes. Nessa defesa, Moraes desloca o enfoque da questão, tal como a colocam os opositores, centrados na análise da obra *Macunaíma*, e focaliza o autor da obra, ao advogar em defesa, não do livro, mas do escritor, valendo-se para isso de atributos como talento e imaginação. No entanto, Moraes partilha da mesma concepção de obra de arte e de

⁹⁷ Publicado originariamente no *Diário Nacional* em 1931; reproduzido em SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, pp. 163-165.

⁹⁸ Citado por Mário de Andrade no próprio artigo-resposta.

autoria dos maldizentes, pois os elevados elogios feitos a Mário de Andrade valem como álibis que defendem o escritor de inspirações estranhas, do plágio de que é acusado. Nesse sentido, caso se comprovasse o plágio, caso Moraes viesse a ler o livro *Von Roraima zum Orinoco* (“Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio eu nesse boato”), apesar de seu talento e de sua imaginação, Mário de Andrade muito provavelmente seria criticado também por Moraes.

Ora, para o autor de *Macunaíma* isso não passa despercebido. No artigo-resposta, Mário tece, ironicamente, elogios à generosidade de Moraes:

Sempre tive a experiência de sua generosidade, mas não deixou de me causar alguma pena que seu espírito, sempre alcandorado na admiração dos grandes, preocupado com sucurijs tão tamanhas e absorventes como Hartt, Gonçalves Dias, Washington Luís, José Júlio de Andrade, presidentes, inventores, Ford e Fordlândia, se inquietasse por um pium tão giro que nem eu⁹⁹

Em seguida, Andrade passa, no dizer do próprio escritor, a lhe confessar o que é *Macunaíma*. Atribui à obra o caráter de rapsódia, procurando, através de um argumento de autoridade, defender o gênero:

Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antigüidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e escutado e a dar ritmo ao que escolhem para que caiba nas cantorias?¹⁰⁰

Isso é *Macunaíma*, e “esses sou eu”, afirma o escritor, inaugurando uma concepção extremamente moderna de obra literária que se apresenta como plural, como um espaço onde convivem diferentes vozes, em detrimento de uma visão purista de texto, cuja virgindade constituiria a marca de originalidade e de autoria.

De acordo com Santiago (1978, p. 18), a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental é essa destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza, que perdem

⁹⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁰ *Idem, ibidem.*

seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz: “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”. Em alguns trechos, Mário de Andrade assume explicitamente, com tons de ironia, a realização desse movimento de desvio ativo e destruidor (do qual, juntamente com a noção de rapsódia, voltaremos a tratar, de forma mais específica, na seção 4 deste capítulo):

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa.

(...)

Enfim, sou obrigado a confessar de uma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil, por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida!¹⁰¹

Temos, assim, materializadas nesta polêmica em torno de *Macunaíma*, duas posições antagônicas a respeito das noções de autoria e de obra literária. Para os passadistas, subservientes à cópia dos modelos europeus, a concepção de obra literária fundamenta-se em uma visão purista de texto, cuja virgindade constituiria a marca de originalidade e autoria. Para os modernistas, adeptos de uma postura cultural irreverente e transformadora, a obra literária é concebida como o resultado do mecanismo restaurador de linguagens. Assim sendo, para estes, a noção de autoria ainda estaria resguardada, mas relacionada, não a um sujeito, é verdade, e sim a um domínio de inscrição. Esse é o grande argumento de Mário de Andrade, que termina seu artigo-resposta a Moraes da seguinte maneira:

¹⁰¹ Grifos nossos. *Idem, ibidem.*

Só me resta agora o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de Macunaima e ninguém o poderá tirar.

De acordo com Maingueneau (1984), a relação polêmica é apenas um aspecto do funcionamento discursivo: para que um discurso se constitua enquanto tal no campo discursivo em que está inserido, é preciso relegar ao interdito os outros discursos com os quais ele interage no interior deste campo. Nesse sentido, a relação polêmica que se dá entre os discursos acadêmico e modernista nada mais é que a manifestação de uma incompatibilidade radical entre tais discursos. Assim é que aquilo que para os modernistas constitui uma estratégia de superação e de restauração de processos estético-ideológicos, para os passadistas constitui plágio e imitação. A cópia só adquire sentido positivo para os acadêmicos, se for pura reprodução dos padrões europeus. Caso contrário, é plágio. A interação entre estes dois discursos ocorre, portanto, por meio de um processo de interincompreensão, como bem postulou Maingueneau a respeito de qualquer processo de interação discursiva.

De acordo com o autor, esse processo de interincompreensão é um processo regrado pelo modo de funcionamento do filtro semântico de cada discurso. Nossa hipótese com relação ao discurso modernista no Brasil é que o seu filtro semântico seja centrado em dois aspectos que são tomados como centrais e organizadores de nossa arte moderna: o *nacionalismo* e a *subjetividade*. Vejamos sobre que bases esta hipótese se sustenta.

3. O nacionalismo e a subjetividade

Mário de Andrade, em artigo versando sobre Lasar Segall, afirma que, vencido o passado, isto é, tendo-se libertado dos cânones estéticos acadêmicos, e superada a vanguarda européia, “tudo está agora no pintor encontrar seu verdadeiro caminho e personalidade”¹⁰². Esse aspecto subjetivista da arte moderna, perceptível nessa afirmação de Mário é extremamente valorizado pelo modernismo, como evidenciam os depoimentos de Anita

¹⁰² ANDRADE, M. Lasar Segall. Publicado originariamente na *Revista do Brasil*, n. 101, em maio de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 132.

Malfatti - “A arte chamada moderna, isto é, na hora em que se exterioriza, é por sua própria razão de ser, individual”¹⁰³ - e de Villa-Lobos - “Venci exclusivamente por ser pessoal, por não fazer arte de imitação. E tudo que é original vence na Europa”¹⁰⁴. Mais que isso, ele é um dos pilares que possibilita a organização do ideário estético do Movimento Modernista: é por meio do filtro da personalidade do artista que o “Outro” a ser combatido (uma certa tradição e as propostas estéticas da vanguarda européia) é incorporado apenas enquanto recurso técnico, mas para ser desconfigurado e reaproveitado em função, nesta primeira fase de constituição do Movimento, da construção de uma arte nacional. A valorização do aspecto subjetivo da arte é o grande instrumento reivindicado pelos modernistas, como meio de combate à uniformização estética imposta pela hegemonia européia.

Não obstante essa supervalorização do aspecto subjetivo da arte e do artista, eles não devem ser compreendidos como desvinculados de uma realidade social. “Cada homem é filho de seu tempo e a sua expressão é a expressão desse tempo”¹⁰⁵, declara Lasar Segall em artigo publicado na *Revista do Brasil*. O artista é aquele que supera essa realidade, apesar de sua dependência das condições sociais, econômicas e culturais da época em que vive; ele não se perde nelas, afirma Segall, pois “possui uma força instintiva que lhe dirige o olhar sempre para adiante e que cria novas necessidades e novos caminhos”¹⁰⁶.

Nessa perspectiva, a questão da representação da realidade - e no caso do Modernismo brasileiro, mais especificamente a questão da representação da realidade nacional, como uma forma de manifestação de nacionalismo -, é vista e discutida pelo discurso da crítica moderna por meio do seguinte viés: o artista nacional, sendo fruto de seu tempo e de seu lugar, é essencialmente brasileiro.

¹⁰³ AUTO-DEPOIMENTO DE ANITA MALFATTI. Publicado originariamente na *RASM* (Revista Anual do Salão de Maio), n. 1, em 1939. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 44.

¹⁰⁴ VILLA-LOBOS: UMA PALESTRA COM O GENIAL COMPOSITOR. Publicado em 21/08/1929. Recortes M. de A.- IEB. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 358.

¹⁰⁵ SEGALL, L. Sobre arte. Publicado originariamente na *Revista do Brasil*, n. 101, em maio de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 134.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 134.

Mário de Andrade define de forma ainda mais radical essa relação entre a nacionalidade e a subjetividade do artista, considerando aquela como constitutiva desta. Ao assumir a arte popular como o elemento mais genuíno de nossa nacionalidade¹⁰⁷, o escritor, em artigo sobre Villa-Lobos, afirma que, desde que “o compositor brasileiro principiou firmando mais a sua individualidade, que ele tem empregado largamente o folclore musical brasileiro. Isso é uma consequência lógica da personalidade”¹⁰⁸. Nesse sentido, a manifestação da subjetividade é a manifestação de uma “alma nacional”. Como bem esclarece Pedrosa (1992, p. 287), a partir dos modernistas, a subjetividade passou a ser compreendida como “veículo de expressão espontânea de cada nacionalidade”. É sob tal concepção que Antônio Ferro, ao analisar Tarsila, pôde dizer: “Tarsila do Amaral é de hoje e é brasileira (...) Tarsila do Amaral tem individualidade e tem raça”; ou ainda, “A arte de Tarsila é a bandeira do Brasil”¹⁰⁹.

Sob esse postulado modernista, de que a criação do artista é resultado de uma relação constitutiva entre a nacionalidade e a subjetividade do artista, Segall faz a seguinte crítica à arte acadêmica:

O naturalista acredita que a arte pode ser aprendida, portanto, freqüenta a escola, mas afasta-se de mais a mais da arte. Ele confunde a arte com a imitação e nisso encontra toda satisfação. O espectador aprecia o quadro do ponto de vista da fidelidade da imitação da natureza e os quadros de naturalista em geral lhe agradam.

¹⁰⁷ Em vários momentos da obra literária e crítica de Mário de Andrade pode-se perceber o lugar de destaque atribuído pelo autor à arte popular. Mas aqui apontaremos apenas dois exemplos que evidenciam esse destaque: o primeiro referente à sua obra crítica; o segundo à sua obra literária. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Mário afirma que a música nacional está em formação no ambiente popular e aí deve ser buscada. Em *Macunaíma*, como já apontado neste capítulo, e como melhor evidenciaremos na seção 4 a seguir, o escritor incorpora o elemento popular à obra, concebendo não somente a expressão culta como constitutiva do espaço institucional literário, mas também a expressão popular.

¹⁰⁸ Grifos nossos. ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. Publicado originariamente no *Diário Nacional*, em 15/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 369.

¹⁰⁹ FERRO, A. Tarsila. Publicado originariamente no *Tarsila: catálogo de exposições*, em 1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 126-127.

A procura de tais quadros é grande, procura da beleza, marca 'doce', e o naturalista pinta, pinta tudo. Ele sabe tudo, pois que estudou tudo, estudou especialmente a técnica e com esta pode apresentar tudo, desconhecendo dificuldades. Ele ignora o estímulo interior de expressão. Formas, imagens, criação, tudo isto é estranho ao naturalista. Durante muitos anos copiou fielmente a natureza, possui portanto a técnica. Sabe que a erva é verde, que uma vaca pode ser branca com manchas pretas ou preta com manchas brancas. Ele não tem nenhuma atitude para com o mundo, quer consciente quer inconsciente. Para que? Ele pinta tão bonito, com embelezamento. Ele pode pintar cinquenta figuras num só quadro. Podem-se retirar essas figuras, cada uma separadamente, sem que as demais sejam perturbadas. Pode-se apagar uma parte do quadro, o quadro ficará, pois pode ser visto parceladamente. Semelhante naturalismo é um aparelho fotográfico de má construção, com má objetiva.¹¹⁰

Desta crítica de Segall gostaríamos de destacar, mais especificadamente, a questão da técnica de fazer a obra de arte.

A arte moderna, bem como a vanguarda européia, é ferreamente acusada pelos acadêmicos de não ser arte. Este ataque leva os modernistas a se posicionarem com relação ao papel que atribuem à técnica, excessivamente valorizada pelos passadistas. Segall esclarece que a arte não é a técnica e que a "técnica não comove, apenas faz admirar e é apenas uma parte da arte".¹¹¹ Mário de Andrade, em seu artigo *O artista e o artesão* (1938), define de maneira bastante esclarecedora o papel da técnica na proposta modernista. O autor concebe a técnica de fazer obras de arte como composta de três manifestações diferentes, ou três etapas.

A primeira diz respeito ao artesanato, que é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. A segunda manifestação da técnica é a virtuosidade, isto é, o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte, o conhecimento da técnica tradicional. Este aspecto da técnica também é, nos termos de Mário, ensinável e muito útil, mas apresenta grandes perigos, pois pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que "o tradicionalismo perde suas virtudes sociais pra se tornar simplesmente 'passadismo'

¹¹⁰ SEGALL, L. Sobre arte. Publicado originariamente na *Revista do Brasil*, n. 101, em maio de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 139.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 141.

ou, si quiserem, ‘academismo’”, transformando-se o artista em “um virtuose na pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidade pessoais” (ANDRADE, 1938, p. 15). A terceira e última região da técnica é a solução pessoal do artista ao fazer a obra de arte. Esta faz parte do “talento” de cada um, afirma Mário, e de todas as regiões da técnica é a mais sutil e a mais trágica, por ser ao mesmo tempo imprescindível e “inensinável”.

A maneira como é concebida a técnica no Modernismo - de um lado referindo-se a ela como sendo o aprendizado do material com que o artista trabalha, bem como o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte tradicional; de outro concebendo-a como parte do talento do artista - não é apenas, como poderia parecer à primeira vista, uma forma que o movimento encontrou de dialogar com a tradição construída pela História Universal (já que buscava compreender a relação com a Europa de uma maneira dinâmica), sem abandonar o postulado de que a arte moderna é, na sua própria essência, subjetiva. Mas é também - e fundamentalmente - um sintoma inevitável de nossa própria identidade, construída sob a dialética entre o ser nacional e o ser estrangeiro.

Assim, considerando o modo contra-aculturativo com que os modernistas procuraram compreender essa dialética, a região da técnica referente ao conhecimento e à prática das diversas técnicas históricas da arte e relacionada, portanto, à História ocidental, é compreendida pelo Modernismo não como um fim em si, mas como um meio disponível ao artista para que ele possa, enternecido por sua realidade, expressar-se e expressá-la em seu caráter mais profundamente genuíno, primitivo, nacional.

Mas que relações haveria entre o genuíno, o primitivo e o nacional? Os modernistas consideram que o que é primitivo em nossa sociedade - no sentido de ser o que há de mais espontâneo em nossa cultura, por não ter sido depurado pelos padrões culturais ocidentais - é o que temos de mais genuinamente nacional. Tentaremos evidenciar melhor essa questão com as reflexões que faremos a seguir.

Iniciaremos nossa reflexão, tomando como base a discussão ocorrida a partir de 1920 em torno da construção de uma música nacional. Como nos relata Elizabeth Travassos (2000, p. 33), com Villa-Lobos em pleno processo de consagração na Europa, e com Mário de Andrade assumindo o lugar de pensador e crítico da música no Brasil, “o movimento derivou

em modernismo nacionalista, que se firmou como a corrente hegemônica até meados dos anos 1940”.

De acordo com a autora (2000, pp. 33-34), a proposta de Mário de Andrade em torno de uma estética musical nacionalista pode ser sintetizada em cinco proposições¹¹²:

1. A música expressa a alma dos povos que a criam;
2. A imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica;
3. Sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira;
4. Esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada;
5. Elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.

A segunda proposição parece-nos já ter sido suficientemente elucidada na seção anterior. Comentaremos a seguir as demais proposições, a fim de esclarecermos melhor essa proposta de Mário de Andrade.

A primeira proposição - a música expressa a alma dos povos que a criam -, apesar de já ter sido em certa medida abordada, ao tratarmos da relação constitutiva entre a nacionalidade e a subjetividade do artista, pode ser ainda melhor elucidada.

Alguns movimentos da vanguarda européia, como o Surrealismo e o Expressionismo, divulgaram a valorização do instinto e da espontaneidade; acreditava-se que tais virtudes se manifestavam entre aqueles - crianças, loucos, povos primitivos e orientais - cuja expressão não era policiada pelas convenções. O reflexo dessa crença em nossa sociedade, dividida entre uma pequena elite culta ocidentalizada e uma população pobre de trabalhadores urbanos e rurais, foi o estabelecimento de uma outra crença, a de que o povo, não tendo um acesso

¹¹² Estas idéias foram expostas no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), considerado uma espécie de manifesto do modernismo nacionalista.

formal e sistematizado às convenções européias, é um equivalente dos primitivos e, portanto, reduto de nossa cultura mais espontânea e, conseqüentemente, mais genuinamente nacional.

Entretanto, essa equivalência entre povo/primitivo evidentemente não se sustenta em uma sociedade que já se depara com o processo de formação de uma cultura de massa. Assim, a busca por uma cultura popular (oriunda diretamente do povo) deparava-se com um fator complicador: o critério de autenticidade. Era preciso distinguir entre a música popular ligada ao mercado cultural moderno, reproduzida massivamente no setor de diversões urbanas e mais vulnerável a influências internacionais (o que poderia atrapalhar o processo de nacionalização almejado pelos modernistas), e a música popular rural, singela e anônima, e oriunda da potência criativa do cantador da roça, portador da semente da tradição eminentemente brasileira. A palavra *popular*, portanto, impõe cuidados, e os modernistas sabem disso. Assim, rejeitarão uma certa cultura popular - no sentido de popularizada - urbana e massificada, em favor de uma cultura popular rural e autêntica: “a cultura popular concebida pelos modernistas não se confunde com o que veio a ser chamado cultura de massa”, afirma Travassos (2000, p. 52).

Este resgate do popular está relacionado à quarta proposição da proposta estética de Mário de Andrade, enumerada acima: a música nacional está em formação no ambiente popular e aí deve ser buscada; por isso a insistente atitude de grandes compositores como, por exemplo, Luciano Gallet, Lorenzo Fernández e Villa-Lobos, de resgatar o folclore nacional por meio de cantigas populares.

Mas isso não seria suficiente para o projeto de nacionalização artística proposto pelos modernistas. Era preciso também resolver um impasse colocado pelo próprio projeto de nacionalização: como resolver a dicotomia entre a *expressão do artista* - fenômeno que diz respeito à subjetividade do indivíduo, à dinâmica própria aos atos de criação que partem da realidade interna do indivíduo e dirigem-se ao mundo externo - e a *expressão nacional* - que diz respeito à manifestação de um aspecto referente a uma coletividade? Na tentativa de resolver esse impasse, Mário propõe, como analisa Travassos (2000, p. 47), uma homologia entre indivíduo e nação:

Liberto das convenções acadêmicas alienantes, o artista individual poderia exteriorizar seu mundo interno de comoções, devendo, em seguida, submeter a

criação bruta ao trabalho artístico de poda e refinamento. O mesmo processo teria lugar no plano coletivo, com o “povo” ocupando o lugar das regiões psíquicas inconscientes nas quais tem origem a criação autenticamente expressiva. Assim, a música brasileira, preparada na “inconsciência do povo”, seria transportada para o nível artístico pelos compositores formados nas escolas, dotados das melhores técnicas e do sentimento de um dever histórico para com a cultura nacional.¹¹³

Essa homologia supõe uma coincidência entre subjetividade e cultura, como já havíamos, num certo sentido, apontado anteriormente: a manifestação da subjetividade é a manifestação de uma “alma nacional”. Mas pode supor também um processo evolutivo de nacionalização da música e dos músicos brasileiros, em duas fases, que oporiam o nacionalismo à música nacional, diferença bastante cara ao ideário modernista, como veremos na seção seguinte, ao tratarmos do *optimum semântico*, e no capítulo 5, ao analisarmos um artigo de Mário Andrade, comparando Villa-Lobos e Luciano Gallet.

Na primeira fase, militando em prol da nacionalização, os compositores deveriam, por exemplo, coletar cantigas populares e harmonizá-las, mesmo que isso significasse sacrificar os impulsos expressivos do artista. Posteriormente, vencida a fase de nacionalismo, os artistas, harmonizados com a própria cultura e afinando, no dizer de Mário de Andrade, a voz solista “pelo fundo instrumental da personalidade: nossa gente, nossas lembranças e passado, nossa vida”¹¹⁴, fariam música nacional. Mas, para isso, era preciso ir além da citação e do enxerto de melodias populares brasileiras em obras estruturadas conforme o modo de composição europeu, e Villa-Lobos realizou esse ideal exemplarmente, como analisa Mário:

E criou assim toda uma coleção deliciosa de canções, legítimos ambientes expressivos do compositor, demonstrando perfeitamente a rica versatilidade de expressão que ele tem. Algumas até completamente transformadas no caráter. É assim por exemplo que no magnífico Xangô, de que ele fez um fulgor de violência e grandeza, ninguém poderá imaginar uma calma e melancólica toada macumbeira.¹¹⁵

¹¹³ Grifos nossos.

¹¹⁴ ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. Publicado originariamente no *Diário Nacional*, em 15/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 369.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 370.

A citação, para a estética musical nacionalista - e para toda a arte modernista, como buscaremos evidenciar ainda neste capítulo -, deve ser um procedimento superado, uma vez que ela está ao alcance de qualquer compositor, independentemente de sua nacionalidade. Diferentemente, a produção de uma música nacional é prerrogativa dos artistas enquanto membros de uma comunidade nacional. Assim, a meta ambiciosa do modernismo nacionalista não era a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares, que não alteravam as formas de expressão; esse procedimento já vinha sendo realizado desde o século XIX, por compositores como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Brasília Itiberê da Cunha. Sua meta era reforçar os traços brasileiros, “os elementos espontâneos brotados em nosso povo”¹¹⁶, cujas etnias formadoras - europeus, índios e negro-africanos - já haviam desaparecido como entidades singulares, dando origem a um povo brasileiro propriamente dito. Uma música nacional, portanto, deveria ser a expressão dessa entidade nova, tal como a realizou Villa-Lobos:

A música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura. Palpita nela a chama da nossa raça, do que há de mais belo e original na raça brasileira. Ela não representa um estado parcial da nossa psiquê. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena, ou a simples simbiose dessas quantidades étnicas que percebemos nela. O que ela nos mostra é uma entidade nova, o caráter especial de um povo que principia a se definir livremente.¹¹⁷

Entretanto, ao sistematizar as representações dessa nova entidade étnica, era preciso precaver-se contra qualquer selvageria (no sentido de separação total da maneira de ser do

¹¹⁶ MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. Publicado originariamente em *Ariel: revista de cultura musical*, n. 6, em março de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 320.

¹¹⁷ CARVALHO, Ronald de. A música de Villa-Lobos. Publicado originariamente em *O Estado de São Paulo*, em 17/02/1922. Recortes M. de A.-IEB. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 306.

espírito da arte européia¹¹⁸) que pudesse macular a imagem civilizada de nossa elite dominante, obcecada pelo progresso e por uma modernização cujo referencial era a Europa ocidental. A saída para esse impasse era elaborar a expressão nacional dentro de um código partilhado, pertencente ao reino da cultura universal. Essa função caberia aos artistas que, tendo passado pelas escolas, adquiriram o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte, oriundas da História ocidental. É sob essa perspectiva que, em artigo versando sobre Villa-Lobos, Demarquez diz:

Poder-se-ia dizer que Villa-Lobos fez *table-rase* de um passado que ele renega deliberadamente? A obrigação do estudo aprofundado das bases teóricas e harmônicas da sua arte - estudo que comporta o conhecimento e a prática do maior número de obras existentes - torna impossível para um musicista a aplicação, a idéia mesmo de tal sistema, e demais tudo nele - herança, meio, educação científica, tanto quanto artística ou filosófica, não concorrem em larga proporção para a sua formação? Entretanto, apesar da necessidade de nos apoiarmos no passado, pensamos, sentimos e vivemos no presente e com o presente, por conseguinte o artista tem o direito de colocar sua técnica de acordo com o seu sentimento pessoal de um lado, com o século do outro; ele deve ser, enfim, o artista da sua predestinação. (...) Para isso não basta ter sido aluno de um Conservatório, fazer alarde de um grande mestre - e Villa-Lobos nesse ponto é um exemplo frisante. Profundamente impressionado pelos temas e ambiente popular do seu país, ele limitou-se a deixar-se amalgamar com esses diversos elementos no cadinho da sua poderosa individualidade, para que fulguem obras que têm a força dos povos primitivos, não brutal ou perniciosas. Mas criadora.¹¹⁹

¹¹⁸ A interpretação dada aqui à palavra “selvageria” nos é autorizada pelo seguinte trecho, retirado de um artigo a respeito de Villa-Lobos: “*De maneira que o que à primeira vista parece bruto, selvagem, separação do desenvolvimento lógico da maneira de ser do espírito da música européia, não é mais que a manifestação de uns processos e de um estilo completamente próprios, sem concomitâncias nem parecença com nenhuma outra tendência*”. Retirado de VILLA-LOBOS, originariamente publicado em 05/12/1929. Recortes de M. de A.-IEB. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 386.

¹¹⁹ Grifos nossos. DEMARQUEZ. Heitor Villa-Lobos. Publicado em 21/08/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 355.

O que merece destaque nesta citação é a preocupação do crítico em definir de forma bastante clara, por meio de processos metaenunciativos, a avaliação que deve ser feita da obra de Villa-Lobos, que tem a força dos povos primitivos: ela não é brutal, no sentido de não ser lapidada pelos procedimentos técnicos oriundos da cultura ocidental, e nem perniciososa, no sentido de macular a imagem civilizada de nossa elite dominante. Ao contrário, ela é criadora, pois o compositor pôde, deixando-se amalgamar pelos temas e ambiente popular de seu país, isto é, passando pela fase do nacionalismo, e colocando a técnica que domina a serviço de seu sentimento pessoal, fazer música nacional, contribuindo, assim, com o patrimônio espiritual da humanidade.

A proposição cinco, enumerada anteriormente - elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, a música estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade -, sintetiza esse ideal modernista, e é sob essa perspectiva que encontramos sistematicamente no *corpus* analisado uma relação, estabelecida de forma bastante direta, entre o nacional e o universal, como o faz, por exemplo, Sérgio Milliet, ao afirmar que devemos partir dos elementos característicos de nosso povo, “a ingenuidade, a sensualidade, a melancolia e o chiste da modinha, para, com esses dados, chegarmos a uma música nossa, e portanto, universal”¹²⁰.

Mas elaborar a expressão nacional, dentro de um código partilhado pertencente ao reino da cultura universal, isto é, valendo-se da técnica aprendida nas escolas, a fim de fugir da selvageria e inserir-se na cultura universal, pode parecer uma postura de pura subserviência aos padrões europeus, atitude violentamente combatida pela irreverência contra-aculturativa dos modernistas. O possível impasse é esclarecido por Demarquez, em trecho já referido na seção 2, ao afirmar, analisando Villa-Lobos, que “a técnica geral do compositor modifica-se segundo as exigências da construção da obra; por conseguinte, ela é toda liberdade e reage contra as convenções da teoria tradicional que sempre se levantou contra a prática

¹²⁰ MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. Publicado originariamente em *Ariel: revista de cultura musical*, n. 6, em março de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 320.

moderna”¹²¹. Ronald Carvalho, ao analisar Mário de Andrade, também lança luzes sobre essa questão:

Praticou o verso regular, percorreu toda a escala da estrofação clássica, aproveitando, combinando, desenvolvendo os motivos da arte passadista. Mário, a semelhança de todos nós, fez também as suas “academias”, rigorosamente desenhadas. Foi “descritivo”, pintou paisagens regulares¹²², servindo-se dos meios comuns com superioridade. Mas o que ele queria exprimir era a vida profunda e ansiosa da sua alma (...) Sua arte nasceu de si mesmo, e não das artinhas e das regras profissionais, das tristes muletas em que se apóiam as legiões de inválidos mentais.¹²³

O procedimento de valer-se da técnica tradicional, portanto, não é necessariamente, imitação do modelo europeu; antes, no ideário modernista, é um modo de realizar, no dizer de Mário, “uma transposição erudita da barbárie”¹²⁴, peripécia possível apenas àquele que, mais que um artista primitivo, isto é, profundamente embevecido por nossa cultura nacional, é um artista finíssimo.

¹²¹ DEMARQUEZ, Heitor Villa-Lobos. Publicado em 21/08/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 355.

¹²² Poderíamos enumerar os procedimentos estéticos *verso regular* e “*descrição de paisagens*” como traços componentes da “semântica” da literatura praticada pelos passadistas. Como contrapartida, teríamos, para a “semântica” da literatura modernista desta primeira fase, os traços *verso livre* e “*deformação*”. Como fundamento de nossa hipótese com relação a esse último traço citamos um trecho do *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade: “*Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. (...) A arte que, mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se em comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente, ou indica os objetos, como um universal, sem delimitação qualificativa nenhuma*”. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 192.

¹²³ CARVALHO, Ronald de. Os “independentes” de São Paulo (1922). Recortes de M. de A., sem indicação de periódico. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 199.

¹²⁴ ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. Publicado originariamente no *Diário Nacional*, em 12/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 364.

Dessa forma, a defesa da técnica como meio de alcançar uma expressão genuína da realidade nacional - realizar a transposição erudita da barbárie - não foi uma forma que os artistas modernistas encontraram de se defenderem da acusação de que não tinham técnica suficiente para representarem adequadamente a realidade, como poderíamos inicialmente supor a partir de alguns embates bastante explícitos, presentes no *corpus* analisado, a exemplo do ataque de Monteiro Lobato à arte moderna:

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural.

(...)

Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavratório técnico, desdobram nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista (...) Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação.¹²⁵

Mas foi também, e essencialmente, um modo encontrado pelo movimento de subverter, de dar o salto por cima das imitações e contribuir na esfera universal com algo singular, por meio de uma estética nacionalista que tenta pôr fim ao sentimento de inferioridade causado no Brasil pela cultura ocidental. Será o primitivismo local que, elevado à condição de arte nacional por meio de um trabalho de erudição do artista, devolverá à cansada cultura européia o sentido moderno:

Na constelação política vemos a Europa, velha e aristocrática, ajoelhar-se diante da América onipotente, que é a pátria do dólar, dos “recordes” esportivos, do culto da força bruta, e da presunção. Na música, vemos a cultura, herdada dos grandes mestres do passado, requintada e sutil, perder-se agora, nos efeitos brutais do primitivismo americano e dispersar-se em concepções chatas. Que ironia!¹²⁶

¹²⁵ LOBATO, M. A propósito da exposição Malfatti. Publicado originariamente n' *O Estado de São Paulo*, em 20/12/1917. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 46.

¹²⁶ RUBINSTEIN, Arthur. Villa-Lobos. Publicado originariamente em *O Estado de São Paulo*, em 01/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 36.

Dessa emancipação da arte nacional decorre, tal como apresentado na proposição três, enumerada anteriormente, a desalienação da inteligência nacional, pela qual tanto militaram os modernistas.

Com estas reflexões, parece-nos ter sido possível fundamentar nossa hipótese de que o filtro semântico do discurso modernista organiza-se em torno dos semas *nacionalismo* e *subjetividade*. Entretanto, mais que fundamentar essa hipótese, gostaríamos ainda de formular uma outra, referente ao modo de funcionamento discursivo desse filtro semântico. Em outras palavras, gostaríamos de formular, a partir da análise feita dos dados anteriormente apresentados, de que modo se dá a interação entre esses dois semas centrais e organizadores do discurso modernista. É o que faremos na seção a seguir.

4. O *optimum semântico*

Retomando toda a reflexão feita, buscaremos agora repensá-la a partir da noção de *optimum semântico* de Maingueneau (1984), compreendido, tal como definimos anteriormente, como uma certa forma de organização do núcleo semântico de um discurso que, sistematicamente explorada, materializa exemplarmente o núcleo de sua doutrina. Nesta perspectiva é que dizemos que o *optimum semântico* do discurso modernista, ou seja, o núcleo da doutrina modernista, consiste na seguinte formulação:

Os semas *nacionalismo* e *subjetividade* mantêm entre si uma relação assimétrica, de modo que a interação entre eles ocorre sempre por meio de um processo de hierarquização, em que o sema *subjetividade*, tomado em relação ao sema *nacionalismo*, ocupa uma posição superior em termos de filtragem.

Em outras palavras, diríamos que a noção de subjetividade é o centro organizador da doutrina modernista no Brasil. A questão do nacionalismo, tão cara aos modernistas, só ganha um aspecto singular no ideário estético do movimento - isto é, diferente “do nacionalismo ingenuamente otimista de extração romântica” (PEDROSA, 1992, p. 300) -, a partir do

momento em que é re-significada em função da noção de subjetividade, re-significação, por sua vez, que só ocorre, como buscaremos mostrar no capítulo seguinte, em função do espaço discursivo em que o Modernismo se insere, demarcado pela ruptura.

A oposição entre nacionalismo e música nacional, representada por meio de duas fases sucessivas do processo de nacionalização da música e dos músicos brasileiros, é uma forte evidência não só desse processo de re-significação da noção de nacionalismo, como também do processo de hierarquização de que falamos acima. Na primeira fase, os compositores coletariam e harmonizariam cantigas nacionais; na segunda, harmonizados com a própria cultura e afinando a voz solista pelo fundo musical da personalidade, fariam música nacional. A arte nacional, só nasce, portanto, quando os próprios elementos característicos de nossa nacionalidade são filtrados pela subjetividade do artista.

Esta é, na verdade, a solução que o Modernismo no Brasil encontrou como resposta ao processo de subjetivação que ocorria na cultura ocidental não só no campo artístico, mas também no campo filosófico, como pudemos perceber no capítulo 2, e como bem nos elucida a boa observação de Mário de Andrade a respeito de seu tempo: “um dos fenômenos essenciais do presente é esse apego quase doentio à expressão”¹²⁷. No contexto brasileiro, o país, às voltas com a construção de uma identidade nacional, não poderia tomar parte neste movimento mais global de subjetivação pela qual passava grande parte do mundo, ignorando suas próprias questões internas. Assim sendo, a solução dos modernistas brasileiros parece-nos bastante sofisticada, na medida em que se apresenta como uma resposta fecunda às condições de produção em que se encontra inserida a produção artística nacional. Diante de nossa identidade nacional, construída sob a dialética entre o nacional e o estrangeiro, os artistas modernistas deveriam construir uma arte brasileira. Ela não poderia ser selvagem, isto é, totalmente apartada dos padrões estéticos construídos pela História ocidental, caso contrário, não poderíamos figurar ao lado dos países desenvolvidos como uma Nação político-econômica e culturalmente soberana, por sequer chegarmos a atingir o estágio formal da cultura universal. Também não poderíamos continuar a imitar os padrões europeus; isto

¹²⁷ ANDRADE, Mário. Osvaldo de Andrade. Publicado originariamente na *Revista do Brasil*, n. 105, em setembro de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 221.

atentaria contra nossa própria identidade. O único caminho, portanto, era participar e contribuir com a cultura universal por meio de uma contra-cultura.

No nível filosófico, essa contra-cultura fundamenta-se, tal como procuramos longamente mostrar ao longo deste capítulo, sobre a noção de subjetividade, que passou a ser, a partir dos modernistas, o principal instrumento chamado à argumentação contra a hegemonia cultural européia. O combate contra essa hegemonia tem como alvo principal a técnica tradicional, que deverá ser subvertida, subjugada pela expressão do artista brasileiro, expressão esta que, por sua vez, por meio da homologia entre subjetividade e cultura, passa a ser tomada como expressão nacional.

No que se refere aos procedimentos estéticos, a crítica é quase unânime em afirmar que o movimento de contra-cultura encontra sua mais alta expressão na paródia, por meio da qual os modernistas manifestavam sua ironia com relação ao passado. Entretanto, considerando o *optimum semântico* do discurso modernista, tal como o definimos aqui, diríamos que a mais alta expressão do movimento de contra-cultura, no que se refere aos procedimentos estéticos, encontra-se na conciliação entre dois procedimentos originários do campo da música, a saber, a *rapsódia* e a *variação*, para nos valermos aqui da classificação assumida por Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaúde* (1996).

O processo rapsódico da *suite* é um dos processos mais antigos de composição musical, que constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos para formar obras complexas e maiores. Comum à música erudita e popular, não é patrimônio de povo nenhum, características que, não surpreendentemente, fez com que Mário de Andrade, interessado em achar uma fórmula para o processo criador de uma arte nacional que realizasse a erudição da barbárie, documentasse, em seu livro *Danças dramáticas do Brasil* (1959), a fecundidade deste tipo de composição em nosso meio. A *variação*, por sua vez, consiste em repetir uma melodia, harmonia ou procedimento rítmico, mudando a cada repetição um ou mais de seus elementos, de modo que a nova realização do segmento apresente uma outra fisionomia, mesmo permanecendo sempre reconhecível em sua personalidade.

Esses dois procedimentos estéticos conjugados possibilitam o aproveitamento da cultura popular na construção de uma cultura erudita brasileira, visto que permitem ao compositor superar o procedimento da citação de trechos do populário, alterando-os de forma

a manter apenas algumas constantes rítmicas, ou melódicas, ou harmônicas ou mesmo tímbricas, capazes de “nacionalizarem” a composição sem o excesso de popularismo.

De acordo com Mello e Souza (1996), *Macunaíma* foi elaborado com base nestes dois modelos composicionais da música. Vejamos como a autora verifica o procedimento rapsódico de construção dessa narrativa:

Se atentarmos para o material que serviu a Mário de Andrade na elaboração da narrativa, veremos que ele testemunha a mesma mistura étnica da música popular, apresentando uma grande variedade de elementos, provenientes de fontes as mais diversas: aos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros etc. A esse material já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da História do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua bibliografia pessoal; transcrições textuais de etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos de língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associação de idéias e de imagens; ou de processos retóricos, como as enumerações exaustivas - que segundo o próprio autor tinham a finalidade apenas poética de realizar “sonoridades curiosas” ou “mesmo cômicas”.¹²⁸

Mas esse procedimento rapsódico em *Macunaíma* não é um mecanismo inventivo parasitário, visto que o autor, valendo-se do princípio da *variação*, submeteu esse material de múltipla procedência a toda sorte de “mascaramentos, transformações, deformações, adaptações”¹²⁹, por meio do filtro de sua expressão pessoal. Mário realizou, assim, uma obra

¹²⁸ MELLO E SOUZA, Gilda de. O tupi e o alaúde. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX/ UFRJ Editora, 1996, p. 259.

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 264.

bem ao gosto de Oswald: “Contra a memória, fonte do costume. A experiência pessoal renovada”¹³⁰.

Não estamos buscando argumentar, a partir dessa análise de Mello e Souza, que Macunaíma - como aponta a maioria dos críticos literários - é a maior obra literária do movimento modernista em sua primeira fase; tal argumento se faz desnecessário. O que buscamos defender é que essa obra realizou da melhor forma possível, na literatura, o núcleo da doutrina modernista, o seu *optimum semântico*.

Na música erudita brasileira, o *Choros X* de Villa-Lobos talvez represente exemplarmente a realização desse *optimum semântico*; pelo menos parece-nos, com base no corpus analisado, que essa composição foi a mais aclamada pela crítica modernista, que divulgou justamente o caráter híbrido e transformador dessa composição de Villa-Lobos:

Fiquem, pois, sabendo que nessas obras de Villa-Lobos que escutamos estes dias, principalmente no Choros X, verdadeiro caos sonoro de gritos, de martelamento rítmico, em que ressoam na bateria os maracás sacudidos ou raspados, os xilofones de todas as formas; chocalho, matraca, caracachá, reco-reco, e outros instrumentos índios; nessa orgia maravilhosa em que o equilíbrio instrumental e vocal é sempre perfeito, existe uma grande beleza e demonstra uma nova forma de composição musical que sintetiza as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular.¹³¹

Como podemos perceber, a discussão em torno dos procedimentos estéticos de construção de um objeto artístico brasileiro, com base no *optimum semântico* do discurso modernista, fundamentava-se, na música e na literatura, na relação entre a obra criada e outros sistemas fechados de sinais já regidos por significação autônoma, com os quais a obra dialogava. Na pintura, entretanto, a discussão em torno de seus procedimentos composicionais

¹³⁰ DE ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p.358.

¹³¹ VILLA-LOBOS. Publicado em 05/12/1929. Recortes M. de A.-IEB, sem indicação de periódico. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 386.

desloca-se para a questão da *mimesis*, isto é, da dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção. Dessa forma, os procedimentos de rapsódia e variação serão privilegiadamente considerados, neste campo, em relação à realidade exterior, e menos em relação a outras realizações simbólicas. O critério de realização do *optimum semântico* na pintura será dado, portanto, em função do grau de negação da supremacia da realidade exterior sobre a obra de arte.

O nacionalismo estético na pintura em termos de procedimentos composicionais consiste, portanto, no recorte que o pintor realiza da realidade externa brasileira, seus temas, seus processos, selecionando-os para, na realidade intrínseca à obra de arte, reagrupá-los numa nova ordem, atuando quase sempre sobre cada fragmento da paisagem de forma a alterá-lo em profundidade e conferir uma significação autônoma à nova obra, diferente da que teria, caso tivesse sido composta por meio do simples processo de cópia das partes coletadas. Trata-se, novamente, de um procedimento de superação da citação, por meio da *rapsódia* (recorte de fragmentos da realidade nacional) e da *variação* (transformação dos fragmentos recortados da realidade exterior).

Com base neste critério é que Gilberto Freyre, analisando a obra do pernambucano Cícero Dias, elogia o pintor dizendo que ele recria “com realidades assim locais, tradicionais um outro mundo em que toda essa vida e todos esses elementos se sublimam, se universalizam em novas relações e proporções”¹³². Na mesma perspectiva, José Severiano de Rezende, analisando um dos quadros de Tarsila, comenta: “É uma simples cabeça, um desenho muito puro, apenas estilizado, onde vive o ser inteiro. Assim, a cabeça do negro em oração dá todo o movimento da figura”¹³³. Essa técnica, que faz com que cada e qualquer parte seja representativa do todo da figura, cria uma realidade plástica autônoma, de um realismo que não reproduz, mas recria a realidade exterior a partir do filtro da subjetividade do artista.

¹³² FREYRE, G. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu sur-nudisme. Publicado originariamente no *Catálogo da 2ª Exposição Cícero Dias na Escada*. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 167.

¹³³ REZENDE, J. S. A pintura brasileira. Publicado originariamente no *Tarsila: catálogo de exposições*, em 1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 124.

Na pintura, quem melhor consegue realizar em suas obras o núcleo da doutrina modernista, tal como anteriormente formulada, é Tarsila do Amaral, conforme avaliação da grande maioria dos teóricos da arte e o próprio Mário de Andrade: “Pode se dizer que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional”¹³⁴.

Mas nem sempre o funcionamento do discurso modernista operou sobre seu *optimum* semântico (assim como nem toda a produção artística referente a esta primeira fase modernista realizou este ideal de arte, manifesto por esse *optimum*). A seguir, no capítulo 5, buscaremos mostrar que essas diferenças de operacionalização do filtro semântico do discurso modernista (ora opera, ora não opera sobre seu *optimum*) são perceptíveis não só no nível propriamente discursivo, mas também na própria materialidade discursiva. Além disso, neste capítulo voltaremos a abordar a questão do *ethos* discursivo, tomando-o enquanto instância fiadora do discurso, na medida em que ele funciona como estratégia de demarcação do espaço discursivo - o da ruptura - em que o discurso modernista se insere.

¹³⁴ ANDRADE, M. Tarsila. Publicado originariamente no *Tarsila*: catálogo de exposições, em 1927. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 124.

CAPÍTULO 5

A materialidade discursiva

*Essas formas testemunham de maneira complexa
a redução que se opera, no processo emunciativo,
da virtualidade semântica de um signo.*

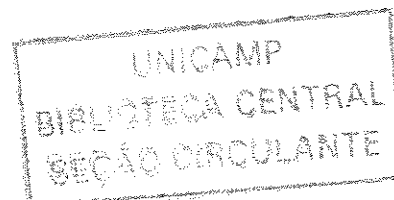
(Jacqueline Authier-Revuz)

1. Primeiras considerações

Este capítulo se organiza sobre um dos pressupostos teóricos mais relevantes da AD: o de que existe uma base lingüística regida por leis internas específicas (conjunto de regras fonológicas, morfológicas, sintáticas) sobre a qual se constituem os efeitos de sentido (Pêcheux, 1975).

Retomando Pêcheux, Courtine (1981) elucida que, se os processos discursivos constituem a fonte da produção dos efeitos de sentido no discurso, a língua, pensada como uma instância relativamente autônoma, é o lugar material em que se realizam esses efeitos de sentido. Nessa perspectiva, a relação do lingüístico com o ideológico constitui a *materialidade discursiva*, uma vez que é sobre a base lingüística que se materializam as relações de contradição, antagonismo, aliança, absorção, etc. entre os discursos que compõem um campo discursivo.

Abordando, neste capítulo, aspectos relacionados à materialidade discursiva, buscaremos mostrar que o funcionamento do filtro semântico do *sistema de restrições* do discurso modernista sustenta-se sobre uma base lingüística - com a qual, entretanto, não mantém uma relação de biunivocidade -, que materializa, fundamentalmente, os seguintes tipos de relação:



1. *relação de concessão*: por meio da qual o discurso modernista manifesta exemplarmente, na sua materialidade, o funcionamento de seu filtro, quando este opera sobre seu *optimum semântico*;
2. *relação de negação*: por meio da qual o discurso modernista demarca suas fronteiras no espaço discursivo da ruptura;
3. *relação de denegação*: por meio da qual o discurso modernista deixa entrever o seu ponto nevralgico, decorrente do fato de esse discurso não operar sempre sobre seu *optimum semântico*.

Como poderemos observar ao longo deste capítulo, estas relações materializam-se na superfície lingüística por meio de diferentes estruturas sintáticas, da presença do item negativo “não” e do modo de interação desse operador com outros itens negativos.

A seleção e o recorte dos enunciados a serem analisados neste capítulo se deram em função da representatividade desses enunciados frente às questões discutidas ao longo deste trabalho. Não faremos, portanto, uma abordagem quantitativa dos dados.

Passemos às análises.

2. A materialidade discursiva

2.1 Relação de concessão

Quando o funcionamento do discurso modernista opera sobre seu *optimum semântico*, isto é, quando, em termos de filtragem, o sema *subjetividade* ocupa uma posição hierarquicamente superior ao sema *nacionalismo*, a relação de sentido por meio da qual esse funcionamento se manifesta de modo exemplar é a de concessão. Em termos estruturais, essa relação se materializa, no *corpus* analisado, por meio de diferentes estruturas sintáticas: estruturas de inclusão do tipo “Não só... mas também”, estruturas do tipo “X sem Y”,

estruturas adversativas e estruturas propriamente concessivas. Analisaremos, a seguir, cada uma destas formas de materialização.

2.1.1 Estrutura de inclusão: “Não só... mas também”

Negrão *et al.* (2002) descrevem a estrutura sintática “*Não só...mas também*” como sendo uma estrutura de inclusão, isto é, que pode ser parafraseada por uma estrutura aditiva (“*Não só compramos livros mas também discos*” = “*Compramos livros e discos*”). No entanto, por vezes, essa estrutura não tem, no corpus analisado nesta tese, um efeito de sentido de inclusão, mas de concessão. O enunciado apresentado abaixo, fundamenta nossa hipótese:

- (1) Isso é muito importante: sentir e viver o Brasil não só na sua realidade física mas na sua emotividade histórica também¹³⁵.

No nível de uma análise estritamente estrutural, uma paráfrase possível para o enunciado acima, que tematiza a questão da representação da realidade nacional, poderia ser elaborada nos seguintes termos: “*Os modernistas devem sentir e viver o Brasil na sua realidade física e na sua emotividade histórica*”. Entretanto, no nível de uma análise discursiva - que considera que os sentidos são decorrentes de posições ideológicas, o que implica uma concepção de sentido não imanente à língua (ao léxico e/ou à estrutura linguística) - diríamos que representar o Brasil na sua realidade física não é um dos objetivos que simplesmente se soma ao objetivo central da proposta modernista, que, inserida em um espaço discursivo de ruptura, busca a construção da nacionalidade por meio de um processo de contra-aculturação realizado através da subjetividade do artista. Não se trata, portanto, de uma relação de inclusão, de adição ou de aliança entre duas posições distintas - a posição dos modernistas e a do academicismo naturalista - a respeito de como conceber a representação/construção de nossa realidade nacional; trata-se, na verdade, de uma estratégia de superação do discurso modernista em relação à arte acadêmica. Nessa perspectiva, o

¹³⁵ ASSIM FALOU O PAPA DO FUTURISMO: COMO MÁRIO DE ANDRADE DEFINE A ESCOLA QUE CHEFIA. Publicado em *A noite*, em 12/12/1925. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 236.

enunciado analisado poderia ser parafraseado da seguinte maneira: “*Mesmo fazendo arte como os acadêmicos, isto é, mesmo representando o Brasil na sua realidade física, os modernistas diferem dos artistas acadêmicos, visto que a representação física da realidade brasileira é superada, na arte dos modernistas, pela emotividade/subjetividade do artista*”.

O efeito de sentido desta estratégia de superação é de concessão: o discurso modernista faz concessões à posição do discurso acadêmico, assumindo que, em certa medida, os modernistas também realizam uma “cópia fiel” da realidade nacional, mesmo que esta seja uma prática fortemente combatida pelo movimento (na verdade, é justamente por este motivo que se trata de uma concessão!). Talvez o exemplo mais evidente desta concessão no discurso modernista seja o procedimento de citação, realizado, por exemplo, na primeira fase do processo evolutivo de nacionalização da música e dos músicos brasileiros (questão já abordada no capítulo anterior), momento em que eles deveriam coletar e harmonizar cantigas populares, mesmo que isso significasse sacrificar os impulsos expressivos do artista. Entretanto, os compositores modernistas não poderiam parar nesta fase, iriam superá-la, vencer a fase do *nacionalismo*, afinando a voz solista “pelo fundo instrumental da personalidade”¹³⁶, para, só então, “na sua emotividade histórica”, fazerem *música nacional*.

Em termos de funcionamento discursivo, o fato de uma estrutura inclusiva ter, no discurso em questão, um efeito de sentido de concessão pode ser explicado da seguinte maneira: o espaço discursivo de ruptura, em que o discurso modernista está inserido, estabelece uma zona de regularidades em função da qual o *sistema de restrições* do discurso se organiza para poder operar em seu *optimum semântico*. Assim sendo, o enunciado analisado, ao passar pelo filtro semântico desse discurso, é filtrado por seu *sistema de restrições*, que restringirá seu sentido inclusivo, re-interpretando-o em função de seu *optimum semântico*. A re-interpretação decorre do condicionamento imposto pelo sema *subjetividade* que, ocupando uma posição hierarquicamente superior em termos de filtragem, submete o sema *nacionalismo* a uma restrição de sentido, isto é, restringe a sua interpretação a uma certa concepção de nacionalismo - somente aquele que é construído por meio da subjetividade do artista. Assim

¹³⁶ ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. Publicado originariamente no *Diário Nacional*, em 15/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 369.

sendo, determinadas leituras do que vem a ser representar a realidade nacional (como a concepção assumida pelo academicismo naturalista) não seriam autorizadas pelo filtro semântico do discurso modernista. É por esse motivo que é vedada a leitura inclusiva do enunciado em questão. O esquema abaixo ilustra esse processo:

EFEITO DE SENTIDO DE CONCESSÃO

“Mesmo fazendo arte como os acadêmicos, isto é, mesmo representando o Brasil na sua realidade física, os modernistas se diferem dos artistas acadêmicos, visto que a representação física da realidade brasileira é superada, na arte dos modernistas, pela emotividade/subjetividade do artista”.



“Isso é muito importante: sentir e viver o Brasil não só na sua realidade física mas na sua emotividade histórica também”.

O mesmo não ocorreria caso o discurso não estivesse operando em seu *optimum semântico*, isto é, caso o sema *subjetividade* não ocupasse, em termos de filtragem, uma posição superior em relação ao sema *nacionalismo*. Neste caso, o sema *subjetividade* passaria por um processo de “enfraquecimento semântico” e posterior “rebaixamento de posição”, de modo que os dois semas, *subjetividade* e *nacionalismo*, passariam a ocupar a mesma posição no interior do filtro semântico do discurso modernista, isto é, deixariam de manter entre si uma relação hierárquica. A decorrência dessa alteração é que o sema *subjetividade* não mais restringiria o sentido do sema *nacionalismo*, abrindo possibilidade para que outras leituras a

respeito do que vem a ser representar a realidade nacional pudessem ser autorizadas pelo discurso modernista. É o que ocorre, por exemplo, com relação à obra de Luciano Gallet. O compositor é considerado pelo grupo dos modernistas um de seus integrantes, apesar do fato de não superar a fase do nacionalismo e se valer, predominantemente, do procedimento de citação. Na seção 2.2 deste capítulo, voltaremos a essa questão para abordarmos, adequadamente, o modo de funcionamento do filtro semântico do discurso modernista, quando este não opera sobre seu *optimum*.

A relação de concessão, entretanto, não é uma forma que o discurso modernista encontrou para lidar apenas com questões em torno do tema da representação da realidade nacional. Um outro tema, sistematicamente abordado por meio da relação de concessão, é o da importação do elemento estrangeiro - o que confirma, diga-se de passagem, que o mesmo tema funciona em todas as dimensões do discurso, característica da semântica global. Esse tema é abordado no *corpus*, privilegiadamente, de duas maneiras: a) é tematizado por meio dos movimentos da vanguarda européia; b) é tematizado por meio da discussão em torno da técnica tradicional, importada da cultura ocidental.

Consideremos o seguinte enunciado, a respeito de Villa-Lobos:

- (2) É um virtuose tão brilhante, que deve causar admiração a todos! Vê-se em suas obras, não só a sua arte, mas também a sua individualidade criadora.¹³⁷

Este enunciado tematiza a relação com o elemento estrangeiro por meio da técnica do artista. De acordo com Mário de Andrade, em seu artigo *O artista e o artesão* (1938) - já abordado no capítulo anterior -, a técnica de fazer obras de arte é composta de três manifestações diferentes, ou três etapas: a primeira refere-se ao aprendizado do material com que se faz a obra de arte; a segunda refere-se à virtuosidade, isto é, ao conhecimento e à prática das diversas técnicas históricas da arte; a terceira refere-se à solução pessoal do artista ao fazer a obra de arte - esta última região da técnica faz parte do “talento” de cada um e é, no dizer de Mário, a mais trágica porque imprescindível e “inensinável”. Nessa perspectiva

¹³⁷ RUBINSTEIN, Arthur. Villa-Lobos. Publicado em *O Estado de São Paulo*, em 01/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 362.

(longamente elucidada no capítulo anterior), a técnica tradicional - a virtuosidade - é considerada pelos modernistas apenas como uma parte da arte, um instrumento disponível ao artista para que ele possa expressar sua subjetividade.

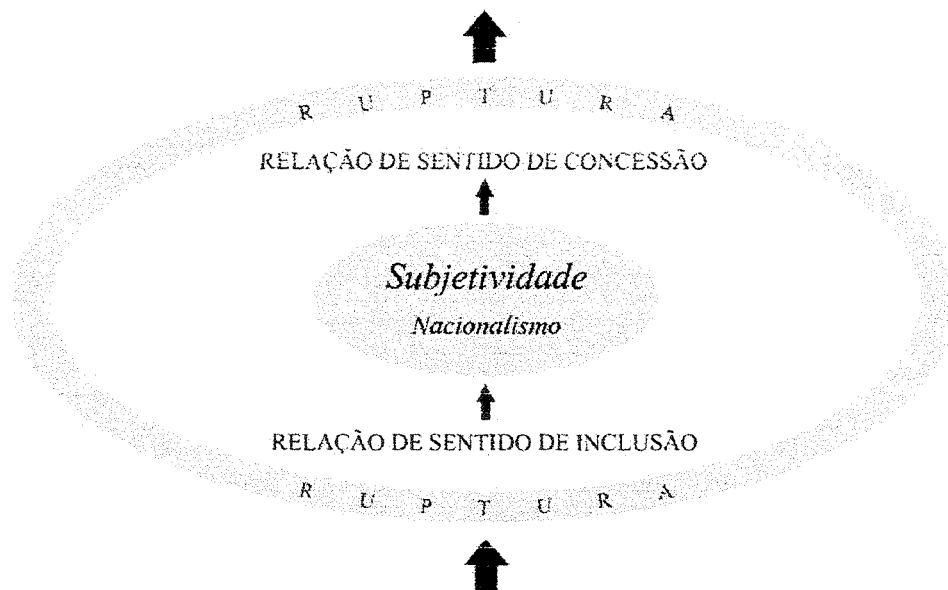
Feitas essas considerações, podemos analisar o enunciado (2) da seguinte maneira: Villa-Lobos é um virtuose, isto é, domina o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte, importados, no caso brasileiro, da cultura ocidental. Mas ele também tem individualidade criadora, tem talento, sendo, portanto, capaz de valer-se de seu virtuosismo como um meio para expressar-se. Dessa maneira, não se trata de uma relação de adição entre virtuosismo e individualidade criadora; antes, trata-se de uma superação da técnica tradicional em favor da subjetividade do artista.

Assim sendo, no nível de uma análise discursiva, a estrutura inclusiva do enunciado em questão - *“Vê-se em suas obras, não só a sua arte, mas também a sua individualidade criadora”* - não pode ser parafraseada por uma estrutura aditiva *“Vê-se em suas obras a sua arte e a sua individualidade criadora”*. Diferentemente, em um espaço discursivo demarcado pela ruptura, o enunciado em questão deveria ser parafraseado da seguinte maneira: *“Mesmo sendo um virtuose, isto é, mesmo incorporando em suas obras o conhecimento e a prática da técnica tradicional importada da cultura ocidental, Villa-Lobos é compositor modernista (e não um artista acadêmico), porque ele tem individualidade criadora”*. Ou então, para generalizarmos essa afirmação ao alcance de todos os artistas modernos, diríamos: *“Mesmo incorporando em suas obras o conhecimento e a prática da técnica tradicional importada da cultura ocidental, os artistas modernistas diferem dos artistas acadêmicos, porque superam a tradição ocidental por meio da individualidade/subjetividade criadora”*. Novamente temos aqui uma concessão feita à posição do discurso acadêmico, já que os modernistas assumem que, em certa medida, também se valem - e bem (*“É um virtuose tão brilhante, que deve causar admiração a todos”*) - da técnica tradicional, importada da cultura européia.

Em termos de funcionamento do filtro semântico do discurso, também ocorre, no caso do enunciado analisado, a hierarquização dos semas *subjetividade* e *nacionalismo*, o primeiro, condicionando as possibilidades de sentido do segundo. O esquema abaixo ilustra o processo:

EFEITO DE SENTIDO DE CONCESSÃO

“Mesmo sendo um virtuose, isto é, mesmo incorporando em suas obras o conhecimento e a prática da técnica tradicional importada da cultura ocidental, Villa-Lobos é um compositor modernista (e não um artista acadêmico), porque ele tem individualidade criadora”.



ESTRUTURA DE INCLUSÃO

“É um virtuose tão brilhante, que deve causar admiração a todos!

*Vê-se em suas obras, não só a sua arte,
mas também a sua individualidade criadora”*

É importante ressaltar que, apesar do enunciado não tematizar a representação da realidade nacional, ou mesmo a construção de uma arte nacional, devido à homologia entre indivíduo e nação (a manifestação da subjetividade é a manifestação de uma “alma nacional”), abordada no capítulo anterior, o sema *nacionalismo*, juntamente com o sema *subjetividade*, sempre irá compor o sistema de restrições do discurso modernista analisado nesta tese, mesmo porque, em última instância, o que se busca é a realização de uma arte nacional, construída pelo viés da subjetividade do artista.

Mas a relação de concessão não é materializada no discurso modernista apenas por meio de estruturas de inclusão; materializa-se também por meio de outras estruturas, como veremos a seguir.

2.1.2 Estruturas do tipo “X sem Y”

A presença de estruturas subordinadas do tipo “X sem Y” no *corpus* analisado é bastante interessante porque elas evidenciam, na própria materialidade lingüística, que a relação de concessão pressupõe, em certa medida, uma relação de aliança que o discurso modernista estabelece com outros discursos presentes em seu campo discursivo. Consideraremos, a seguir, o enunciado (3), retirado de um artigo de Mário de Andrade sobre Di Cavalcanti¹³⁸. Neste enunciado, a referência à importação do elemento estrangeiro é feita tanto por meio da técnica tradicional importada da cultura ocidental (“puristas”, referindo-se aqui aos acadêmicos, que se ocupam em “copiar”, da melhor forma possível, os cânones estéticos da tradição ocidental), quanto por meio dos movimentos da vanguarda européia (metonimicamente representada pelos “cubistas” e “futuristas”):

- (3) “As teorias cubistas, puristas, futuristas passaram por ele, sem que o desencaminhassem. Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo”¹³⁹.

No nível de uma análise estrutural, poderíamos parafrasear este enunciado por meio de uma estrutura adversativa: “*As teorias cubistas, puristas, futuristas passaram por ele, mas não o desencaminharam*”. Entretanto, no nível de uma análise discursiva, esse enunciado não poderia ser parafraseado por uma estrutura adversativa, visto que não se trata apenas de marcar a imunidade do discurso modernista frente às influências de outras estéticas. Diferentemente, o efeito de sentido desse enunciado, produzido a partir da posição ideológica do discurso modernista, inserido em um espaço discursivo de ruptura, é, também, de

¹³⁸ Os enunciados anteriormente analisados neste capítulo eram referentes à crítica em torno da música; analisaremos também, agora, enunciados referentes à crítica em torno da pintura, fato que parece ser um índice significativo da existência de uma semântica global.

¹³⁹ ANDRADE, Mário de. Di Cavalcante. Publicado no Diário Nacional (Edição de São Paulo), em 08/05/1932. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 159. As organizadoras da obra justificam a inclusão de um artigo de 1932 em uma coletânea composta de artigos publicados na imprensa entre 1917 e 1929, alegando a importância do enfoque dado por Mário de Andrade à obra de Di Cavalcanti.

concessão: *“Mesmo tendo recebido influências da arte acadêmica e da vanguarda européia, Di Cavalcanti continuou sendo um modernista, porque soube aproveitar essas influências em favor de sua expressão pessoal do mundo”*. Em termos de funcionamento do filtro semântico do discurso modernista, o esquema abaixo ilustra o processo:

EFEITO DE SENTIDO DE CONCESSÃO

“Mesmo tendo recebido influências dos artistas acadêmicos e da vanguarda européia, Di Cavalcanti continuou sendo um modernista, porque soube aproveitar essas influências em favor de sua expressão pessoal do mundo”.



ESTRUTURA SUBORDINADA DO TIPO "X sem Y"

“As teorias cubistas, puristas, futuristas passaram por ele, sem que o desencaminhassem. Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo”.

Gostaríamos de ressaltar um aspecto já apontado, referente ao modo de materialização da relação de concessão por meio da estrutura "X sem Y": tal estrutura permite marcar, na própria superfície lingüística, que toda relação de concessão pressupõe um espaço discursivo em que se estabelece, entre os discursos que atuam neste espaço, uma certa relação de aliança. No caso analisado, o discurso modernista estabelece uma relação de aliança com os demais discursos com os quais trava embates ("As teorias cubistas, puristas, futuristas passaram por ele"), mas demarca suas diferenças em relação a eles ("sem que o desencaminhassem"), valendo-se de uma estratégia de superação ("Fazemos X, sem sermos X"). Entretanto, não se trata, no nível do funcionamento discursivo, de um processo linear, como poderíamos supor a

partir da estruturação sintática do enunciado analisado - primeiramente o discurso estabeleceria as suas relações de aliança, para só então demarcar suas diferenças. Trata-se, antes, de um processo simultâneo, próprio do espaço interdiscursivo e característico da relação polêmica a partir da qual todo discurso se constitui.

Como pudemos perceber até aqui, tanto a estrutura do tipo “*X sem Y*” como a estrutura inclusiva “*Não só... mas também*” têm, no discurso modernista analisado nesta tese, um efeito de sentido de concessão. Entretanto, apesar dessa semelhança no comportamento dessas duas estruturas sintáticas, há uma diferença importante entre elas: a primeira é uma estrutura subordinada (adverbial) com sentido subordinativo (de concessão), enquanto a segunda é uma estrutura coordenada (de inclusão) com efeito subordinativo (de concessão).

Esse fenômeno - de estruturas sintáticas coordenadas, mas com sentido subordinativo - é abordado por várias linhas de investigação lingüística. O funcionalista Okada (1997) afirma que esse fenômeno pode ser explicado pela interferência de aspectos funcionais e semânticos, bem como por restrições impostas pelos princípios de organização textual e discursiva. Os gerativistas Culicover & Jackendoff (1997), por sua vez, defendem que tais fenômenos não podem ser tratados do ponto de vista estritamente sintático, pois decorrem de condições semânticas que são refletidas na sintaxe. Para eles, as construções em questão são, do ponto de vista sintático, coordenadas, sendo subordinadas apenas do ponto de vista semântico. Do interior da Lingüística textual, Silva & Koch (1986), argumentando na mesma direção, afirmam que, em casos como estes, temos coordenação sintática e subordinação semântica. Essas diferentes perspectivas teóricas, entretanto, apontam para um ponto em comum: consideram que esse fenômeno de estruturas sintáticas coordenadas terem sentido subordinativo é decorrente da interferência de aspectos não estruturais, sejam eles semânticos, pragmáticos ou discursivos, na estrutura sintática. Do ponto de vista da teoria discursiva assumida nesta tese, diríamos que esse fenômeno é decorrente do modo de funcionamento do filtro semântico do discurso modernista que, demarcado por um espaço discursivo de ruptura, opera re-significando essas estruturas.

Mas casos como esse não ocorrem, no *corpus* analisado, apenas com a estrutura de inclusão “*Não só... mas também*”; ocorre também, como veremos a seguir, com sentenças adversativas.

2.1.3 Estruturas adversativas

Por vezes, as construções coordenadas adversativas também têm, no discurso da crítica moderna, um efeito subordinativo de concessão¹⁴⁰. Consideremos o enunciado abaixo:

- (4) “Tarsila recebe influências, como todos, mas tritura-as, imediatamente na sua personalidade.”¹⁴¹

Esse enunciado, que também tematiza a questão da importação do elemento estrangeiro, não tem, no nível de uma análise discursiva, um efeito de sentido adversativo, pois, novamente, neste caso, não se trata apenas de marcar a imunidade do discurso modernista frente às influências de outras estéticas. Produzido a partir da posição ideológica do discurso modernista, o efeito de sentido desse enunciado é de concessão: “*Mesmo tendo recebido influências de outras estéticas, Tarsila continuou sendo modernista, porque superou essas influências por meio de sua subjetividade*”. O esquema abaixo ilustra o modo de funcionamento do filtro semântico do discurso, responsável pelo efeito de concessão:

¹⁴⁰ É clássica em Ducrot a análise segundo a qual a estrutura concessiva equivale à estrutura adversativa em termos de argumentação, invertendo apenas a ordem dos termos *p* e *q*. Entretanto, de acordo com o autor, as concessivas, diferentemente adversativas, denotariam uma certa liberalidade.

¹⁴¹ FERRO, Antônio. Tarsila. Publicado no catálogo de exposição Tarsila, em 1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 127.

EFEITO DE SENTIDO DE CONCESSÃO

“Mesmo tendo recebido influências de outras estéticas, Tarsila continuou sendo modernista, porque superou essas influências por meio de sua subjetividade”.



ESTRUTURA COORDENADA ADVERSATIVA

“Tarsila recebe influências, como todos, mas tritura-as, imediatamente na sua personalidade”.

O que pudemos observar até aqui é que a relação de concessão é materializada no discurso modernista por meio de três estruturas sintáticas não propriamente concessivas. Entretanto, é óbvio que a relação de concessão pode materializar-se também, nesse discurso, por meio de estruturas concessivas. É o que veremos a seguir.

2.1.4 Estruturas concessivas

Consideremos o seguinte enunciado:

- (5) “Poder-se-ia dizer que Villa-Lobos fez table-rase de um passado que ele renega deliberadamente? A obrigação do estudo aprofundado das bases teóricas e harmônicas da sua arte (...) - herança, meio, educação científica, tanto quanto artística ou filosófica, não concorrem em larga proporção para a sua formação? Entretanto, apesar da necessidade de nos apoiarmos no passado, pensamos, sentimos

e vivemos no presente e com o presente, por conseguinte, o artista tem o direito de colocar sua técnica de acordo com seu sentimento pessoal de um lado, com o século do outro”¹⁴².

O enunciado acima tematiza a importação do elemento estrangeiro por meio da técnica do artista: o “passado”, a que se refere Demarquez neste trecho, diz respeito à formação do artista, desde sua herança cultural até o estudo das bases teóricas e filosóficas da arte. Materializado por meio de uma estrutura sintática propriamente concessiva, esse enunciado tem, no discurso modernista, um efeito de sentido de concessão: *“Mesmo tendo que se valer da técnica tradicional importada da tradição ocidental para realizar sua arte, o artista modernista utiliza essa técnica a serviço de sua expressão pessoal e de seu tempo”*. O esquema abaixo ilustra o processo:

¹⁴² DEMARQUEZ. Heitor Villa-Lobos. Publicado em 21/08/1929. Recortes M. de A.-IEB. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 355.

EFEITO DE SENTIDO DE CONCESSÃO

“Mesmo tendo que se valer da técnica tradicional importada da tradição ocidental para realizar sua arte, o artista modernista utiliza essa técnica a serviço de sua expressão pessoal e de seu tempo”.



ESTRUTURA CONCESSIVA

“Entretanto, apesar da necessidade de nos apoiarmos no passado, pensamos, sentimos e vivemos no presente e com o presente, por conseguinte, o artista tem o direito de colocar sua técnica de acordo com seu sentimento pessoal de um lado, com o século do outro”.

Neste caso, portanto, a relação entre o funcionamento do filtro semântico do *sistema de restrições* do discurso modernista e a base lingüística sobre a qual ele se sustenta é de biunivocidade, fato que não se verifica nos casos anteriormente analisados. Comum a todas as estruturas analisadas é o fato de elas materializarem relações de concessão e, quando isso ocorre, o discurso modernista, como pudemos perceber, opera sobre seu *optimum semântico*.

Mas o discurso modernista nem sempre opera sobre seu *optimum semântico*, e a relação que mantém com os demais discursos com os quais ele trava embates no interior do campo discursivo em que está inserido não é somente de concessão, visto que esse discurso estabelece também, no interior desse campo, relações de confronto mais direto, que são, por sua vez, materializadas por meio da presença de itens negativos.

A seguir, continuaremos nosso percurso analisando, inicialmente, um caso em que o discurso modernista ora opera, ora não opera sobre seu *optimum semântico*, buscando

relacionar esses diferentes modos de funcionamento discursivo a modos distintos de funcionamento da negação.

2.2 Itens negativos: negação vs denegação

2.2.1 Relação entre diferentes modos de funcionamento discursivo e modos distintos do funcionamento da negação

Neste tópico procuraremos explicitar a relação existente entre o funcionamento do filtro semântico do discurso modernista e o comportamento da negação, um outro recurso lingüístico por meio do qual esse discurso coloca em cena seus mecanismos de embates não só com outros discursos, como também consigo mesmo. Nossa hipótese é que, no discurso modernista, ocorrem dois funcionamentos distintos da negação, a depender do modo como esse discurso se relaciona com os enunciados que são introduzidos em seu fechamento. Relacionaremos esses dois modos de funcionamento da negação a diferentes tipos de relações estabelecidas no interior do discurso: *relações polêmicas* e *relações denegativas*.

A *relação polêmica* se define, segundo Maingueneau (1984), como a manifestação de uma incompatibilidade radical entre dois discursos: cada discurso recusa o outro como se ele decorresse de seu próprio registro negativo. A *relação denegativa*, por sua vez, em uma teoria do discurso, manifesta-se, segundo Indursky (1990), que estende o conceito psicanalítico de denegação para fenômenos ideológicos, ou seja, para o interior da AD, tratando-o como uma negação que incide não sobre o saber de uma outra FD, mas sobre um elemento de saber da própria FD que afeta o sujeito do discurso. Trata-se, segundo a autora, de uma negação que incide sobre enunciados do próprio discurso, que, portanto, poderiam ser ditos, mas que, por razões conjunturais, são denegados. “Não os podendo formular em seu discurso, sua emergência aí se dá através da denegação discursiva” (1990, p. 120).

Para evidenciar tal fato, tomaremos como material de análise um artigo de Mário de Andrade, publicado no *Diário Nacional*¹⁴³ em 15 de setembro de 1929, por ocasião do último concerto realizado por Villa-Lobos no Teatro Municipal de São Paulo, em uma de suas vindas da Europa ao Brasil. Comparando duas fases do compositor, Mário diz que, desde que, em um segundo momento de sua criação, Villa-Lobos firmou mais a sua individualidade, ele passou a empregar largamente o folclore musical brasileiro.

Essa relação estabelecida entre individualidade e folclore musical brasileiro é melhor explicada pelo articulista ao afirmar que, nas obras dos grandes mestres, o folclore é sempre um elemento pessoal de expressão. Nenhum deles (e cita Homero, Fídias, Dante, Schiller, Gonçalves Dias, Schubert, Beethoven) é folclorista, mas todos são eminentemente folclorísticos. Coerentemente, Villa-Lobos é por ele incluído no rol dos grandes mestres folclorísticos, sem ser um folclorista. “Isso é que Villa-Lobos faz”, afirma Mário, “e por fazer assim é que de alguma forma se explicam as frases irritantes que tem tido a respeito do folclore em algumas entrevistas que publicou”¹⁴⁴.

Parece-nos que essa questão a respeito do folclore é tematizada por Mário pelo fato de Villa-Lobos estar sendo chamado de folclorista. Para os modernistas isto tem o peso de uma acusação, da qual o crítico defende o compositor:

Não só não é um folclorista, isto é, um revelador ou estudioso de folclore, como não é por causa do emprego do folclore que as criações dele são bonitas. O folclore na obra dele não é senão mais um elemento de expressão, não do folclore brasileiro, mas do artista nacional.¹⁴⁵

Comparando-se os enunciados “não é um folclorista” e “não é por causa do emprego do folclore que as criações dele são bonitas”, num primeiro momento podemos supor que se trata de enunciados que colocam em cena um mesmo tipo de negação: a negação polêmica, decorrente, segundo Ducrot (1984), do confronto entre os pontos de vista de dois

¹⁴³ ANDRADE, Mário. Villa-Lobos. Publicado no *Diário Nacional* (Edição de São Paulo), em 15/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 367-371.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, pp. 369-370.

¹⁴⁵ Grifos nossos. *Idem, ibidem*, p. 370.

enunciadores antagônicos. Em AD, realizando-se um deslocamento dessa noção, diríamos que se trata do confronto entre duas posições discursivas antagônicas. Tentaremos mostrar, no entanto, que não se trata do mesmo tipo de negação nos dois casos. Nossa hipótese é que no primeiro enunciado temos uma *negação polêmica* e, no segundo, uma *denegação*.

Ao tratar do tema “folclore”, Mário de Andrade constrói neste artigo dois objetos de discurso distintos, ao contrapor as noções “ser folclorista” e “ser folclorístico”:

Em compensação, Homero, Fídias, Dante, Schiller, Gonçalves Dias, Schubert, Beethoven, Van Eyck, Nuno Gonçalves, Palestrina (emprego temático do Gregoriano), sem serem folcloristas, são eminentemente folclorísticos. (...) Nenhum deles é folclorista, nem mesmo o próprio Schubert. Nem mesmo Mussorgsky. Mas nuns mais, noutros menos, o folclore é sempre um elemento pessoal de expressão, interpretado com a máxima liberdade, desenvolvido em ilações infinitas.¹⁴⁶

A partir dos dois trechos anteriormente citados, pode-se dizer que “ser um folclorista” é um atributo que está mais diretamente relacionado a uma atividade acadêmica, de construção de um determinado campo do conhecimento, do que a uma atividade artística: ser folclorista significa, define Mário, ser “um revelador ou estudioso do folclore”¹⁴⁷. “Ser folclorístico”, diferentemente, significa se valer do folclore como um elemento de expressão. Essa é a primeira distinção que o articulista procura traçar. Quando se diz, portanto, que o artista (metonimicamente representado pela evocação a grandes mestres da arte) não é um folclorista, estamos diante de uma negação polêmica, e a polêmica se dá, neste caso, entre aquilo que, a partir da posição modernista, é considerado como pertencente ao campo discursivo da arte e o que, a partir dessa mesma posição, é considerado como pertencente a um outro campo discursivo, como o da Sociologia, por exemplo. Por sua vez, se o artista é um folclorístico, poderíamos dizer que, definido do interior de uma posição discursiva modernista, o artista (ou o mais artista) é aquele que se diferencia dos demais por sua expressão pessoal (e não por sua função social), conclusão, aliás, nada surpreendente, considerando todas as discussões feitas neste trabalho até aqui.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 369.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 370.

O movimento dialógico do discurso modernista, entretanto, não se dá apenas em uma direção, polemizando com relação a outros discursos, mas volta-se para o interior do próprio discurso, estabelecendo consigo mesmo relações de confronto, por assim dizer. Ainda polemizando em torno do tema “folclore”, Mário estabelece uma distinção entre a presença do folclore na obra de Villa-Lobos e na obra de Luciano Gallet, outro artista moderno:

nas harmonizações de Luciano Gallet, por exemplo, (...), há uma certa unidade conceptiva que nos permite aceitá-las como interpretações individualistas gerais e uniformes dum determinado folclore. Villa-Lobos não. Ele não aceita a canção popular senão naquelas que coincidem com um determinado momento da psicologia dele ou uma constância de personalidade.¹⁴⁸

A diferença que se estabelece entre Villa-Lobos e Luciano Gallet pode ser expressa da seguinte maneira: Villa-Lobos é folclorístico (para utilizarmos aqui o mesmo padrão de categorização utilizado por Mário), já que utiliza a canção popular para expressar um determinado momento de sua psicologia, enquanto Luciano Gallet não é folclorístico, já que suas interpretações, apesar de individualistas, são interpretações gerais e uniformes dum determinado folclore. Dessa forma, a distinção entre Villa-Lobos e Gallet não se dá entre ser folclorista e ser folclorístico, mas entre ser folclorístico e não ser folclorístico, na medida em que, para se manter uma certa coesão discursiva, não se poderia conceber um artista como sendo um folclorista, sem rebaixá-lo da categoria de artista. O embate se dá, portanto, a partir de uma hierarquização que se estabelece entre os dois artistas. Essa hierarquização é bastante evidente em um outro artigo de Mário de Andrade, publicado em 8 de outubro do mesmo ano, também no *Diário Nacional*. Ao comparar Villa-Lobos com Luciano Gallet, o articulista diz:

Se o lema de Villa-Lobos é “Eu sou EU”, o de Luciano Gallet é um dos mais delicados “Sejamos nós”. Aliás essa distinção importa muito por verificar que a obra de Luciano Gallet (...) se não possui aquelas arrebatamentos de genialidade que a gente encontra com frequência no brasileirismo individualista de Villa-Lobos, por outro lado apresenta uma normalidade mais didática, mais funcional do nosso povo e por isso mais eficiente e nacionalizadora. A obra de Villa-Lobos que certamente nos

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 370.

pode e deve orgulhar muito, mais provavelmente se internacionalizará que nacionalizará. Quero dizer que ao mundo todo (e a nós também) ela interessa, engrandece e agrada pelas demonstrações com que uma personalidade reforçou certos caracteres da raça a que pertencia. Mas se esses caracteres fossem sistematizados aqui por um grupo de discípulos e seguidores, eles se tornavam cacoetes e não mais caracteres, e haviam de dar uma revelação falsa da raça. (...) Ao passo que as soluções nacionais dadas por Luciano Gallet (...), por mais gerais, mais humanas e normativas, possuem maior possibilidade de se generalizar, normatizar e desenvolver. Essa é a enorme importância pragmática deles.¹⁴⁹

Nesta comparação, Villa-Lobos é que é o artista genial (“arrebatações de genialidade que a gente encontra com frequência no brasileirismo individualista de Villa-Lobos”). Gallet vale mais por sua função social, pragmática (sua obra “apresenta uma normalidade mais didática, mais funcional do nosso povo”). Assim, têm-se duas espécies de artistas: os geniais e os que cumprem uma função mais social, mais nacionalizadora. A genialidade do artista moderno (já que Villa-Lobos é o artista genial) resulta de uma ênfase no aspecto subjetivo de seu processo de criação artística, e sua função social, da ênfase no aspecto de um certo nacionalismo.

Parece-nos evidente que, entre essas duas espécies de artistas, há uma hierarquia de valor, e essa hierarquização, em termos de funcionamento do sistema de restrições do discurso modernista, poderia ser formulada em função da hierarquização e posterior rebaixamento do sema *subjetividade*, em relação ao sema *nacionalismo*, de modo a possibilitar que tanto Villa-Lobos como Luciano Gallet possam ser considerados artistas modernos, sem que a coesão discursiva seja colocada em risco.

Quando o sema *subjetividade* ocupa uma posição hierarquicamente superior em termos de filtragem, submete o sema *nacionalismo* a uma restrição de sentido, isto é, restringe a sua interpretação a uma certa concepção de nacionalismo - somente aquele que é construído por meio da subjetividade do artista, como já vimos. Neste caso, o discurso estaria operando sobre seu *optimum semântico*, um *optimum* por demais exigente, que proibiria o discurso modernista

¹⁴⁹ ANDRADE, Mário de. Luciano Gallet-I. Publicado no *Diário Nacional* (Edição de São Paulo), em 08/10/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 376.

de reconhecer Luciano Gallet como um artista modernista, já que sua obra “não possui aquelas arrebatamentos de genialidade que a gente encontra com frequência no brasileiro individualista de Villa-Lobos”, visto que o compositor se vale largamente do procedimento da citação (“nas harmonizações de Luciano Gallet (...), há uma certa unidade conceptiva que nos permite aceitá-las como interpretações individualistas gerais e uniformes dum determinado folclore”), não tendo, portanto, superado a fase básica do nacionalismo.

O mesmo não ocorreria, como já apontamos na seção 2.1.1 deste capítulo, caso o sema *subjetividade* passasse por um processo de “enfraquecimento semântico” e posterior “rebaixamento de posição”, de modo que os dois semas, *subjetividade* e *nacionalismo*, passassem a ocupar a mesma posição no interior do filtro semântico do discurso modernista, deixando de estabelecer entre si uma relação hierárquica. Desse modo, o sema *subjetividade* não mais restringiria o sentido do sema *nacionalismo*, possibilitando que a obra de Luciano Gallet seja considerada uma obra modernista. Entretanto, isso só é possível porque o discurso não opera sempre sobre seu *optimum semântico*.

Com base nessas considerações é que retomamos nosso dado inicial para mostrar que “não é um folclorista” e “não é por causa do emprego do folclore que as obras dele são bonitas” são enunciados que colocam em cena negações distintas. O primeiro é uma negação polêmica, como já apontado anteriormente; no segundo, a negação é, na verdade, uma denegação, como tentaremos mostrar a seguir.

No enunciado “não é por causa do emprego do folclore que as obras dele são bonitas” afirmam-se duas coisas a respeito das obras de Villa-Lobos: a) que as criações dele são bonitas; b) que há a presença do folclore em suas obras. O que se nega no enunciado não são tais afirmações, mas uma possível relação que se estabelece entre elas: a de que a beleza da obra de Villa-Lobos decorre do emprego do folclore. Negar esta relação pode evitar certos resultados que uma posição como esta produziria, como, por exemplo, uma possível valorização das obras de Monteiro Lobato (que “usa” o folclore), bem como uma possível proximidade entre as obras desse artista e as obras modernistas, o que poderia colocar em xeque a identidade do discurso modernista, considerando-se que Lobato foi, ao menos no início do Movimento, um dos mais ferrenhos inimigos da arte moderna. Dessa forma, denega-se (“não é por causa do emprego do folclore que as obras dele são bonitas”) algo que colocaria em xeque a coesão do discurso modernista.

A denegação, tal como a definiu Indursky (1990, p. 120), “incide sobre um elemento de saber que pode ser dito pelo sujeito do discurso, mas que, mesmo assim, por ele é negado”, manifestando-se em seu discurso apenas através da modalidade negativa. Por exemplo: com relação ao dado analisado, pode-se dizer, do interior da posição discursiva modernista, que a beleza da obra de arte decorre do emprego do folclore, sem que a obra deixe de ser modernista, como é o caso das obras de Luciano Gallet que, mesmo tendo uma função mais social, mais nacionalizadora, possuem valor estético¹⁵⁰. Entretanto, por razões conjunturais, como as supostas acusações que se fazem a Villa-Lobos de ser um folclorista - fato que o rebaixaria da categoria de artista -, bem como o risco de “valorizar”, por exemplo, as obras de um dos mais ferrenhos adversários do Modernismo (Monteiro Lobato), denega-se: “não é por causa do emprego do folclore que as obras dele são bonitas”. Ou seja: se interpretarmos esse enunciado como denegação, então Mário, isto é, o discurso modernista, está aceitando que “sem folclore não há modernismo”.

A denegação é uma tentativa de camuflar uma cisão do próprio discurso, que ocorre no momento em que ele deixa de operar sobre seu *optimum semântico*, e que se expõe, por exemplo, pelo fato de tanto Gallet como Villa-Lobos poderem ser classificados como compositores modernistas. Entretanto, a denegação, no momento mesmo em que busca camuflar uma cisão, tem o valor de um índice que assinala o momento em que esta mesma cisão aparece no discurso.

Os movimentos de hierarquização e rebaixamento do sema *subjetividade* são uma forma que o discurso encontrou de lidar com essa cisão. Assim, o fato de o sujeito do discurso negar que é por causa do emprego do folclore que as obras de Villa-Lobos são bonitas não implica necessariamente negar a possibilidade de que as obras de Luciano Gallet sejam bonitas por causa do emprego do folclore. A noção de competência discursiva, nesse sentido, amplia-se, pois não supõe apenas, como afirma Maingueneau (1984), a aptidão de sujeitos em reconhecer a incompatibilidade semântica de enunciados de outras formações do espaço discursivo que constituem seu Outro, mas supõe também a aptidão de sujeitos em reconhecer

¹⁵⁰ Neste mesmo artigo, Mário faz o seguinte comentário a respeito do valor estético de uma das criações de Gallet: “as linhas corais das duas *Canções de Bilittis*, coisas das mais graciosas, mais lindas que Luciano Gallet inventou”.

uma possível incompatibilidade semântica que começa a emergir de enunciados que relevam de sua própria formação discursiva, bem como uma certa aptidão em lidar com a emergência dessa incompatibilidade. A própria estruturação sintática do discurso evidencia essa competência discursiva do sujeito que, ao se valer de uma estrutura aditiva (Não só não é... como não é...), numa só jogada delimita as fronteiras de seu lugar de enunciação em relação ao Outro e monitora os espaços cindidos de seu próprio discurso, como é possível perceber no enunciado analisado: “Não só não é um folclorista, isto é, um revelador ou estudioso de folclore, como não é por causa do emprego do folclore que as criações dele são bonitas”.

Assim, como pudemos perceber pela análise feita nesta seção, ocorrem, no discurso modernista, dois funcionamentos distintos da negação, relacionados a modos diferentes de funcionamento do filtro semântico do *sistema de restrições* desse discurso: quando o discurso opera sobre seu *optimum semântico*, o item negativo “não” materializa uma relação polêmica; quando o discurso não opera sobre seu *optimum*, o item negativo “não” materializa uma relação denegativa (talvez essa generalização se revele excessiva!).

Baseando-nos nessa distinção entre negação e denegação, gostaríamos ainda de apontar mais uma questão a ser considerada na análise desses dois aspectos, a saber, o escopo do item negativo “não”. De acordo com Negrão *et al.* (2002), esse item negativo pode incidir sobre o verbo, como em “Veneremos os antigos, e, como prova de nosso amor não os imitemos”¹⁵¹, e também sobre outros termos da sentença, como em “Mas são tendências e não escolas”¹⁵². Nesse último caso, quando incidir sobre outros termos da sentença que não o verbo, o item negativo “não” funciona como marcador de contraste e pede sentenças adversativas.

Analisando o comportamento discursivo do item negativo “não” enquanto marcador de contraste, é possível perceber que há diferença no que se refere aos efeitos de sentido que este item produz, a depender do tipo de relação que estabelece com o discurso contrastado: se uma

¹⁵¹ Grifos nossos. CARVALHO, Ronald de. A música de Villa-Lobos. Publicado em *O Estado de São Paulo*, em 17/02/1922. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 306.

¹⁵² Grifos nossos. MILLIET, Sérgio. Tendências. Publicado em *A Noite* (Edição de São Paulo), em 15/12/1925. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 241.

relação polêmica ou denegativa. Em ambos os casos, o efeito adversativo é obrigatório, como descrevem Negrão et al. (2002), mas por motivos diferentes.

Em caso de se tratar de uma relação polêmica, o efeito adversativo é obrigatório apenas por uma questão de interpretação da predicação. Consideremos o seguinte dado:

Hoje vivemos felizes e sossegados, na paz dos justos. Já não se discute mais o modernismo. Apenas se combate esta ou aquela tendência. Pau Brasil e Verde e Amarelo predominam. Mas são tendências e não escolas. Não há mestres como nos tempos áureos.¹⁵³

Dizer, por exemplo, “*o modernismo não é escola*” é diferente de dizer “*o modernismo é não escola*”. No primeiro caso, algo é predicado em relação ao *modernismo* (nega-se a predicação “ser escola”). No segundo caso, por sua vez, não se predica nada de *modernismo*, na medida em que “não escola” é uma “não-característica” e abre a possibilidade de predicar do modernismo uma série de coisas (é interessante, é uma tendência...), predicações que, por sua vez, têm que ser restringidas pelo enunciado adversativo.

Com relação a essa obrigatoriedade do efeito adversativo, Viotti¹⁵⁴ apresenta uma outra hipótese: a de que o item negativo “não”, ao incidir sobre outros termos da sentença que não o verbo, constitui uma partícula de foco. Enquanto partícula de foco, este item, ao selecionar um dos elementos de uma possível lista para excluí-lo das possibilidades de predicação, exige que a predicação se realize por meio de uma sentença adversativa. Testada no nível de uma análise discursiva, essa hipótese parece-nos bastante plausível; diríamos que a partícula “não” focaliza, para excluir, algo que colocaria em xeque a identidade do discurso modernista. É o que podemos perceber no caso do enunciado analisado - “Mas são tendências e não escolas”. Enunciar que as tendências estéticas do Modernismo são consideradas, pelos próprios modernistas, apenas tendências e não escolas é um posicionamento bastante relevante para o novo grupo, cujo *ethos* é essencialmente revolucionário, como buscamos mostrar no capítulo 3. O crítico Nelson Mello e Souza (1999) afirma¹⁵⁵ que, se comparado ao Romantismo e ao

¹⁵³ Grifos nossos. *Idem, ibidem*, p. 241.

¹⁵⁴ Comunicação pessoal.

¹⁵⁵ Observe-se que Mello e Souza diz do modernismo o que Mário diz de tendências como Pau Brasil e Verde Amarelo.

Realismo, o que efetivamente confere ao modernismo seu ‘status’ de revolucionário em relação aos outros dois movimentos, também revolucionários, é o fato de ele não ser escola, no sentido de ele não ter um ideário estético e filosófico que demarque perfeitamente suas fronteiras de ação e reação. Não ser escola, portanto, é, de acordo com Souza, uma característica essencial para a constituição da identidade do Movimento Modernista. Por isso, essa posição (ser escola) é focalizada no discurso, por meio do recurso sintático da partícula de foco “não”, para ser excluída, relegada ao interdito.

No caso de se tratar de uma relação de denegação, o efeito adversativo é obrigatório não somente por uma questão semântica de predicação, mas também por uma questão discursiva decorrente de uma restrição imposta pelo filtro semântico do discurso modernista. Consideremos o seguinte trecho, já citado, em que Mário comenta a respeito da obra de Villa-Lobos:

“O folclore na obra dele não é senão mais um elemento da expressão, não do folclore brasileiro, mas do artista nacional.”¹⁵⁶

Enunciar que o folclore na obra do Villa-Lobos não é um elemento de expressão do folclore brasileiro seria uma posição incompatível com a proposta modernista, que busca valorizar as raízes nacionais. Mas um modernista pode fazer essa afirmação como uma estratégia de superação de um certo nacionalismo, aquele que não é construído a partir de uma experiência pessoal do artista. Em outras palavras, pode-se submeter o sema *nacionalismo* ao sema *subjetividade*, estabelecendo uma hierarquia entre eles. O efeito adversativo - “mas do artista nacional” -, portanto, é também, no caso de relações denegativas, uma exigência imposta pelo filtro semântico do discurso modernista, diferentemente do que se dá em relações polêmicas, caso em que a exigência do efeito adversativo decorre de questões relacionadas estritamente à predicação, já que, por exemplo, enunciar que o modernismo é “não escola”, não coloca em xeque a coesão do discurso modernista.

¹⁵⁶ ANDRADE, Mário. Villa-Lobos. Publicado no *Diário Nacional* (Edição de São Paulo), em 15/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 370.

Mas o operador negativo “não” aparece também, no discurso modernista, em interação com outros itens negativos. Essa interação entre itens negativos, aliada à grande ocorrência desses itens no discurso modernista, é, como já dissemos, um dos índices linguísticos através do qual se incorpora o *ethos* revolucionário do discurso modernista. É o que buscaremos mostrar a seguir.

2.2.2 O comportamento de itens negativos - nada, nenhuma, nem - em sua interação com o operador negativo “não”

Em termos de uma descrição estrutural, Negrão *et al.* (2002) afirmam que uma grande generalização que se pode fazer a respeito do comportamento de itens negativos - como, por exemplo, “nada” e “nenhuma” - em sua interação com o “não” é que, em posição pré-verbal, um item negativo não co-ocorre com o operador negativo “não”. Quando, entretanto, este item ocorre em posição pós-verbal, a realização do operador negativo incidindo sobre o verbo se torna obrigatória. Neste caso, os itens negativos em posição pós-verbal parecem funcionar como uma reafirmação da negação. Com base nessa descrição, consideremos o seguinte dado:

Ao princípio dissolvente de tradição devemos opor o princípio construtivo de evolução. Não me digam que também é passadismo. Eu sei que é, mas entre os passadismos procure sempre o mais útil, exmo. sr. E considere que não há lição nenhuma no passado. Que a única mestra da gente é a vida. Que a vida nos ensina é tocar pra frente.¹⁵⁷

Em termos discursivos, um dado como “E considere que não há lição nenhuma no passado” parece corroborar a descrição de Negrão *et al.* (2002) a respeito do comportamento sintático de itens negativos em sua interação com o “não”. A realização de “nenhuma” em posição pós-verbal reafirma uma negação que se apresenta como um dos pilares da proposta modernista: a reação ao passadismo. O que há de interessante em dados como esse é o que eles

¹⁵⁷ Grifos nossos. ANDRADE, Carlos Drummond de. Ta’i. Publicado n’ *A noite*, em 29/12/1925. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 258.

revelam do *ethos* discursivo: enunciados que se valem de itens negativos em posição pós-verbal dão um tom de manifesto aos artigos em que aparecem, já que a reafirmação da negação reforça o caráter revolucionário e de militância do movimento em sua fase inicial.

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*¹⁵⁸ de Oswald de Andrade, por exemplo, há grande recorrência de estruturas sintáticas com o item negativo em posição pós-verbal, que funcionam, a exemplo de “*Ordem e Progresso*”, como divisas. O enunciado abaixo, devido à ausência de verbo, pode ser analisado como uma forma de negação que supõe uma sentença elíptica negativa:

“Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”. (Não há nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo)

Encontram-se dados como esse, que supõem sentenças elípticas negativas, também no discurso da crítica moderna:

“Nada de cópia disto ou daquilo, nada de *trompe-l’oeil*. Tudo imagens e aspectos”¹⁵⁹.

“Nada de preciosismos e de sutilezas barrocas: uma concepção global das obras, sempre decisiva e sempre inventiva”¹⁶⁰.

“Nada de supérfluo. A palavra tomada em seu valor exato e incisivo”¹⁶¹.

¹⁵⁸ In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. pp. 326-331.

¹⁵⁹ Grifos nossos. REZENDE, José Severiano de. A pintura brasileira. Publicado no catálogo de exposição *Tarsila*, em 1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 124.

¹⁶⁰ Grifos nossos. ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos versus Villa-Lobos II. Publicado em *Música, doce música*, em 1930. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 391.

¹⁶¹ Grifos nossos. ATHAYDE, Tristão de. Vida literária. Publicado em *O Jornal*, Rio de Janeiro, em 21/01/1923. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 205.

Com relação ao comportamento do item negativo “nem”, Negrão *et al.* (2002) afirmam que, além de exprimir uma coordenação negativa, também marca uma forma de negação em que outra sentença negativa parece estar pressuposta. Neste último caso, esse uso parece ser decorrência do fato de se enumerar uma série de negações, como ocorre no trecho que se segue:

O que há de novo, sobretudo, é o estilo, é a expressão pessoal dessa comunhão com a vida, em sua verdade essencial, em sua sombra inexorável. Nem as amplificações majestosas do romantismo, em que se comprazia a imaginação em vestir de seda e rendas a realidade. Nem as intermináveis descrições do naturalismo, falsas à força de verdade minuciosa e de complacência no insignificante. Nem os requintes decadentes do simbolismo, em que um fim de era procura quintessências para matar o tédio e sacudir nervos esgotados. Nem mesmo as hesitações, os desvios, as alusões veladas do “humour”.¹⁶²

Nesse trecho, pode-se, de acordo com hipótese de Negrão *et al.* (2002), pressupor a existência de uma sentença negativa “Não são/há” antecedendo e licenciando a ocorrência, em um número indefinido de sentenças coordenadas negativas introduzidas por “nem”. O efeito de construções como essa, no nível discursivo, é o de negar, para excluir em um só gesto de enumeração, diversas posições que colocam em xeque a identidade do discurso modernista - as amplificações majestosas do romantismo, que veste de seda e rendas a realidade; as intermináveis descrições do naturalismo, falsas à força de verdade minuciosa e de complacência no insignificante; os requintes decadentes do simbolismo, em que um fim de era procura quintessências para matar o tédio e sacudir nervos esgotados; as hesitações, os desvios, as alusões veladas do “humour” -, demarcando, assim, as fronteiras desse discurso, já que é em torno do combate a essas posições (entre outras) que o discurso modernista busca construir uma identidade própria. Um outro efeito decorrente da enumeração de uma série de sentenças negativas, por meio da repetição do item negativo “nem”, é o tom de manifesto que essa enumeração confere ao discurso modernista, cuja posição combativa e revolucionária é aqui evidenciada pela repetição de sentenças negativas.

¹⁶² Grifos nossos. *Idem, ibidem*, pp. 204-205.

Assim, com base na análise desses dados, a hipótese que esboçamos é que o *ethos* revolucionário do discurso modernista, que instaura um espaço discursivo de ruptura, é construído (ou pelo menos construído também) a partir da relação entre o comportamento de itens negativos (“nada”, “nenhuma”, “nem”) em sua interação com o operador de negação “não”. Em outras palavras, o *ethos* revolucionário do discurso modernista é construído por meio da estruturação sintática desse discurso - e o significativo é que esse *ethos* se manifesta no texto exatamente em estruturas que materializam enunciados que tematizam questões cruciais para a demarcação da posição do discurso modernista no campo discursivo da arte.

3. Conclusão

O que podemos concluir, a partir dos dados analisados, é que o modo de o discurso modernista haver-se com o outro (e consigo mesmo) se dá, fundamentalmente, por meio de três relações de sentido: de concessão, de negação e de denegação. Essas relações, por sua vez, materializam-se por meio de diferentes estruturações sintáticas e de modos distintos de funcionamento e de comportamento do item negativo “não”.

Além disso, pudemos também perceber que o discurso modernista nem sempre opera sobre seu *optimum semântico* e que, quando isso ocorre, o discurso tem que lidar com as próprias cisões, valendo-se, para tal, da relação de denegação.

No que se refere ao tom do discurso, pudemos perceber que, apesar de o funcionamento do filtro semântico do discurso modernista valer-se sistematicamente de relações de concessão, o *ethos* do discurso modernista é fundamentalmente revolucionário, combativo. Funcionando enquanto instância fiadora do discurso, que atesta o que é dito, o *ethos* instala o discurso modernista em um espaço de ruptura no interior do qual todas as relações de sentido são re-significadas. É por esse motivo que relações inclusivas e adversativas são re-interpretadas no interior desse espaço discursivo como relações de concessão. Nesse sentido, “o universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas “idéias” que transmite”, tal como afirma Maingueneau (2002, p. 99).

No capítulo anterior, tentamos mostrar que o núcleo da doutrina modernista fundamenta-se sobre a noção de contra-cultura e não de ruptura. Entretanto, gostaríamos aqui de enfatizar o papel fundamental do *ethos* revolucionário na constituição do discurso

modernista: o discurso em favor da arte moderna no Brasil, na tentativa de constituir-se enquanto tal em um terreno já ocupado por discursos mais estabilizados, busca conquistar espaço, muitas vezes, por meio de uma estratégia do “grito”, do “alarde”¹⁶³, estratégia coerente, como já apontamos, com as demais práticas do grupo paulista modernista, ou seja, uma estratégia inseparável da própria cenografia que a constitui. É nesse sentido que o discurso pode ser concebido como uma *prática discursiva* (MAINGUENEAU, 1984).

Mas a “estratégia do grito” pode ser analisada também como uma forma do discurso modernista lidar com suas próprias cisões internas: não basta estabelecer consigo mesmo relações de denegação; não basta denegar para camuflar aspectos contraditórios de sua identidade, é preciso denegar “revolucionariamente”: o “grito” é uma estratégia de apagamento da própria cisão. Nesse sentido, poderíamos dizer que o discurso modernista busca não só relegar o Outro ao interdito, silenciando-o por meio do “grito”, mas também relegar ao interdito partes de si mesmo, silenciando-se.

¹⁶³ O *ethos* revolucionário pode ser compreendido também como um índice do caráter contraditório e desigual - já que não há equilíbrio de forças - das condições de produção do discurso modernista.

CAPÍTULO 6

**Apêndice: processos de constituição e legitimação
de uma identidade lingüística brasileira**

Entre os elementos orgânicos de uma nação, é o idioma a mais eloqüente revelação do espírito de nacionalidade.

(Laudelino Freire)

1. Primeiras considerações

Poderíamos iniciar este capítulo referente à língua nacional explicitando seu objetivo mais óbvio no interior da problemática tratada nesta tese: apontar de que modo se deram os embates discursivos em torno da busca pela constituição e legitimação de uma identidade lingüística brasileira, verificando, especificamente, o modo de inserção do discurso modernista neste processo histórico de reflexão.

Entretanto, este capítulo tem um caráter um pouco diferente dos demais apresentados até aqui. Apesar de se inserir de maneira bastante apropriada na questão central discutida ao longo do trabalho, ele não apresenta o mesmo estilo de sistematização que apresentam os capítulos 4 e 5. Neste capítulo, nosso objetivo não é verificar o modo de funcionamento do filtro semântico do discurso a ser aqui analisado, verificando se, nos embates em torno da questão lingüística, também podemos sustentar a hipótese de uma semântica global, isto é, da existência um mesmo filtro semântico centrado em torno dos semas *subjetividade* e *nacionalismo*. Diferentemente, este capítulo tem, como o próprio título indica, o caráter de um apêndice, por meio do qual gostaríamos apenas de efetuar alguns apontamentos.

O *corpus* aqui analisado não é o mesmo analisado nos capítulos anteriores, em dois sentidos: por não estar incluído na mesma coletânea - *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29* -,

e por não se restringir a discursos produzidos entre 1917 e 1929. Neste capítulo, retrocederemos até o ano de 1824, a fim de traçarmos a trajetória de discussão realizada no país em torno da existência ou não de uma língua nacional.

Os textos analisados neste capítulo foram selecionados do trabalho de Edith Pimentel Pinto (1978), coletânea em que a autora organiza um vasto material discursivo sobre a discussão do Português do Brasil, agrupando os diversos textos a partir do critério cronológico, visto que seu objetivo era “documentar a evolução do pensamento crítico a respeito da língua no Brasil”¹⁶⁴. Em termos de abordagem dos textos selecionados para análise, seremos fiéis ao critério cronológico que direcionou a autora na organização desta coletânea, não assumindo, entretanto, o pressuposto da linearidade histórica, segundo o qual as diferentes fases que constituem um processo histórico se sucedem, uma após a outra, como etapas vencidas desse mesmo processo. Como será possível perceber mais adiante, durante os mais de cem anos considerados, convivem posições conflitantes tanto a respeito da existência ou não de uma língua nacional, como a respeito do caráter dessa entidade.

A trajetória de discussão em torno de uma identidade lingüística brasileira inicia-se de forma assistemática, por meio de manifestações que buscam reconhecer o português do Brasil como uma língua diferente do português de Portugal. Posteriormente, assumindo contornos de interesse nacional, essas manifestações passarão a tematizar questões como a independência da língua e da literatura nacionais. O eixo central do debate recairá sobre a dialética do nacional/estrangeiro, decorrência inevitável da constituição híbrida de nossa identidade, como já apontado nos capítulos anteriores (essa dialética se materializará, por vezes, no binômio *língua popular/língua escrita literária*).

A relação com o elemento estrangeiro - ora metonimicamente representado pelos portugueses (sua língua e sua literatura), ora chamado à discussão por meio da referência a uma tradição ocidental mais ampla (a língua e os clássicos gregos e latinos; a discussão em torno dos estrangeirismos) - será, até a segunda década do século XX, essencialmente de subserviência, mesmo em momentos em que se reivindica abertamente a independência da

¹⁶⁴ PINTO, E. P. Nota Prévia. In: PINTO, E. P. (org.) *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos 1 - 1820/1920, fontes para a teoria e a história*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

língua nacional, como é o caso de José de Alencar, que, apesar de militar em favor da independência das letras, ainda recorre à tradição europeia para sustentar sua argumentação em defesa das opções linguísticas que faz em suas obras. Essa subserviência emerge no discurso por meio da evocação de diversos mecanismos de controle das transformações do português do Brasil: a gramática tradicional, os grandes dicionários, os clássicos latinos e portugueses.

Entretanto, a partir da segunda década do século XX, haverá uma mudança fundamental em relação ao modo de relacionar-se com o elemento estrangeiro: a partir deste período, será formulada, em nome da cidadania nacional, a cisão da língua e da literatura brasileiras em relação à língua e à literatura portuguesas. Neste contexto é que analisaremos o modo de inserção do discurso modernista no debate em torno da questão linguística nacional.

Passaremos, então, às análises.

2. A natureza da língua do Brasil: da percepção da diferença à consciência da cidadania

As primeiras manifestações a respeito da natureza da língua do Brasil ocorreram entre 1820 e 1836. Ainda que essas manifestações não configurem uma discussão sistematizada em torno da questão linguística, no seu conjunto já possibilitam verificar a existência de uma reflexão em torno das transformações linguísticas do português do Brasil.

Um dos pontos fundamentais desses primeiros textos é o reconhecimento do português do Brasil como uma língua diferente do português de Portugal. Visconde de Pedra Branca, em seu texto *Brasileirismos*¹⁶⁵ (1824-1825), dissertando genericamente sobre o caráter das línguas como reflexo das sociedades, aponta essa diferença, ao mesmo tempo em que confere ao português do Brasil atributos que são considerados pelo autor um ganho em relação ao português da Metrópole:

¹⁶⁵ In: PINTO (1978, p. 5).

mas essa língua, transportada ao BRASIL, experimenta da doçura do clima e da característica de seus habitantes; ela ganhou pelo emprego e pelas expressões de sentimentos ternos, e, em tudo conservando sua energia, é mais amena.¹⁶⁶

Um outro ponto, intrinsecamente relacionado à idéia de diferença, que merece destaque nestes primeiros textos, é a aceitação do pressuposto da mutabilidade das línguas. Gonçalves de Magalhães, em *Lede*, prólogo de seu livro de poemas *Suspiros Poéticos e Saudades* (1936)¹⁶⁷, comentando a respeito da forma de seus poemas, afirma ter usado palavras que não se encontram nos dicionários portugueses, argumentando que “as línguas vivas se enriquecem com o progresso da civilização, e das ciências, e uma nova idéia pede um novo termo.”¹⁶⁸

Entretanto, ao lado de manifestações como as de Gonçalves de Magalhães e Visconde de Pedra Branca, inovadoras para a época, surgem também posições um pouco mais conformistas, como a que José Bonifácio assume em sua *Ode Primeira das Olímpicas de Píndaro - Advertência* (1825)¹⁶⁹, e outras ainda radicalmente indóceis aos ares de renovação, como o texto *Da eloquência* (1820-1823)¹⁷⁰ de Frei Caneca.

Bonifácio, restringindo-se aos problemas da tradução dos clássicos gregos e latinos, afirma que, para traduzir dignamente Píndaro, é preciso primeiramente enriquecer a língua com muitos vocábulos novos, principalmente compostos, mas à moda clássica: “Nós já temos muitos vocábulos compostos tirados do latim, e por que não faremos, e adotaremos muitos outros tanto ou mais necessários em poesia”? Assim, ao mesmo tempo em que o autor propõe a inovação da língua portuguesa por meio da criação de neologismos, num momento em que “se abre nova época no vasto e nascente Império do Brasil”¹⁷¹ (argumento evidentemente político!), restringe os caminhos dessa inovação ao modelo clássico. Este movimento de

¹⁶⁶ Tradução não autorizada do original: “*mais cette langue, transportée au BRÉSIL, se ressent de la douceur du climat et du caractère de ses habitants; elle a gagné pour l'emploi et pour les expressions des sentiments tendres, et, tout en conservant son énergie, elle a plus aménité.*” (PINTO, 1978, p. 5).

¹⁶⁷ A edição utilizada por Pinto (1978) é de 1939.

¹⁶⁸ In: PINTO (1978, p. 15).

¹⁶⁹ Publicado em *Poesias de Américo Eliseo*. A edição utilizada por Pinto (1978) é de 1942.

¹⁷⁰ Publicado em *Obras políticas e literárias de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. A edição utilizada por Pinto (1978) é de 1875.

¹⁷¹ In: PINTO (1978, p. 10).

abertura e controle é concisamente representado, no seu próprio discurso, em ares de aposta, quando o autor contrapõe-se aos puristas por meio do argumento do “mito da origem”:

e fico, que apesar de franzirem o beijo puristas acanhados, chegará o português, já belo e rico agora, a rivalizar em ardimento e concisão com a língua latina, de que traz a origem.¹⁷²

Marcando o ponto de vista dos puristas, contrários às inovações, Frei Caneca, elenca, em *Da Eloquência*, as virtudes da elocução - pureza (“quando as palavras forem do mesmo idioma”), clareza e correção -, bem como seus vícios - barbarismo (“que é o emprego de palavras ou frases de diferente idioma”) e purismo (“que é a afetação demasiada da pureza da linguagem”)¹⁷³.

Mas o reconhecimento do português do Brasil como uma língua diferente do português de Portugal somente assume contornos de problema de interesse nacional com Varnhagen, a partir de metade do século XIX. Na Introdução de seu livro *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850), o autor argumenta que a colonização do Brasil não se deu da mesma forma no campo político e no campo das letras:

apesar desse polimento da língua e literatura portuguesa, na época em que se colonizava o Brasil, como se as letras se encolhessem com medo do Atlântico, não passam elas com os novos colonos. (...)

Os troncos colonizadores não trazem, pois, da árvore-mãe seiva bastante, para produzirem frutos com ajuda do clima e da terra¹⁷⁴.

Por esse motivo, aponta o autor, o português do Brasil é diferente no léxico (*jacarandá* e *Ipiranga* são palavras que geram riso em Portugal¹⁷⁵) e na pronúncia (essas diferenças consistem principalmente “no fazer ouvir abertamente o som de cada uma das vogais, sem

¹⁷² *Idem, ibidem*, pp. 10-11.

¹⁷³ In: PINTO (1978, p. 3).

¹⁷⁴ In: PINTO (1978, p. 22).

¹⁷⁵ Exemplos retirados do *Prólogo* (1947), publicado em *Florilégio da poesia brasileira*, edição de 1850. In: PINTO (1978, p. 20).

fazer elisões do *e* final, nem converter *o* em *u*, e em dar ao *s* no fim das sílabas o valor que lhes dão os italianos, e não o do *sh* inglês, ou do *sch* alemão”¹⁷⁶). Assim sendo, argumenta Varnhagen, “a poesia brasileira tem que declarar-se independente da mãe-pátria”, fato, entretanto, que não autorizaria o desprezo à gramática normativa e a não reverência aos modelos clássicos portugueses, visto que “nossos melhores escritores, - os que mais agradam ao Brasil, foram os que mais os folhearam”¹⁷⁷.

A noção de independência nas letras é, pois, explicitamente tematizada em Varnhagen, mesmo que tal independência ainda se constitua no seio de uma unidade lingüística e literária entre Brasil e Portugal, unidade que é negada em argumentos de cunho nacionalista, como a bandeira levantada a favor da independência da poesia brasileira, mas, paradoxalmente, pressuposta nos limites (a gramática e os clássicos portugueses) que são traçados à língua e à literatura nacionais.

A concepção de unidade lingüística entre Brasil e Portugal é melhor formulada por João Francisco Lisboa em sua demonstração de que o elemento europeu é, essencialmente, quem constitui a nacionalidade brasileira:

a língua, os apelidos, os costumes, a religião, e as leis, tudo indica a nossa origem européia. Receais acaso o predomínio dessa origem, e só por isso vos julgais ainda avassalados à influência da antiga metrópole? Pois se o verdadeiro *brasileirismo* é isso mesmo, continua porventura sob o pátrio poder o filho emancipado só porque assemelha o pai na índole e nas feições, tem os mesmos hábitos, fala a mesma língua, professa a mesma religião, e obedece às mesmas leis que ele?¹⁷⁸

Essa concepção de unidade lingüística, entretanto, não significa igualdade nem entre o português falado em Portugal e no Brasil, nem entre as suas respectivas literaturas, mas marca, sem dúvida, a posição dos ortodoxos, que defendem a vigência da língua portuguesa no Brasil,

¹⁷⁶ Exemplos retirados da *Introdução*, publicada em *Florilégio da poesia brasileira*, edição de 1850. In: PINTO (1978, p. 22).

¹⁷⁷ Ver *Prólogo* (1947), publicado em *Florilégio da poesia brasileira*, edição de 1850. In: PINTO (1978, p. 20).

¹⁷⁸ Grifos nossos. Ver *A escravidão e Varnhagen* (1854), publicado em *Obras escolhidas*, edição de 1946. In: PINTO (1978, pp. 29-30).

sem repúdio às normas gramaticais, que, segundo eles, não comprometem a autonomia nacional.

Monte Alverne, no *Discurso Preliminar* (1852) de suas *Obras Oratórias*¹⁷⁹, apresenta uma posição um pouco menos rígida com relação à obediência às normas gramaticais. Apesar de não desconsiderá-las como uma medida, afirma que o jovem orador brasileiro não pode ficar na obscuridade, estudando os oradores portugueses, mas que é preciso responder à glória, cedendo ao nosso entusiasmo:

Quando pois eu tinha de exprimir uma idéia, empregava na sua tradução o termo, que me parecia mais significativo, ou mais sonoro, sem curar de sua precisão, e mesmo da sua existência. Era certamente um grande mal em ordem à literatura; era um grande defeito: mas a idéia aparecia com suas cores fortes, e originais: o prestígio da pronúncia conseguia o resto¹⁸⁰.

Junqueira Freire, também manifestando uma certa rebeldia à obediência aos padrões portugueses, sai em defesa do uso de estrangeirismos (“Mas por que não poderemos, sem crime de lesa-literatura, abraçar os termos de que carecemos?”¹⁸¹), especialmente dos galicismos, valendo-se de argumentos tais como o de emancipação política e demanda da civilização:

Depois da gloriosa época da nossa emancipação têm surgido gênios, mas ainda não temos completa a nossa emancipação literária.

Enquanto não a tivermos, e formos obrigados a seguir um norte, sigamos a França.

Porque ela é o farol que ilumina todo mundo civilizado¹⁸².

Entretanto, mesmo defendendo o uso de estrangeirismos, Freire coloca limites para esse uso - “No tocante às expressões, geralmente devem ser de cunho portuguesas”¹⁸³, sendo

¹⁷⁹ A edição utilizada por Pinto (1978) é de 1867.

¹⁸⁰ In: PINTO (1978, pp. 27-28).

¹⁸¹ Ver *Pureza* (1852), publicado em *Elementos da Retórica Nacional*, edição de 1869. In: PINTO (1978, p. 24).

¹⁸² *Idem, ibidem*, p. 25.

¹⁸³ Ver *Ornato* (1852), publicado em *Elementos da Retórica Nacional*, edição de 1869. In: PINTO (1978, p. 25).

que as expressões inovadas e neológicas podem ser discretamente utilizadas, somente se necessárias -, mostrando mais uma vez a força dos padrões portugueses sobre o nosso imaginário nacional. Emerge, assim, o caráter contraditório de sua rebeldia romântica, que clama por liberdade para a língua do Brasil, ao mesmo tempo em que busca controlar as fronteiras dessa liberdade.

Em Gonçalves Dias encontramos manifesto, de forma mais sistematizada, este movimento de abertura/fechamento dos limites impostos à língua portuguesa do Brasil. O escritor defende o estudo da língua por meio de bons autores gregos, latinos e portugueses, condenando, entretanto, a “idolatria da forma”¹⁸⁴. Censura Portugal por sua “idolatria viciosa da frase”, mas teme o abuso entre nós da “facilidade, quase vulgar, de se escrever com certo jeito e graça artiguinhos e correspondências de jornal”. É preciso, argumenta Gonçalves Dias, dar novo jeito à frase antiga “para explicar as idéias do século, o sentimento desta civilização”¹⁸⁵, desde que essa inovação seja revestida “de todas as louçanias do estilo”¹⁸⁶. O mesmo argumento em favor do estilo sustenta a incorporação de palavras indígenas no idioma nacional: a língua tupi lançou raízes profundas no português falado do Brasil e não se deve negá-la, cabendo, entretanto, ao escritor rejeitar as palavras que são mal soantes e absolutamente desnecessárias. Tem-se aqui estabelecido, pela primeira vez, o binômio *fala popular/língua escrita literária*¹⁸⁷, como bem analisa Pinto (1978, p. 19):

é o povo que elabora os termos (no caso, tupis), que inicialmente ganham a *conversação* (o coloquial familiar?), para depois serem dicionarizados e terem

¹⁸⁴ Este argumento é retomado pelos modernistas, por meio da defesa do aprendizado da “técnica histórica da arte”, sem que isso signifique, entretanto, subserviência ao modelo europeu.

¹⁸⁵ O argumento em prol da civilização também é retomado pelos modernistas, que buscam se precaver de todo exotismo capaz de macular a imagem de progresso de nossa civilização.

¹⁸⁶ Ver *Carta ao Dr. Pedro Nunes Leal* (1857), publicada em *Estante Clássica da Revista da Língua Portuguesa*, edição de 1921. In: PINTO (1978, pp. 33-38).

¹⁸⁷ Mário de Andrade, partindo do binômio *popular/culto*, formula o argumento central de toda a sua proposta estética: a “transposição erudita da barbárie”, como buscamos evidenciar no capítulo 4. Assim é que, ao teorizar em torno das questões propriamente lingüísticas e literárias, o autor retomará o binômio estabelecido por Gonçalves Dias, re-elaborando-o em termos de *linguagem popular/língua culta*.

acesso à literatura, através do trabalho de escolha e “arredondamento” eufônico que cabe ao artista.

É, pois, com Gonçalves Dias, que se inicia a fixação dos padrões literários brasileiros em termos de língua, problemática largamente discutida também por José de Alencar.

No Poscrito (1865) de seu romance *Diva: perfil de mulher*¹⁸⁸, Alencar, valendo-se do argumento do progresso, defende que a língua, sob o risco de aniquilar-se, deve enriquecer-se - com novas palavras, diversos modos de locução (refere-se aqui à pronúncia), novas frases e novo estilo -, acompanhando o progresso das idéias e se moldando às novas tendências. Faz, entretanto, ressalvas a alguns doutos extremados que, ou recorrem a uma enxertia sem escolha, ou têm uma absoluta aversão à incorporação de estrangeirismos na língua. Entre os dois extremos, argumenta Alencar, está a lei do bom escritor, que inspira as belezas literárias do público, depurando-as de sua vulgaridade.

Encontramos, portanto, também em Alencar o binômio *fala popular/língua escrita literária*, mas, desta vez, diferentemente do que encontramos em Gonçalves Dias, a relação entre os pares desse binômio não se dá de forma unilateral (quando apenas o escritor sanciona a fala do povo); em Alencar, o público e o escritor exercem uma influência recíproca. Ao escritor cabe a depuração das formas inspiradas do público; ao público, por sua vez, fica reservado o direito de sanção: ele desprezará o autor que abuse da língua e a truçide, do mesmo modo que aplaudirá as ousadias felizes da linguagem.

Macedo Soares¹⁸⁹ também militará a favor de um papel concedido ao público. Criticando a doutrina de determinados escritores, denuncia o abuso de termos indígenas, do que decorrerá uma escrita tão “estrangeira” como o sânscrito e o chinês¹⁹⁰. Sendo estrangeira, o povo não entende, e quando o povo não entende, afirma Soares, a poesia não é nacional.

¹⁸⁸ A edição utilizada pela organizadora é de 1891. In: PINTO (1978, pp. 55-67).

¹⁸⁹ Ver *Bittencourt Sampaio* (1860), publicado em *Ensaio de análise literária*, edição de 1963. In: PINTO (1978, pp. 41-45).

¹⁹⁰ Os modernistas, num certo sentido, retomam esta questão, argumentando que o tipo étnico do brasileiro não é mais nem o índio brasileiro, nem o negro africano, nem o português europeu, tomados separadamente, mas a síntese dessas três entidades étnicas. Nessa perspectiva, a constituição de uma arte nacional também não pode se dar por meio do resgate da cultura de apenas uma dessas etnias.

Sobre os rumos de uma literatura nacional, portanto, não decidirão apenas os escritores, mas também o povo, que legislará por meio de censuras às obras que não tenham um caráter nacional, não apenas ao que se refere à língua empregada, mas também à representação da realidade nacional. Com relação a esse último aspecto, o autor critica os romances que apelam para os excessos do indianismo no que diz respeito ao modo de abordagem da realidade brasileira:

não estamos já muito afastados dos primitivos filhos da floresta para podermos compreender sua vida doméstica, consubstanciarmos nela e criar com seus elementos uma saga nacional? (...) A geração atual entenderá essa epopéia artificial?¹⁹¹

Para Macedo, o elemento indígena, base de nossa nacionalidade, deve figurar na epopéia brasileira como uma recordação, algo que o povo conhece por ter ouvido dizer, não por tê-lo vivenciado; este elemento “é uma lenda, um sonho nevoento do passado”¹⁹² e nunca uma página da vida de seus contemporâneos.

Entretanto, Macedo não empreende uma discussão sobre a representação da realidade nacional centrando-se apenas no elemento indígena; o autor discute mais amplamente essa questão, de forma extremamente interessante, representativa, a nosso ver, do pensamento dominante do período romântico. Ao criticar o modo como se deu, não raras vezes, a representação da realidade brasileira pelos autores românticos (“Tudo exterior, tudo falso e descorado, sem a luz do sentimento que devia animar as paisagens”¹⁹³), afirma que a nacionalidade não está nem nas palavras, que não passam de sinais representativos das idéias, nem em um descritivismo externo¹⁹⁴; uma missão verdadeiramente acertada para a literatura nacional seria a de “modificar a realidade, corrigindo-a, engrandecendo-a, moldando-a no

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 44.

¹⁹² *Idem, ibidem*, p. 44.

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. 43.

¹⁹⁴ Esta crítica com relação ao modo “naturalista” de representar a realidade também foi feita, posteriormente, pelos modernistas. Entretanto, a crítica que fazem não desemboca em uma nova proposta de representação da realidade brasileira, fundamentada no nacionalismo idealista dos românticos; diferentemente, desemboca em um nacionalismo crítico, de reverificação da realidade nacional.

palheiro do prosaísmo, exaltando-a, enfim, à altura do ideal”¹⁹⁵. Apresenta-se aqui formulado o idealismo romântico.

O que pudemos perceber a partir das análises feitas até aqui, desde as primeiras manifestações a respeito da natureza da língua do Brasil, até os escritos de Gonçalves Dias, Macedo Soares e José de Alencar, é que a discussão a respeito de uma língua nacional passa a ser, cada vez mais, sistemática e intrinsecamente vinculada a uma discussão mais ampla em torno da existência de uma literatura nacional e, muito pertinentemente, a respeito do modo como essa literatura representa, ou deveria representar, a realidade nacional. Uma das grandes evidências deste fato - de a discussão em torno da língua nacional estar vinculada à discussão em torno de uma literatura nacional - é a própria concepção de obra literária apresentada por Gonçalves Dias em sua *Carta ao Dr. Pedro Nunes Leal* (1857):

Instrumento, a arte, o engenho, eis as três condições essenciais: mas ao passo que o engenho vem de Deus - o instrumento e a arte, isto é, o estudo da língua e o estilo, aquele mais ou menos completo, este mais ou menos aprazível e formoso, está ao alcance de cada um de nós.¹⁹⁶

Gonçalves Dias vai ainda mais além no que se refere às relações estabelecidas entre língua e literatura: aquela não é apenas instrumento desta, no sentido de constituí-la; a língua também se constitui a partir da obra literária, como nos fazem supor as propostas feitas pelo autor aos escritores e ao governo brasileiro:

sou de opinião que se atenda mais e que os literatos se dediquem mais profundamente aos bons autores, gregos e latinos, como complemento da língua pátria: - sou de opinião que o Governo do Brasil, seguindo os princípios da nossa constituição, tão liberal em matérias de ensino, devia mandar reimprimir e vender pelo custo da impressão os bons escritores portugueses - pô-los ao alcance de todos, espalhá-los por todos os recantos do Império¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 44.

¹⁹⁶ Grifos nossos. Publicada em *Estante Clássica da Revista da Língua Portuguesa*, edição de 1921. In: PINTO (1978, p. 34).

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 34.

Têm-se aqui dois argumentos que revelam a posição de Gonçalves Dias de que a língua também se constitui a partir da literatura: o primeiro, de que a literatura de outros povos complementa a língua pátria; e o segundo, de que as obras dos bons escritores portugueses devem estar ao alcance de todos como instrumento de ensino (da língua).

Em Alencar, a discussão em torno da língua nacional estava atrelada de forma mais radical ainda à questão da nacionalidade literária no Brasil. Preocupado primordialmente em defender-se dos ataques dos críticos, o autor valia-se dos mais diversos tipos de argumentos - ora recorria à etimologia¹⁹⁸, ora aos dicionários¹⁹⁹, ora à gramática portuguesa²⁰⁰, ora aos grandes clássicos latinos e portugueses²⁰¹, ora à índole da língua brasileira²⁰², ora ao estilo²⁰³, ora a argumentos políticos referentes à emancipação política do Brasil²⁰⁴, ora às exigências da

¹⁹⁸ Alencar, justificando o uso da palavra *brusco* no texto de *Iracema*: “*Brusco, diz Fr. Francisco de S. Luís que em português exprime escuro, anuviado, e não desabrido ou áspero. Me parece com o devido respeito devido a tão grande autoridade, que houve engano nessa asserção. A primitiva significação de brusco é áspero, coberto de puas; daí proveio naturalmente a outra acepção de escuro, turvo.*” Trecho citado de *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 81).

¹⁹⁹ Sobre o uso do verbo *palejar*: “*Escrevi este verbo persuadido que andava ele inserido nos dicionários, e fiquei surpreso de não o encontrar aí, porque nenhum é mais do que ele necessário e genuíno na língua.*” Trecho citado do *Pós-escrito* (1865) de *Diva: perfil de mulher*, edição de 1891. In: PINTO (1978, p. 61).

²⁰⁰ Sobre o uso do reflexivo *se*: “*Procurei o remédio na gramática e o achei.*” Trecho citado de *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 78).

²⁰¹ Sobre a colocação pronominal: “*Em latim coloca-se ao gosto do escritor. (...) Nos clássicos achamos exemplos dessas variedades.*”, e cita Garcia de Rezende, Vieira e Barros. Trecho citado de *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 79).

²⁰² “*Se o emprego constante do acento na preposição à conforma-se com a índole da língua, por outro lado a regra arbitrária estabelecida pelos gramáticos, além de uma aberração não tem motivo sério que a justifique.*” Trecho citado de *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 72).

²⁰³ Respondendo a uma crítica feita a ele por Henriques Leal: “*Para meu gosto, porém, em vez de robustecer o estilo e dar-lhe vigor, essa acumulação de orações ligadas entre si por conjunções relaxa a frase.*” Trecho citado de *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 82).

²⁰⁴ “*Depois da independência, se não antes, começamos a balbuciar a nossa literatura, pagamos, como era natural, o tributo à imitação, depois entramos a sentir em nós a alma brasileira, e a vazá-la nos escritos, com a*

civilização²⁰⁵, ora ao “gênio” do escritor²⁰⁶ -, para justificar e legitimar a “língua” que usava em suas obras. Assim, para Alencar, a língua (ou a palavra, como às vezes o autor, metonimicamente, referia-se à língua) tem um cunho essencialmente estético: “Mero veículo de idéias no trato da vida, e da ciência, a palavra tem na poesia cunho artístico. É o buril, o pincel do escritor, senão a forma e a cor do pensamento.”²⁰⁷

Buscando defender a tese em favor da existência de uma literatura nacional, ainda que embrionária (“A nossa com 40 anos está em embrião, em elaboração.”²⁰⁸), Alencar argumenta em favor da cisão das literaturas portuguesa e brasileira. Sua argumentação esbarra, inevitavelmente, na questão lingüística, e o autor defenderá, também, o cisma gramatical (“Autor de alguns livros que contrastam em pontos de estilo aquele padrão chamado clássico da língua portuguesa, cumpria defender o cisma gramatical.”²⁰⁹) e a superioridade do dialeto brasileiro:

Língua portuguesa - neste ponto confundem-se as duas literaturas; mas assim como o solo e o clima influem na idéia - também influem no sentimento dela. O dialeto brasileiro já se distingue do dialeto português: e cada vez mais essa distinção deve ser mais profunda.

(...)

linguagem que aprendemos de nossos pais.” Trecho citado de *Carta IV*, publicado em *O nosso cancioneiro*, edição de 1874. In: PINTO (1978, p. 128).

²⁰⁵ “sendo a língua instrumento do espírito, não há de ficar estacionária quando este se desenvolve. Fora realmente extravagante que um povo adotando novas idéias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores.” Trecho citado do *Pós-crito* (1865) de *Diva: perfil de mulher*, edição de 1891. In: PINTO (1978, p. 55).

²⁰⁶ “O mesmo sucede com a gramática: saída da infância do povo, rude e incoerente, são os escritores que a vão corrigindo e limando.” Trecho citado de *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 74).

²⁰⁷ Ver *A literatura brasileira*, publicado em *A Ordem*, edição de 1929. In: PINTO (1978, p. 145).

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 147.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 145.

Diferença e superioridade do dialeto brasileiro - na invenção das palavras, nas orações - Ortografia, a mesma, o “b” por “v” - Superioridade do estilo brasileiro: cunho de ambas.²¹⁰

É possível percebermos, neste trecho, o que poderia parecer uma linha de pensamento lacunosa e parcialmente contraditória a respeito da língua do Brasil: Alencar se refere à “língua portuguesa” como sendo comum às literaturas portuguesa e brasileira, e, num mesmo gesto, afirma que o “dialeto brasileiro” se distingue do português. Esta alternância de expressões percorrerá os escritos de Alencar, como aponta Pinto (1978): o autor fala ao mesmo tempo em “nosso dialeto” (ou dialeto brasileiro)²¹¹, em “novo idioma”²¹² e em “português americano”²¹³.

Entretanto, estes diferentes modos de se referir ao português do Brasil não significam inconsistência, incoerência ou mesmo contradição; trata-se, na verdade, da manifestação de um processo de constituição de uma identidade nacional, que tem que lidar de forma constitutiva com o elemento estrangeiro, ainda extremamente presente e dominante no cenário nacional: “a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera, e também do amálgama de elementos diversos”²¹⁴, como bem reconhece o próprio Alencar.

²¹⁰ *Idem, ibidem*, pp. 148-150.

²¹¹ “... a influência nacional já se faz sentir na pronúncia muito mais suave do nosso dialeto”. Grifo nosso. Trecho citado de *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 77); “Para bem examinar esta questão, e saber se o dialeto brasileiro é um progresso ou uma decadência de língua”. Grifo nosso. Trecho citado de *A literatura brasileira*, publicado em *A ordem*, edição de 1929. In: PINTO (1978, p. 148); “... revolução da qual já se notam os primeiros e vivos traços, no que já se pode chamar o dialeto brasileiro”. Grifo nosso. Trecho citado de *Carta IV*, publicado em *O nosso cancioneiro*, edição de 1874. In: PINTO (1978, p. 126).

²¹² “... se o português, nessas condições, não tivesse o viço e a seiva necessários para brotar de si um novo idioma, sonoro, exuberante, vigoroso, triste dele...” Grifo nosso. Trecho citado *Carta IV*, publicado em *O nosso cancioneiro*, edição de 1874. In: PINTO (1978, p. 127).

²¹³ “... já se diferenciam o nosso português americano e o português europeu”. Grifo nosso. Trecho citado de *Carta IV*, publicado em *O nosso cancioneiro*, edição de 1874. In: PINTO (1978, p. 127).

²¹⁴ Ver *Bênção paterna*, publicado em *Sonhos d'ouro*, edição de 1872. In: PINTO (1978, p. 93).

Esta figura do amálgama representa de maneira bastante lúcida o caráter formador de nossa identidade nacional, essencialmente constituída de traços advindos de várias nacionalidades que “pouco a pouco vão diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva e formar nova e grande nacionalidade brasileira.”²¹⁵.

Entretanto, este hibridismo da cultura brasileira, esta relação indissociável entre o estrangeiro e o nacional, não vai se manifestar de maneira pacífica na obra de Alencar. Insubmisso às tradições da Metrópole, o autor reclama a independência das letras. Assim, defende novas formas às frases antigas e a incorporação de termos estrangeiros, desde que sua incorporação passe pelo crivo do escritor que lhe dará tratamento adequado livrando-os da pecha da incorreção, uma vez que há quem crie as palavras que lhes vem na veneta, referindo-se, aqui, a alguns escritores e jornalistas abusados. Contra eles, vale-se, mesmo que, intuitivamente, de um forte argumento: a noção de sistema lingüístico:

Desde que uma palavra for introduzida na língua por iniciativa de um escritor ou pelo uso geral, entendo que torna-se nacional como qualquer outra e sujeita-se a todas as modalidades do idioma que a adotou.²¹⁶

Essa noção de sistema lingüístico está presente também na obra de Macedo²¹⁷, quando o autor defende a idéia de que a língua é um organismo vivo regido por certas regras que não podem ser ignoradas na evolução de um idioma.

Mas a defesa ferrenha da tese da já existência de uma língua e de uma literatura nacionais não será, de forma alguma, a posição dominante do século XIX. Com ela, convivem posições parcial ou completamente antagônicas. Joaquim Nabuco, em artigo publicado em 1875²¹⁸, afirma que serão precisos séculos para que se venha a falar no Brasil uma língua diversa da portuguesa, acusando Alencar de ter tentado encurtar esse prazo ao querer criar, por

²¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 93.

²¹⁶ Grifos nossos. Ver *Pós-escrito* (1875), publicado por ocasião da 2ª edição de *Iracema*, edição de 1965. In: PINTO (1978, p. 80).

²¹⁷ Ver *Estadoal, Estadual, ou Estatual?* (1891), publicado em *Estudos Léxico-gráficos do dialeto brasileiro*, edição de 1942. In: PINTO (1978, P. 52).

²¹⁸ Ver *O Globo*, 14-11-1875, publicado em *A polêmica Alencar - Nabuco*, edição de 1965. In: PINTO (1978, pp.195-197).

si só, uma língua nacional. Com relação à literatura, Nabuco procede à mesma análise: com o tempo, há de se tornar cada vez mais sensível a divergência que já começa a manifestar-se entre a nossa literatura e a de Portugal; os destinos literários de Brasil e Portugal, afirma o autor, serão profundamente divididos como serão os seus destinos nacionais. Entretanto, com relação à língua, apesar de apontar a possibilidade de uma futura separação entre o português do Brasil e de Portugal, a posição de Nabuco não é separatista; devemos tender para a uniformidade da língua escrita, que “há de ficar perpetuamente “pro indiviso” entre nós”²¹⁹.

O que merece destaque nesta posição de Nabuco é o fato de ele ter desvinculado o ideal de uma literatura nacional do ideal de uma língua nacional, no sentido de ser possível a existência de uma literatura brasileira, separada da de Portugal, sem que para isso tenhamos que considerar ou defender o cisma gramatical. Esta posição se sustenta devido a uma divisão, bastante corrente na época, entre língua falada e língua escrita. José Veríssimo²²⁰, em 1886, analisa que a língua falada no Brasil não é, em absoluto, a mesma falada em Portugal, embora a língua escrita, lá e aqui, seja, salvo algumas incorreções, exatamente a mesma. E ainda, posteriormente, em 1907, apesar de já assumir uma outra posição, menos ortodoxa, acrescenta: “nunca se escreveu no Brasil como em Portugal, nunca os mestres da língua ali tiveram aqui discípulos que os rivalizassem ou sequer emulassem.”²²¹

Entretanto, ao mesmo tempo em que defende a modalidade escrita portuguesa, o autor defende a supremacia da modalidade falada no Brasil:

Assim como é atualmente enorme a superioridade material do Brasil sobre a antiga metrópole, tempo virá em que essa proeminência passará à ordem moral também, porque a nossa nacionalidade crescendo em número crescerá igualmente em importância política e civilização, e então não é possível que a língua falada por cinquenta ou cem milhões de homens atue fortemente sobre a língua falada por cinco, dez ou mesmo vinte milhões (...) Acresce ainda que (...) maior expansão terá nossa civilização: mais numerosa, e naturalmente mais notável, será a nossa

²¹⁹ Ver *Discurso do Sr. Joaquim Nabuco* (1897), publicado em *Discursos acadêmicos*, edição de 1934. In: PINTO (1978, pp.197-198).

²²⁰ Ver *Linguagem*, publicado em *Cenas da vida amazônica*, edição de 1886. In: PINTO (1978, pp.241-251).

²²¹ Ver *A língua portuguesa no Brasil*, publicado em *Estudos de literatura brasileira*, edição de 1907. In: PINTO (1978, p. 252).

produção literária, a qual chamando sobre si, em virtude mesmo da nossa importância política, a atenção dos povos estrangeiros, dará a supremacia à língua em que for escrita, isto é, ao português falado no Brasil.²²²

Os argumentos elencados por Veríssimo em favor da supremacia da língua falada no Brasil são da ordem do não-lingüístico; dizem respeito ao crescimento do número de falantes do português do Brasil e à respeitabilidade política do Brasil frente às outras nações. Trata-se, na verdade, do reconhecimento da necessidade de legitimação da variedade brasileira, ainda tomada pela comunidade nacional (apesar dos esforços de muitos intelectuais em provar o contrário) e internacional como “língua de colônia”. João Ribeiro também tematiza a questão da legitimação, relacionando a supremacia do falar brasileiro ao “dia em que deixar de ser discutível a nossa superioridade intelectual, científica e literária, sobre o velho Portugal.”²²³

Esta preocupação com a legitimação da língua nacional apresenta-se bastante evidente também em outros autores, fato que parece estar vinculado a um processo maior de institucionalização por que passava a sociedade brasileira. O debate sobre a redação do Código Civil, levada a cabo principalmente por Rui Barbosa - “Se a lei não for *certa*, não pode ser justa (...) Para ser, porém, certa, cumpre que seja precisa, nítida, clara. E como ser clara se for vazada nos resíduos impuros de um idioma de aluvião?”²²⁴ -, e a discussão sobre as diretrizes do ensino de língua na escola, abordada por Bilac - que afirmava ser um dos fins da Liga de Defesa Nacional “promover o ensino da língua pátria nas escolas primárias nossas, nos núcleos coloniais.”²²⁵ -, são dois exemplos que evidenciam que a língua, tanto quanto o Código Civil e a escola, é tomada como uma “instituição” nacional:

Queremos conservar a nossa raça, a nossa história, e, principalmente, a nossa língua, que é toda a nossa vida, o nosso sangue, a nossa alma, a nossa religião.

²²² Grifos nossos. Ver *Linguagem*, publicado em *Cenas da vida amazônica*, edição de 1886. In: PINTO (1978, p. 244).

²²³ Ver *Macedo Soares* (1889), publicado em *Seleção Clássica*, edição de 1914. In: PINTO (1978, p. 350).

²²⁴ Ver *A correção vernácula*, publicado em *Projeto do Código Civil Brasileiro. Trabalhos da Comissão Nacional do Senado*, edição de 1904. In: PINTO (1978, p. 388).

²²⁵ Ver *A língua portuguesa* (1916), publicado em *Últimas conferências e debates*, edição de 1927. In: PINTO (1978, p. 370).

(...)

a língua faz parte da terra. Se queremos defender a nacionalidade, defendendo o solo, é urgente que defendamos também e antes de tudo, a língua, que já se integrou ao solo, e já é base da nacionalidade.²²⁶

Esse processo de definição e implantação dos mecanismos de legitimação/oficialização de instituições nacionais parece estar relacionado ao fim de um processo ufanista de construção de uma identidade brasileira. Machado de Assis, na análise que faz dos caminhos da literatura brasileira, em seu *Instinto de nacionalidade*²²⁷, aponta que o nacionalismo se tornou menos histérico à medida que certos exageros (como o papel desproporcional atribuído aos índios e à cor local), decorrentes da tentativa de diferenciação e independência de nossa nação, foram sendo abandonados. É que, feita a independência política, não se trata mais de militar, muitas vezes de maneira desmedida, em favor da existência de uma identidade nacional, visto que, no nível político, tal identidade está garantida; mas trata-se, uma vez concretizada essa independência, da constituição de práticas que possam legitimá-la e instituir a essa nova identidade brasileira um cunho oficial, como bem argumenta Coelho Neto:

Acho, entretanto, que chegaremos a uma *Escola Brasileira*, não o indianismo, mas a idéia brasileira, o costume brasileiro, numa língua que terá a clareza de Eça, e a maneira francesa na mais plástica de todas as línguas - a língua portuguesa. Para isso, é preciso antes de tudo o prestígio oficial. (...) No dia em que a proteção oficial for uma realidade, o público admirará a arte no teatro e no romance, como se encaminhou para a Avenida, e o artista, tendo-se deitado num grabato, acordará num leito de púrpura.²²⁸

A conquista dessa oficialidade ocorrerá por meio de movimentos distintos. Por um lado, teremos a posição dos puristas que, em busca de tal oficialidade, recorrerão aos valores clássicos arraigados na cultura portuguesa, como seus grandes escritores, sua gramática, seu

²²⁶ Grifos nossos. *Idem, ibidem*, pp. 370-371.

²²⁷ Publicado em *Crítica*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910, pp. 25-28.

²²⁸ Ver *Depoimento a João do Rio* (1905), publicado em *O momento literário* (s.d.). In: PINTO (1978, p. 400)

léxico²²⁹. Esse movimento, aparentemente contraditório, acomoda-se aos anseios brasileiros por meio do argumento da vernaculidade:

a independência do chamado dialeto brasileiro não significa a rejeição da língua clássica, mas ao contrário consiste em sermos nós, os americanos, os depositários mais dignos pela cultura e conseqüentemente pela maior probabilidade de sabermos utilizá-la e enriquecê-la.

(...)

O que nos convém é continuar o progresso da língua sobre as bases lançadas pelos quinhentistas, a despeito da decadência e mesmo contra a decadência européia.²³⁰

Por outro lado, e ao mesmo tempo, teremos uma posição que defenderá a legitimidade da língua nacional por meio do critério do uso:

se é um *brasileirismo* (...), quero dizer, se os brasileiros, letrados ou iletrados, usam este falar, a sua legitimidade não é contestável, ou então é vão, errado, nulo, irritante e até ridículo tudo o que nos anda ensinando a ciência dos Bopps e Diez²³¹.

O que se pode perceber é que o critério do uso aplica-se à língua falada, ficando a língua escrita, portanto, resguardada de toda aplicação do critério de cientificidade chamado à

²²⁹ “bons modelos da linguagem, cuja história, cujos monumentos e cujos destinos se entrelaçam com os da nossa raça e os da nossa nacionalidade”. Trecho citado de Rui Barbosa, *A correção Vernacula* (1904), publicado em *Projeto do Código Civil Brasileiro. Trabalho da Comissão Especial do Senado*, edição de 1904. In: PINTO (1978, p. 389); “a literatura brasileira tão cedo não deixará de ser um domínio da língua imortal de Camões”. Grifos nossos. Trecho citado de João Ribeiro, *Brasileirismos* (1889), publicado em *Crítica - Filólogos*, edição de 1961. In: PINTO (1978, p. 342); “A língua literária é a dos clássicos - ou então não a temos.” Trecho citado de João Ribeiro, *Macedo Soares* (1889), publicado em *Crítica - Filólogos*, edição de 1961. In: PINTO (1978, p. 351).

²³⁰ Grifos nossos. Ver João Ribeiro, *Macedo Soares* (1889), publicado em *Crítica - Filólogos*, edição de 1961 In: PINTO (1978, pp. 350-351).

²³¹ Grifos nossos. Ver José Veríssimo, *Briga de gramáticos, Carneiro versus Rui Barbosa*, publicado em *Estudos de literatura brasileira*, edição de 1907. In: PINTO (1978, p. 265).

argumentação por Veríssimo no trecho acima.²³² Assim, por meio do binômio *língua falada/língua escrita*²³³ - aquela lugar de transformações, esta reduto da oficialidade - convivem, no jogo argumentativo, a militância em favor de uma identidade nacional, com base na diferença lingüística, e a manutenção dos valores clássicos portugueses - seus grandes escritores, sua gramática e seu léxico -, “mitos” que garantem ao imaginário brasileiro, cindido entre o nacional e o estrangeiro, a legitimidade da nova identidade em constituição.

A partir da segunda década do século XX, esse movimento em torno do processo de legitimação da língua nacional ganha novos contornos; o argumento da vernaculidade perde sua força inicial, e a gramática e os clássicos latinos e portugueses deixam de ser a principal instância legitimadora dessa língua.

Um dos elementos responsáveis por essas transformações é a emergência do paradigma de cientificidade²³⁴ (entendendo cientificidade como sendo o estudo das leis que regem as modificações e alterações sofridas pela língua), fortemente vinculado à propagação (e decorrente credibilidade) dos conhecimentos advindos do campo da lingüística. Contrapondo-se a uma posição mais ortodoxa - ainda defendida por alguns autores como Cláudio de Souza e Laudelino Freire²³⁵ - os adeptos desse novo paradigma não militarão mais em favor da

²³² O critério de cientificidade será arrolado pelo discurso de vários outros intelectuais, dentre eles Silvio Romero, Pacheco da Silva, Lameira de Andrade e João Ribeiro.

²³³ Coelho Neto, em seu *Depoimento a João do Rio* (1905), publicado em *O momento literário* (s.d), exprime, com clareza, a vigência desse binômio: “Tenho a respeito da palavra uma teoria: a palavra falada é a palavra viva, livre, solta de todas as cadeias, capaz de por si só definir, pintar, colorir; a palavra escrita é a palavra agrilhoadada, morta, sem a expressão imediata”. In: PINTO (1978, p. 399).

²³⁴ Gostaríamos de esclarecer que aquilo a que nos referimos como “emergência do paradigma da cientificidade” trata-se não de colocações feitas de forma dispersa e assistemática por diferentes autores, mas de uma posição dominante que passa a orientar toda a discussão em torno da questão lingüística no Brasil a partir da segunda década do século XX, o que nos autoriza, portanto, atribuímos a esse novo elemento emergente o estatuto de paradigma. Se assim não o fosse, não poderia deixar de recuar ao passado e traçar uma outra fronteira histórica para o advento do critério de cientificidade, tendo em vista a indiscutível contribuição de vários autores (cf. nota 69), especialmente de Silvio Romero, para uma abordagem não valorativa dos fenômenos lingüísticos.

²³⁵ “Para justificar o seu descaso pela língua, que muitas vezes é apenas pouca vontade de se esforçar por sabê-la, os que são pouco diligentes no escrever procuram acobertar-se com falso argumento de atribuírem à língua, por ser um organismo vivo, a necessidade de se despojar de antigualhas, e de se renovar com as louçanias que lhe oferece cada época da evolução humana, de que deve ser instrumento e expressão.” Trecho citado de

manutenção da tradição gramatical e literária portuguesas (o que não implica, necessariamente sua recusa)²³⁶; não defenderão a unidade ou a homogeneidade lingüística²³⁷ e nem mesmo se preocuparão em elencar evidências que fortaleçam a hipótese da suposta supremacia da língua brasileira em relação à de Portugal (apesar de, também não a negarem)²³⁸. O que passa a ocorrer neste momento é que, com uma postura bem menos anti-lusitana - “Não se trata, pois, de elogiar, ou vituperar, a linguagem de Portugal ou a do Brasil. De resto, um povo fala e traja como quer (seria mais acertado dizer como pode)”²³⁹ -, essa nova vanguarda, pautada fortemente no critério da cientificidade, passará apenas a argüir em favor do direito de cidadania à nossa língua nacional. Como esclarece Mário Alencar²⁴⁰, a razão das razões pelo

Cláudio de Sousa, *Os estrangeirismos em nosso teatro*, publicado em *Revista da Língua Portuguesa*, edição de 1920. In: PINTO (1978, p. 469); “*O dever de conservar a língua tanto mais avulta quanto mais cresce o número dos que a corrompem, de parelhas dadas com inumeráveis elementos perturbadores e dissolventes, que fazem periclitar a homogeneidade idiomática.*” Trecho citado de Laudelino Freire, *A defesa da língua nacional*, publicado em *Revista da Língua Portuguesa*, edição de 1920. In: PINTO (1978, p. 473).

²³⁶ Com relação ao problema das transformações lingüísticas no Brasil, Virgílio de Lemos afirma: “*Não recusamos à gramática, no sentido restrito deste vocábulo, o direito de intervir nele; com o fito de melhor exercer a sua útil e indispensável missão disciplinadora. Mas tudo tem o seu lugar próprio e o seu momento oportuno.*” Trecho citado de *O problema dialetológico* (1916), publicado em *A língua portuguesa no Brasil*, edição de 1959. In: PINTO (1978, p. 439); “*Nas citações que fazemos - e aproveitamos no presente trabalho, ao mesmo tempo que a lição dos autores clássicos, a dos melhores escritores modernos...*”. Trecho citado de Mário Barreto, *Ao leitor*, publicado em *Novíssimos estudos da língua portuguesa*, edição de 1914. In: PINTO (1978, p. 429).

²³⁷ “*A verdadeira conclusão científica não pode ser senão esta: em Portugal é correta certa colocação peculiar dos pronomes por ser de uso geral; no Brasil também é certo o nosso modo de empregar os pronomes por ser igualmente de uso geral.*” Trecho citado de Said Ali, *Colocação dos pronomes pessoais regidos de infinitivo ou gerúndio* (1919), publicado em *Dificuldades da língua portuguesa*, edição de 1950. In: PINTO (1978, p. 455).

²³⁸ “*Economicamente, Portugal já é uma colônia do Brasil. Ora, a supremacia econômica precede e arrasta todas as outras. Se portanto, a língua portuguesa ainda puder esperar um grande papel no mundo, será pelo desenvolvimento que tiver no nosso país.*” Trecho citado de Medeiros e Albuquerque, *A questão ortográfica*, publicado em *Pontos de vista*, edição de 1913. In: PINTO (1978, p. 426).

²³⁹ Ver Virgílio de Lemos, *O problema dialetológico* (1916), publicado em *A língua portuguesa no Brasil*, edição de 1959. In: PINTO (1978, p. 440).

²⁴⁰ Ver *Período Pronominal*, publicado em *Revista da Língua Portuguesa*, edição de 1919. In: PINTO (1978, pp. 457-468).

fim das querelas infundadas a respeito das divergências entre o português do Brasil e o de Portugal deve ser, mais que os critérios lingüístico, histórico e estético, a inteligência nacional.

Virgílio de Lemos explicita, de maneira bastante clara, em que medida o critério de cientificidade será, a partir de então, fundante de toda a discussão em torno da língua nacional no Brasil. Em seu projeto a respeito de como se deve levar a cabo a descrição da individualidade glótica brasileira, o autor propõe que “o 5º Congresso de Geografia, com a grande autoridade que lhe nasce de seu prestígio e das luzes que o compõem, empreenda essa importante obra de ciência e patriotismo.”²⁴¹ O encaminhamento de toda a discussão a respeito da língua nacional para uma instância, no dizer do próprio autor, “radicalmente científica”²⁴² terá como consequência o estabelecimento da dicotomia *lingüística/gramática*, esta tomada como lugar de arbitrariedade e dogmatismo, aquela como reduto de precisão e eficácia: “A palavra exceção é anticientífica. Desde que as leis são conhecidas, ficam, *ipso facto*, banidas as excessões.”²⁴³

Essa dicotomia, num certo sentido, reinterpreta aquela estabelecida por meio do binômio *língua falada/língua escrita*, a primeira lugar de transformações, a segunda, de homogeneização. Ainda é Virgílio de Lemos que nos traduz esse deslocamento ao afirmar que à lingüística cabe “observar, coligir, estudar e explicar cientificamente os fatos referentes às modificações e alterações sofridas pela língua portuguesa na boca do povo brasileiro, determinando-lhes as causas e formulando-lhes as leis”, cabendo “ao gramático, ao pedagogo do bom falar, ao mestre da língua literária e polida, (...) tomar pulso ao gênio tradicional dessa língua”²⁴⁴ a fim de discipliná-la.

Mas, além da emergência do critério científico como poderosa instância legitimadora de uma língua nacional, um outro critério chamado à discussão (incessantemente e de diferentes maneiras, desde às primeiras manifestações a respeito do caráter da língua portuguesa no Brasil) é a voz dos escritores. Como argumenta Mário Barreto, “entre a opinião dos

²⁴¹ Grifos nossos. Ver *O problema dialetológico* (1916), publicado em *A língua portuguesa no Brasil*, edição de 1959. In: PINTO (1978, p. 443).

²⁴² *Idem, ibidem*, p. 441.

²⁴³ *Idem, ibidem*, p. 442.

²⁴⁴ *Idem, ibidem*, pp. 439-440.

lexicógrafos e o uso bem estabelecido dos escritores, damos preferência a estes últimos, porque é verdade inquestionável que são eles e não os gramáticos que fazem a língua.”²⁴⁵

Mário de Alencar, realizando uma retrospectiva da polêmica gerada em torno dos escritores nacionais em função da colocação pronominal²⁴⁶, oferece-nos um quadro bastante representativo do papel da literatura na constituição de uma identidade lingüística brasileira. Elegendo José de Alencar como precursor de nossa independência intelectual, afirma que o escritor foi alvo de despeito, inveja e malquerença por ter resistido ao critério rançoso de ouvidos portugueses que não aceitavam “nossos pronomes pessoais colocados naturalmente à nossa maneira”²⁴⁷, enquanto todos rendiam-se à tirania do fetiche gramatical. A colocação pronominal, afirma Mário de Alencar, foi tomada como a pedra de toque do escritor; aquele que não quisesse ficar desmoralizado teria que “aquilatar ali a sua linguagem”²⁴⁸.

Argumentando contra essa tirania, o autor entrega, como José de Alencar, a “cerviz à canga da proclítica”²⁴⁹, em defesa “da equivalência dos nossos direitos de povo, da nossa autonomia de pensamento, de nossa capacidade reformadora na evolução da língua comum”²⁵⁰. Estava, assim, em nome do direito à cidadania, formulada a defesa da cisão entre a literatura portuguesa e a nossa literatura nacional, cisão que passa, evidentemente, pela constituição de uma identidade lingüística diferente da de Portugal.

3. Vanguarda modernista: a reverificação da língua nacional

Neste contexto, a questão que gostaríamos, por fim, de abordar é de que maneira os primeiros modernistas se inserem nesse processo de reflexão e construção de uma identidade lingüística brasileira

²⁴⁵ Ver *Ao leitor*, publicado em *Novíssimos estudos da língua portuguesa*, edição de 1914. In: PINTO (1978, p. 430).

²⁴⁶ Ver *Período Pronominal*, publicado em *Revista da língua portuguesa*, edição de 1919. In: PINTO (1978, pp. 457-468).

²⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 459.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 457.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 458.

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 468.

Poderíamos responder a essa questão partindo de dois referenciais distintos: o *referencial estético*, isto é, o que aborda a questão lingüística em função de um projeto mais amplo, a saber, da construção de uma literatura nacional; e o *referencial lingüístico*, propriamente dito, cujo eixo de discussão recai sobre a coleta e sistematização de características fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas reveladoras da identidade lingüística brasileira. Mário de Andrade, em seu projeto intitulado *A Gramatiquinha da língua portuguesa*, também distingue, de certa maneira, esses dois referenciais:

Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendi usar os materiais que a minha terra me dava, minha terra do Amazonas ao Prata.

(...)

O melhor meio seria o governo entregar a normalização sintática contemporânea a um grupo de homens de valor, tais como naturalmente se indicariam os nomes dos Snrs. Mário Barreto, João Ribeiro, Amadeu Amaral - falo valor lingüístico - e que pesquisassem no falar brasileiro certas determinações fraseológicas mais ou menos gerais que pudessem ser estabelecidas como normas de sintaxe nossa.

(...)

Sou bem um leigo na matéria. Não tenho pretensão nenhuma. (...) Assim fica entendido que isto não é uma obra científica. É ainda e sempre uma obra de ficção que consagro à Humanidade e nascida da comoção fortíssima que sempre faz nascer em mim a vida das palavras.²⁵¹

Assim, está explicitada, com base na distinção elaborada por Mário, uma abordagem *científica* incumbida da sistematização dos processos lingüísticos, e uma abordagem *ficcional* e, portanto, privilegiadamente estética. Como pudemos perceber pelo percurso feito até aqui, as questões em torno desses dois referenciais caminham juntas, mas é importante distinguirmos essas duas esferas, para podermos analisar com maior clareza o modo de inserção dos modernistas neste longo processo de reflexão de nossa identidade lingüística.

Com relação ao referencial *estético*, ou *ficcional*, no dizer de Mário Andrade, os modernistas se empenharam na realização de um projeto em torno da questão lingüística, bem

²⁵¹ Grifos nossos. ANDRADE apud PINTO (1990). Trecho citado em BRAIT, Beth. Em busca de uma identidade lingüística brasileira. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. (org.) *Os discursos do descobrimento*: 500 e mais anos de discursos. São Paulo: Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2001, pp. 161-162.

de acordo com a postura contra-aculturativa do grupo. A preocupação com a identidade lingüística brasileira estava integrada ao projeto maior dessa vanguarda, que buscava realizar, como já largamente apontado no capítulo 4, a “transposição erudita da barbárie”. Mário de Andrade em uma de suas cartas a Drummond, confessa:

A aventura em que me meti é uma coisa séria, já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades de linguajar caipira. (...) Trata-se de uma estilização culta da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente. (...) Não estou pitorescando o meu estilo nem muito menos colecionando exemplos de estupidez. O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapiar”, “bestaruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e da adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e transforma afinal numa outra língua que se adapta a essas influências. Então os escrevedores estilizam esse novo vulgar, descobrem-lhe as leis embrionárias e a língua literária, única que tem reconhecimento universal (aqui sinônimo de culto) aparece. Nessa estrada me meti.²⁵²

Assim, a construção de uma identidade lingüística nacional era também uma das tônicas do projeto modernista, centrado na reavaliação da inteligência nacional por meio de uma postura contra-aculturativa alicerçada na subjetividade do artista: são os escrevedores que, em suas obras de ficção, nascidas da comoção que vem da vida das palavras, realizam a estilização culta da linguagem popular. A própria construção de *Macunaíma*, para nos referirmos a um texto já tratado nesta tese, é um indício dessa postura contra-aculturativa dos primeiros modernistas em relação ao tratamento da língua nacional.

²⁵² Grifos nossos. ANDRADE, Carlos Drummond de. Suas cartas. In: *Poesia completa e prosa*: confissões de Minas. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. Citado em BRAIT, Beth. Em busca de uma identidade lingüística brasileira. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. (org.) *Os discursos do descobrimento*: 500 e mais anos de discursos. São Paulo: Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2001, pp. 163-164.

Entretanto, se abordarmos a questão da construção de uma identidade lingüística nacional com base no referencial *lingüístico* ou, no dizer de Mário de Andrade, *científico*, a hipótese que parece se configurar é um pouco diferente. Vinte anos após a Semana de Arte Moderna, em um balanço crítico do Modernismo, Mário analisa que a ausência de órgãos científicos adequados para realizar a tarefa de reverificação da língua nacional reduziu todo o trabalho dos escritores a manifestações individuais; e a ignorância pessoal de vários escritores fez com que eles anunciassem suas obras como “padrões excelentes de brasileirismo estilístico”. Entretanto, o que realizaram “não se tratava duma superação da lei portuguesa, mas duma ignorância dela”, de modo que “como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás” (ANDRADE, 1942, p. 235).

O que é interessante verificar nesta análise do autor, é o fato de ele não perder de vista o caráter coletivo que deveria haver nesse processo de reverificação da língua nacional: o trabalho de construção de uma identidade lingüística brasileira não caberia apenas aos escritores realizar, por meio da incorporação à obra literária de certas características da língua falada; cabia também aos filólogos “o trabalho honesto de fornecer aos artistas uma codificação das tendências e constâncias da expressão lingüística nacional” (ANDRADE, 1942, p. 237). O que este argumento de Mário revela - é sintomático que o autor considere a existência de duas instâncias legitimadoras de uma língua nacional: os escritores e os estudiosos da língua - é que a língua não é um objeto que deva ser tratado apenas no interior do campo da arte, onde ela se configura apenas como um instrumento por meio do qual o artista elabora um outro objeto mais complexo, a obra literária. A língua é também - e sobretudo - um objeto autônomo em relação à obra de arte e deve ser tratado como tal.

Nessa perspectiva, se tivermos que responder à questão se houve ou não uma postura contra-aculturativa dos primeiros modernistas com relação à língua, diríamos que, do ponto de vista de seu ideário estético, sim (“Trata-se de uma estilização culta da linguagem popular”, como explica Mário); com relação às próprias realizações estéticas, diríamos que encontramos, em Oswald e em Mário de Andrade, alguns bons exemplos²⁵³; com relação a uma elaboração mais consistente e fundamentada do fenômeno lingüístico brasileiro, diríamos

²⁵³ Além de *Macunaima* de Mário de Andrade, temos várias exemplos na obra de em Oswald de Andrade. Citamos alguns: os poemas *erro de português*, *o gramático*, *vício na fala*, *o capoeira*, *o violeiro*, *pronominais*, *brasil*.

que este é um projeto mais amplo - envolve uma política lingüística da qual participariam, minimamente, estudiosos do fenômeno da linguagem e escritores - para o qual os primeiros modernistas deram sua contribuição, especialmente Mário de Andrade, em função de seu trabalho de elaboração teórica a respeito do processo de erudição do elemento popular, pesquisa estética de caráter mais amplo, envolvendo a música e a literatura, e da qual resultaram três grandes obras do autor: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, *A Gramatiquinha da língua portuguesa* e *Ensaio sobre a música popular brasileira*, para citarmos apenas as obras que mais diretamente abordamos ao longo deste trabalho.

CONCLUSÃO

No início desta tese, propusemos verificar de que modo se deu a constituição do discurso modernista no Brasil a partir da noção de *semântica global* de Maingueneau, segundo a qual todos os planos da discursividade - os processos gramaticais, o modo de enunciação do discurso, a organização da comunidade que enuncia o discurso - estão submetidos ao mesmo *sistema de restrições globais*. A análise do *corpus* nos possibilitou verificar algumas questões essenciais a respeito do discurso modernista, questões estas que, apesar de já apontadas ao longo do trabalho, elencaremos a seguir a título de conclusão:

1. O *ethos* revolucionário do discurso modernista demarca um espaço discursivo de ruptura no interior do qual o discurso opera. Esse espaço estabelece uma zona de regularidade em função da qual o *sistema de restrições* do discurso se organiza para operar de um jeito, e não de outro.
2. Apesar de a ruptura funcionar como uma estratégia de demarcação do espaço discursivo no interior do qual o discurso modernista opera, o núcleo da doutrina do Movimento não se fundamenta sobre a noção de ruptura, de quebra da tradição (a ruptura é apenas uma estratégia de fundação do discurso), mas sobre a noção de contra-cultura, isto é, de um diálogo fecundo com a tradição ocidental.

3. O filtro semântico do *sistema de restrições* do discurso modernista é centrado em dois aspectos que são tomados como centrais e organizadores de nossa arte moderna: o *nacionalismo* e a *subjetividade*. Quando o discurso modernista opera sobre seu optimum semântico, esses semas mantêm entre si uma relação assimétrica, de modo que a interação entre eles ocorre sempre por meio de um processo de hierarquização, em que o sema *subjetividade*, tomado em relação ao sema *nacionalismo*, ocupa uma posição superior em termos de filtragem.

4. O universo de sentido propiciado pelo discurso é construído tanto pelo que se enuncia, como pelo modo como se enuncia. A ruptura também faz parte da *semântica global* do discurso modernista; ela pode, num certo sentido, ser tomada como um dos semas que constituem o filtro semântico desse discurso, apesar de operar em um outro nível e de outra maneira, se comparado aos semas *subjetividade* e *nacionalismo*: a ruptura é um SEMA do discurso modernista que o constitui num certo espaço interdiscursivo.

5. O funcionamento do filtro semântico do discurso modernista sustenta-se sobre uma base lingüística que materializa, fundamentalmente, três tipos de relação: de concessão, de negação, de denegação. A concessão é a relação por meio da qual o discurso modernista manifesta exemplarmente, na sua materialidade, o funcionamento de seu filtro quando este opera sobre seu *optimum semântico*; a negação é a relação por meio da qual o discurso modernista demarca suas fronteiras no espaço discursivo da ruptura; a denegação é a relação por meio da qual o discurso modernista deixa entrever o seu ponto nevrálgico, decorrente do fato de esse discurso não operar sempre sobre seu *optimum semântico*.

Com relação aos objetivos desta tese, sabemos que se trata de mais um discurso (entre tantos) a respeito do Modernismo no Brasil. Entretanto, gostaríamos de enfatizar a sua

especificidade: esta tese não se propõe a competir com as várias (e muitas vezes distintas) abordagens feitas do Movimento no interior dos campos da História, da Arte e da Filosofia. Diferentemente, o que esperamos que este trabalho tenha sido capaz de mostrar é a contribuição que uma abordagem discursiva pode dar para a análise de um determinado acontecimento histórico como Modernismo brasileiro. O postulado da existência de uma *semântica global* possibilita uma leitura do Movimento que não se incomoda com o fato de o Modernismo apresentar aspectos considerados, por vezes, contraditórios, como é o caso do Movimento propor-se realizar a ruptura com uma certa tradição e ao mesmo tempo dialogar com ela. Nem com eventuais mudanças de posição de seus protagonistas. Para a Análise do Discurso, fatos assim não constituem paradoxos, nem manifestam uma certa “fraqueza” ou inconsistência do Movimento. Trata-se na verdade, da manifestação da complexidade inerente a qualquer fenômeno discursivo - na medida em que materializa um similar movimento ideológico -, complexidade que esperamos ter sido possível tornar evidente ao longo deste trabalho.

Temos certeza de que não esgotamos as possibilidades de “leitura”, nem do movimento Modernista, nem tampouco do próprio *corpus* analisado. Evidentemente, outras abordagens - outros recortes, outras perspectivas, outras formulações - podem ser feitas, até mesmo do interior da perspectiva da Análise do Discurso a que esta tese se filia.

Referências Bibliográficas²⁵⁴

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, pp.81-99. (Título original: *Concepts of modern art*, 1974)

ALTHUSSER, L. (1970). *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Trad. J.J. Moura Ramos. Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1974.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, M. de (1922). Prefácio Interessantíssimo. In: *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Mayença, s/d.

ANDRADE, M. de (1938). O Artista e o Artesão. In: *O baile das quatro artes: obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

ANDRADE, M. de (1942). O movimento modernista. In: ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972, pp. 221-246.

ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, O. de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*) 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 326-331.

²⁵⁴ As referências de todos os artigos publicados na imprensa e citados neste trabalho estão apresentadas em notas de rodapé no corpo do trabalho.

ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*) 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. pp. 353-360.

ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910, pp. 25-28.

ASSIS, Machado. Literatura brasileira - Instinto de nacionalidade. In: *Obras completas*. v.29. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc. Editores, 1955, pp. 129-149.

BALDAIA, Rafael (1916). Tratado da negação. In: BERARDINELLI, Cleonice (org.). *Fernando Pessoa: obras em prosa*. São Paulo: Companhia José Aguilar, 1974. pp. 552-553.

BATISTA, M.R. *et al.* (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BAUDELAIRE, Charles (1863). Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Tradução de Maria Salete B. Cicaroni. In: CHIAMP, Irlemar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 102-119. v.25 (Série Temas - Estudos Literários)

BRAIT, Beth. Em busca de uma identidade lingüística brasileira. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. (org). *Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FAPESP, 2001, pp. 157-168.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. (Título original: *History of music*, 1982)

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: TELLES, Gilberto Mendonça (org). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*) 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 174-208.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BÜCHNER, George (1834). O mensageiro de Hesse. Tradução de Irene Aron. In: CHIAMP, Irleamar (org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 45-50. v.25 (Série Temas - Estudos Literários)

CANDIDO, Antônio. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp.163-180.

CANDIDO, Antônio. Uma palavra instável. In: *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 293-305.

CHIAMPI, Irleamar. Introdução. In: CHIAMPI, Irleamar. (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 11-18. v.25 (Série Temas - Estudos Literários)

COURTINE, Jean-Jacques. *Analyse du discours politique: le discours communiste adressé aux chrétiens*. *Langages* n. 62 Paris: Larousse, 1981.

CULICOVER, Peter W.; JACKENDOFF, Ray. Semantic subordination despite syntactic coodination. *Linguistic Inquiry*, v. 28, n. 2, Spring 1997, pp.195-217.

DESCARTES, René. *Descartes*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção A) (Título original: *Il divenire delle arti*,1959)

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. Tradução de Eduardo Guimarães. In: *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987, pp.161-218. (Título Original: *Le Dire et le Dit*, 1984)

FABRIS, Annateresa. Estratégias modernistas. In: BASTAZIN, Vera (org.). *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos - 1922-1992*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 49-56.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994. (Título original: *Homo aestheticus: l'invention du goût a l'age démocratique*, 1990)

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. (Título original: *Von der notwendigkeit der kunst*, 1959)

FOUCAULT, M. (1969). *Arqueologia do saber*. Tradução de L. F. Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto de Marise M. Curioni; tradução das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Título original: *Die struktur der modernen lyrik*, 1956)

GOLDING, John. Cubismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, pp.38-57. (Título original: *Concepts of modern art*, 1974)

HEGEL, Georg W.F. *A estética*. In: *Hegel*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios)

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 13-26.

INDURSKY, Freda. Polêmica e denegação: dois funcionamentos discursivos da negação. *Caderno de Estudos Lingüísticos*, n. 19. Campinas, 1990, pp. 117-122.

KANT, Immanuel. *Kant*. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 93-114.

LÖWY, M. (1985). *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 15. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, pp.24-37. (Título original: *Concepts of modern art*, 1974)

LYNTON, Norbert. Futurismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, pp.71-77. (Título original: *Concepts of modern art*, 1974)

MAIA, Maria. *Villa Lobos: alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto: Petrobrás, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. 2. ed. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Campinas, Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. El ethos y la voz de lo escrito. *Version*. Estudios de Comunicación y Política. n. 6. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1996, pp. 79-86.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MANNHEIM, K. *Ideologie und Utopie*. Frankfurt-Main, 1952.

NEGRÃO, Esmeralda V. et al. *Itens negativos em corpus do português brasileiro*. In: ABAURRE, M. B., RODRIGUES, A. (orgs.). *Gramática do Português falado volume VIII: novos estudos descritivos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich (1884). Assim falou Zaratustra: um livro para todos e ninguém. In: *Nietzsche*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, pp. 209-249. (Coleção Os Pensadores)

NOVALIS (1798). Fragmentos lolológicos. Tradução de Eloá Heise e Ruth Röhl. In: CHIAMP, Irleamar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 30-35, v.25. (Série Temas - Estudos Literários)

NOVALIS (1798). Miscelânea de observações. Tradução de Eloá Heise e Ruth Röhl. In: CHIAMP, Irlemar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 25-30, v.25. (Série Temas - Estudos Literários)

OKADA, Sadayuki. On the parallelism between sentence-formation and text-formation with special reference to coordinate structures. *Lingua*, n. 103, 1997, pp.225- 254.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Questão nacional na Primeira República. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 185-193.

PÊCHEUX, M. (1983a). A análise do discurso: três épocas (1983). In: GADET, F. HAK. T (Orgs). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethania S. Mariani et.al. Campinas: Unicamp, 1990(a), pp. 311-319 (Coleção Repertórios) (Título Original: *Towards an automatic discourse analysis*)

PÊCHEUX, M. (1969). Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F. HAK. T (Orgs). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethania S. Mariani et.al. Campinas: Unicamp, 1990, pp. 61-161. (Coleção Repertórios) (Título Original: *Towards an automatic discourse analysis*)

PÊCHEUX, M. (1983b). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990(b). (Título Original: *Discourse: structure or event?*)

PÊCHEUX, M. (1975). *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1988. (Título Original: *Les vérités de la Palice*)

PÊCHEUX, M. et al. (1982). Apresentação da análise automática do discurso. In: GADET, F. HAK. T (orgs). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel*

Pêcheux. Tradução de Bethania S. Mariani et.al. Campinas: Unicamp, 1990, pp. 253-278. (Coleção Repertórios) (Título Original: *Towards an automatic discourse analysis*)

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. (1975). A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F. HAK, T (orgs). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethania S. Mariani et al. Campinas: Unicamp, 1990, pp. 163-252. (Coleção Repertórios) (Título Original: *Towards an automatic discourse analysis*)

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 277-306.

PERISSINOTTO, Renato M. Classes dominantes, Estado e os conflitos políticos na Primeira República em São Paulo: sugestões para pensar a década de 1920. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 37-69.

PINTO, Edith Pimentel (org.) *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos 1 – 1820/1920*, fontes para a teoria e a história. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

POSSENTI, Sírio. Sobre o sentido da expressão “sentido literal”. In: *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar Edições, 2002, pp. 227-234.

REIS FILHO, Nestor Goulart. Cultura e estratégias de desenvolvimento. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (Orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 143-157.

REZENDE, Neide. *A semana de arte moderna*. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios)

RÖHL, Ruth. A modernidade na literatura alemã. In: CHIAMP, Irleamar (org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 20-25, v.25. (Série Temas - Estudos Literários)

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 75-200. (Coleção Debates)

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma leitura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.11-28.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz, 1982, pp. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição. In: *Nas malhas da letra*. Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1989, pp. 94-123.

SCHAFF, A. (1971). *História e verdade*. 6.ed. Tradução de Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Título Original: *Histoire et verité*)

SCHLEGEL, Friedrich (1798). Fragmentos. Tradução de Willi Bolle. In: CHIAMP, Irleamar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 38-43, v.25. (Série Temas - Estudos Literários)

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1994, pp. 29-48.

SHELLEY, Percy Bysshe (1840). Defesa da poesia. Tradução de Munira H. Mutran. In: CHIAMP, Irleamar (org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 66-69, v.25. (Série Temas – Estudos Literários)

SILVA, Lúcia Osório. A crise política no quadriênio Bernardes: repercussões políticas do “Caso da Itabira Iron”. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 15-35.

SILVA, Maria Cecília P. S.; KOCH, Ingedore G. V. Transformações em frases completas. In: *Linguística aplicada ao português: sintaxe*. São Paulo: Cortez, 1986, pp.93-156.

SÓCRATES. *Sócrates*. Tradução de Enrico Corvisieri, Mirtes Coscodai. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. O tupi e o alaúde. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX/UFRJ Editora, 1996, pp. 255- 294.

SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: a estratégia do abismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972* 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WILDE, Oscar (1889). A decadência da arte de mentir. Tradução de Munira H. Mutran. In: CHIAMP, Irlemar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 89-91, v.25. (Série Temas – Estudos Literários)

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, pp.114 -123.

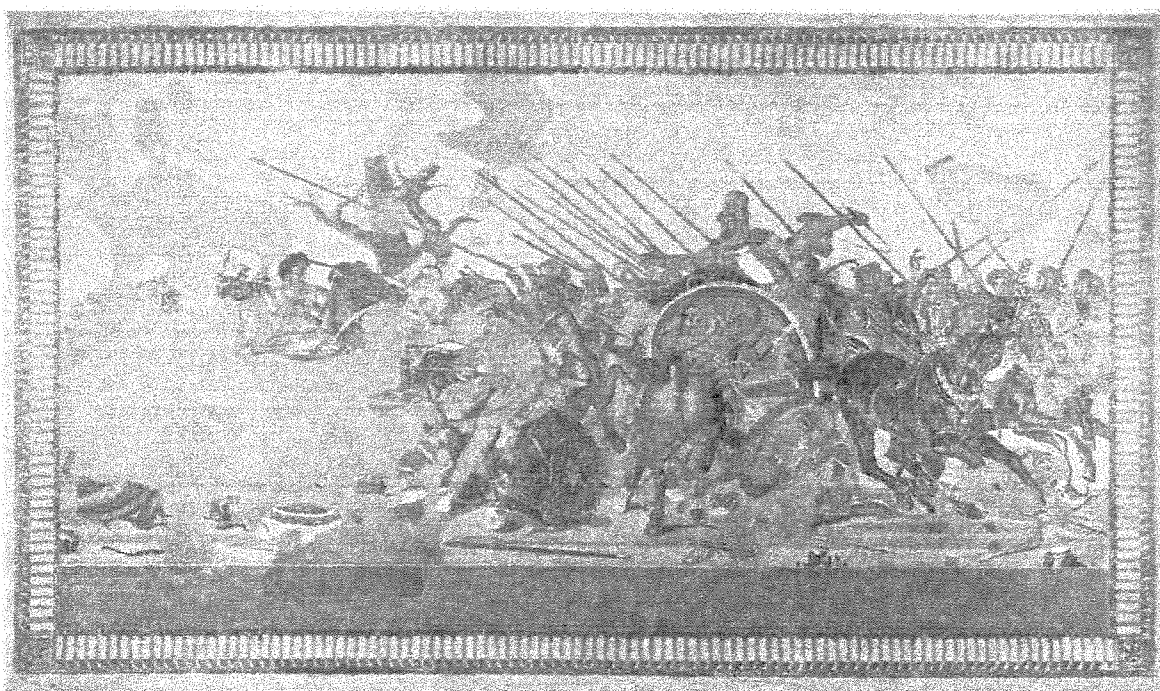
WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

YEATS, William Butler (1898). O outono do corpo. Tradução de Munira H. Mutran. In: CHIAMP, Irlemar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 92-96, v.25. (Série Temas – Estudos Literários)

ZILIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz *et al.* (orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp.11-56.

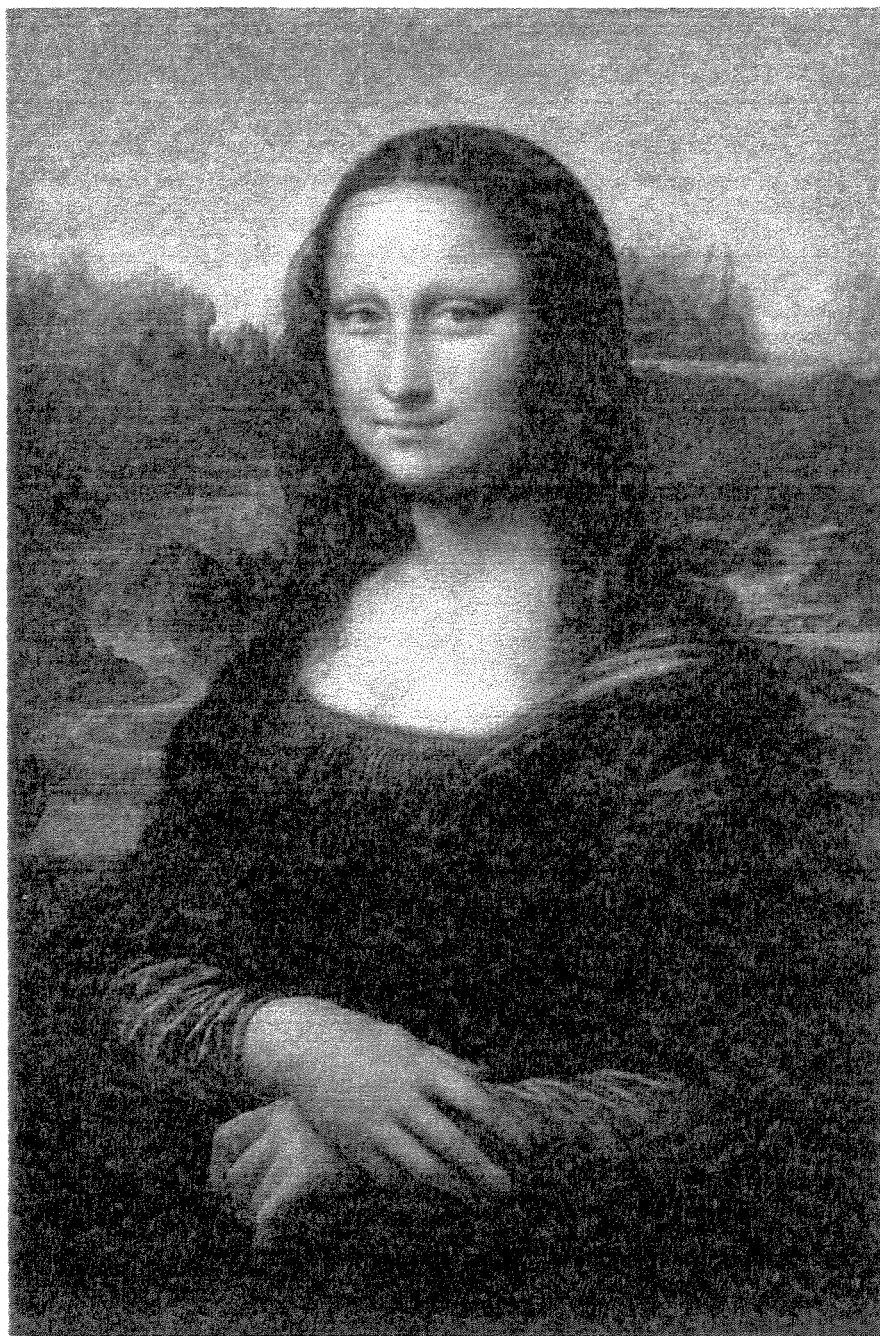
ANEXOS

ANEXO A



O Mosaico de Alexandre (cópia romana de um original do começo do século III a.C.)

ANEXO B



A Gioconda (1510-1515) - Leonardo da Vinci

ANEXO C



A traição (O beijo de Judas) (1304-1313) - Giotto

ANEXO D



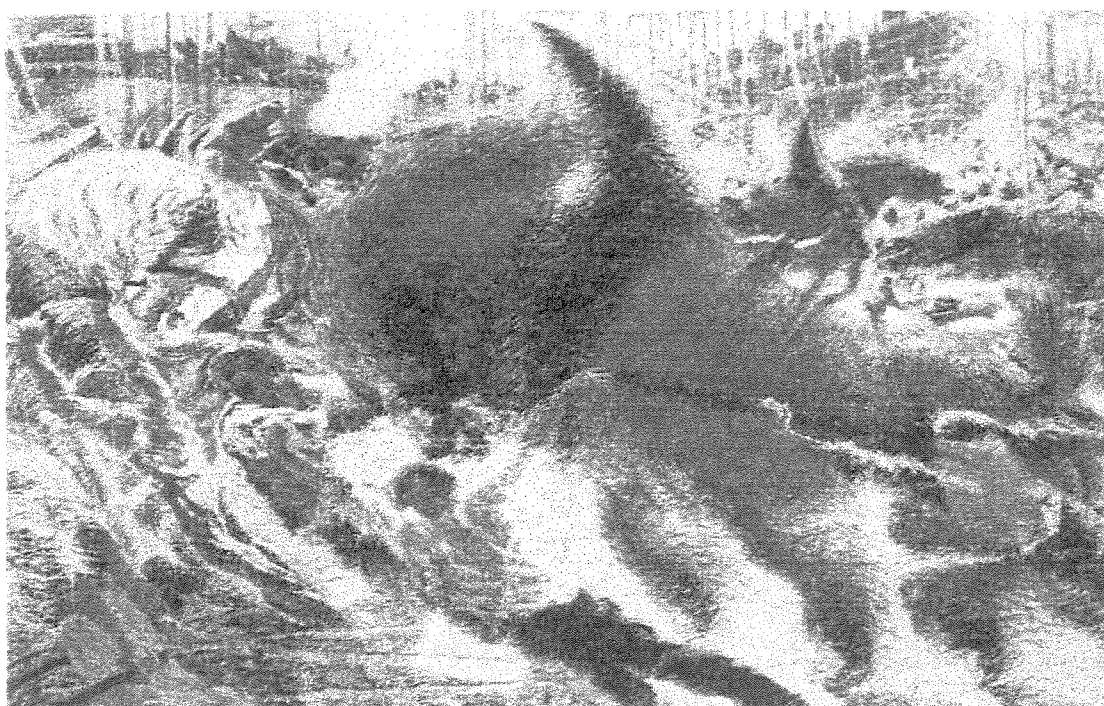
Menina com guarda-chuva japonês - (1909) - Kirchner

ANEXO E



Improvisation 7 (1910) - kandinsky

ANEXO F



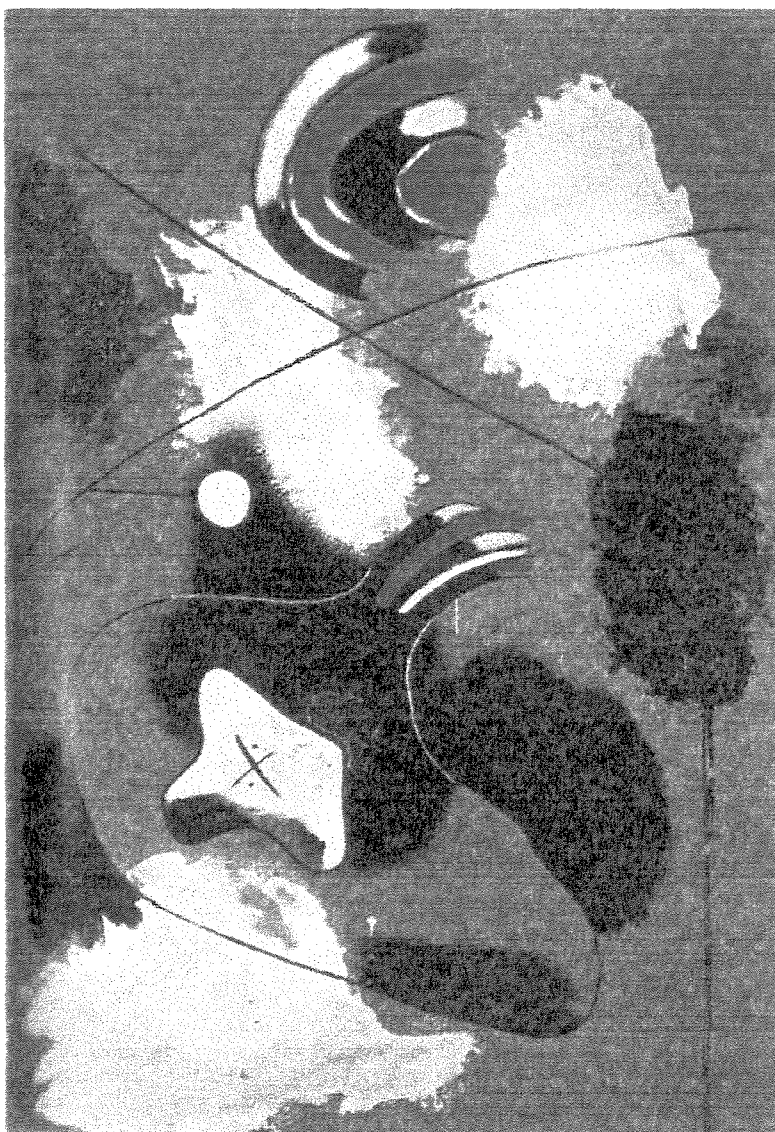
A cidade se levanta (1910) - Umberto Boccioni

ANEXO G



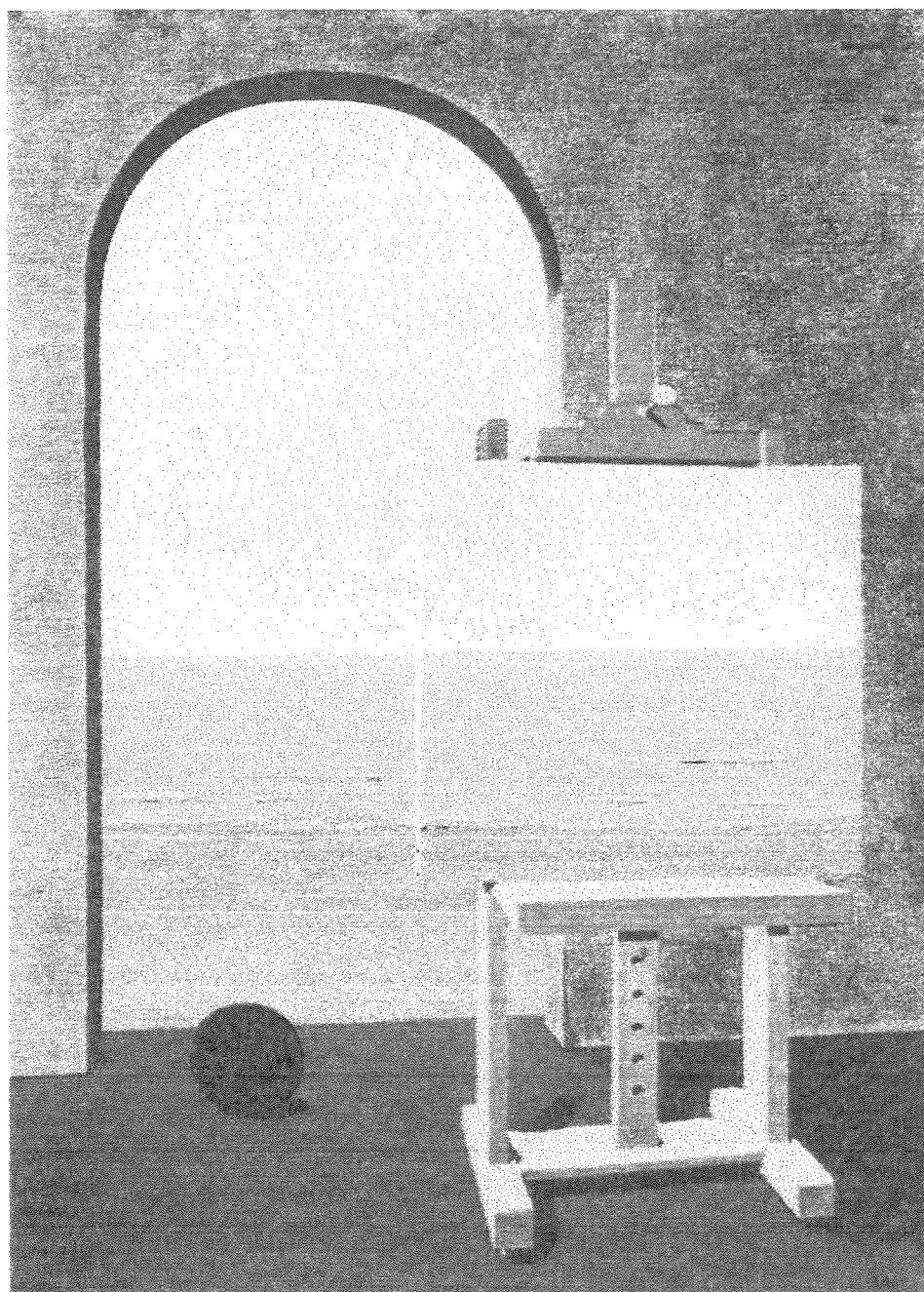
Les Femmes d'Alger (O Version O) (1907) - Pablo Picasso

ANEXO H



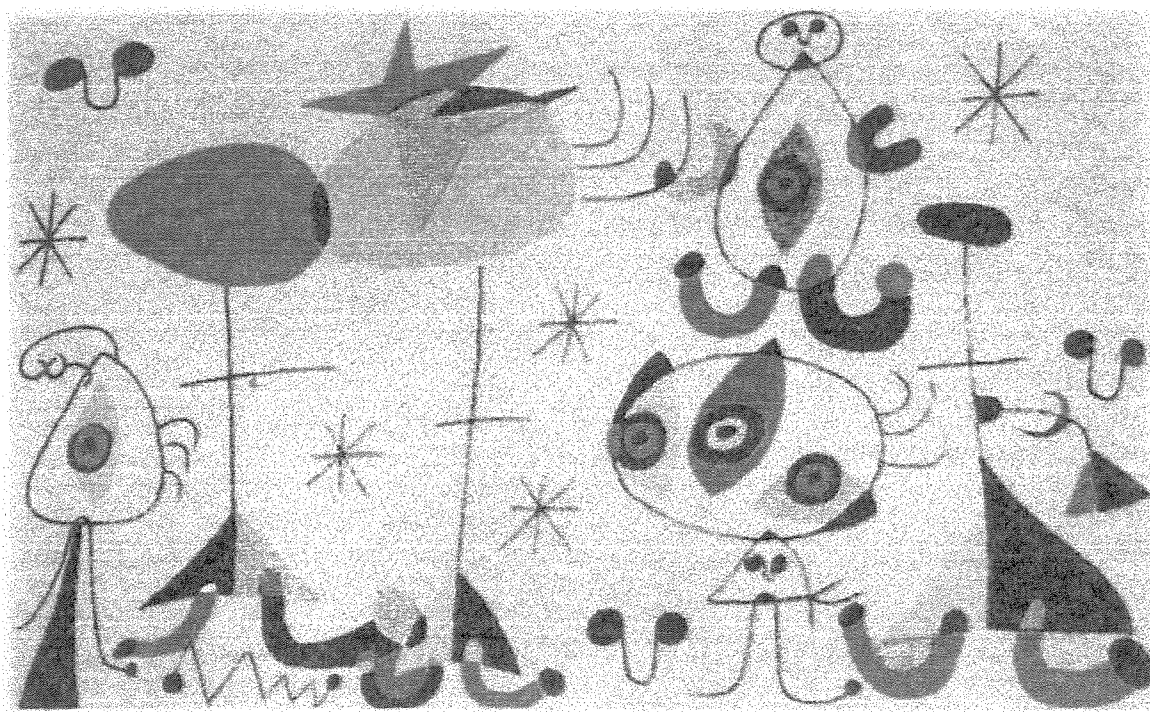
Pintura sobre masonita (1936) - Joan Miró

ANEXO I



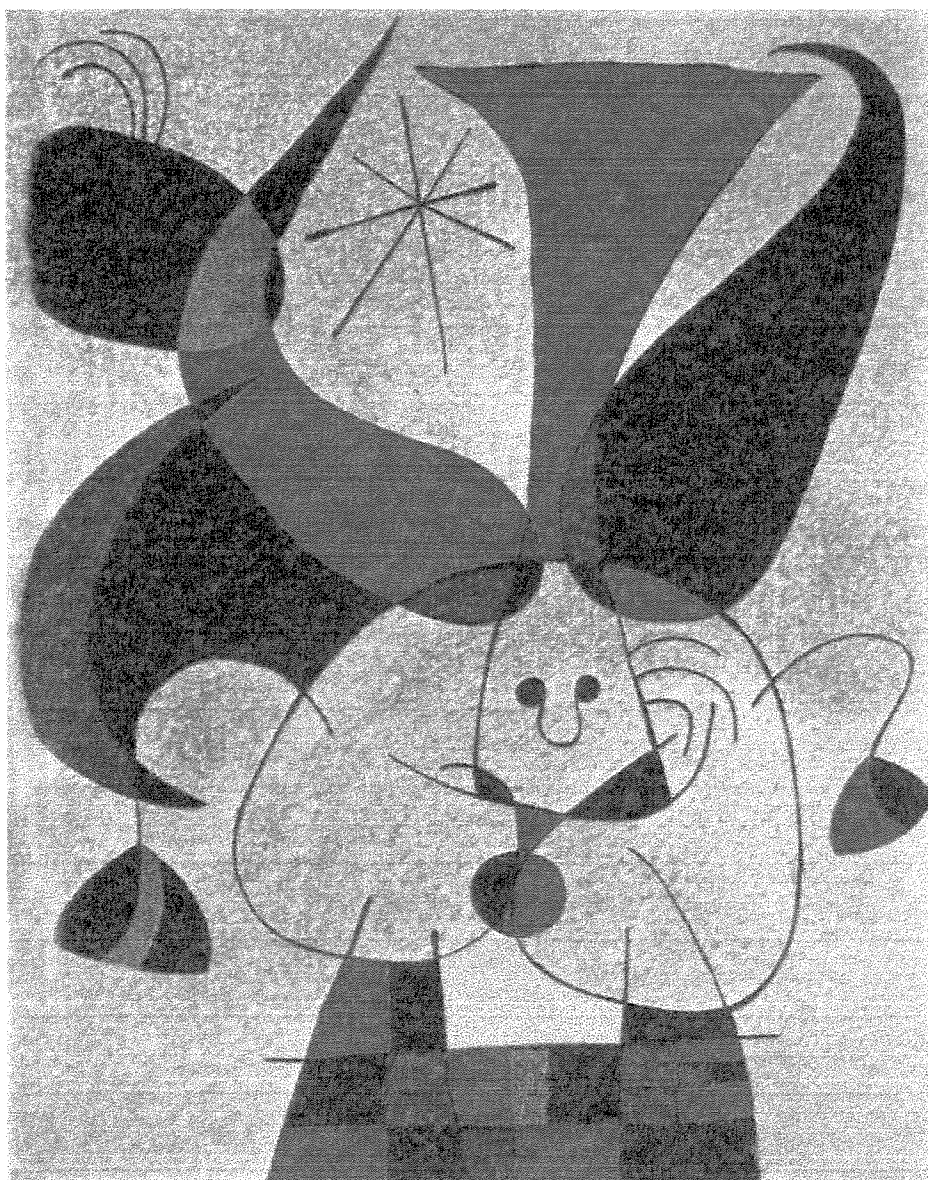
A condição humana (1935) - René Magritte

ANEXO J



Noitada Esnobe da Princesa - Joan Miró

ANEXO K



Pájaro lanzándose hacia el lago donde se miran las estrellas (1953) - Joan Miró