

Pseudônimo: Tobias Barreto Neto

## Revendo a vanguarda

**Rodrigo Podiacki Barreto de Menezes**  
*Graduando em Letras*

Este estudo objetiva a um mapeamento geral dos aspectos-chave que nortearam a vanguarda literária do século XX, sem perder de vista a visada sociológica e a possível crítica que daí decorre a essas manifestações, as quais, a despeito de uma suposta revolução de vanguarda e conquanto pretendessem ir de encontro à ordem vigente, não se desvencilharam nunca do elitismo, subjacente a todas as suas formas.

No início dos Novecentos, assistiu-se, nos estudos literários, à vindicação de autonomia do seu objeto de análise, a fim de isolar a literatura por si mesma, evitando a sua dissolução, como até então era comum, nos domínios de outras disciplinas, como a História, a Sociologia, a Psicologia, transfiguradas em seus diferentes avatares: a biografia do autor, o contexto histórico-social etc. Nascia a Teoria da Literatura<sup>1</sup>, com o fim de estudar a literatura por

---

<sup>1</sup> Como escreve COMPAGNON (1999, p. 19-20): "Pode-se dizer que Platão e Aristóteles faziam teoria da literatura quando classificavam os gêneros literários na *República* e na *Poética* [...]. Fazer teoria da literatura era interessar-se pela literatura em geral, de um ponto de vista que almejava o universal. Mas Platão e Aristóteles não faziam teoria da literatura, pois a prática que queriam codificar não era o estudo literário, ou a pesquisa literária, mas a literatura em si mesma. Procuravam formular gramáticas prescritivas da literatura, tão normativas que Platão queria excluir os poetas da Cidade. Atualmente, embora trate da retórica e da poética, e revalorize sua tradição antiga e clássica, a teoria da literatura não é, em princípio, normativa."

si mesma, não como uma manifestação social ou psicológica, mas como um fato lingüístico objetivo.

Porém, não é qualquer fato lingüístico que faz literatura; especificar as características que distinguem o literário do não-literário foi, e ainda é, a aporia axial da literologia. É com o formalismo russo, e a observação dos conceitos de literariedade e procedimento, que essa discussão começa a ser mais bem balizada. Roman Jakobson é quem dá um passo fundamental com a sua idéia de função poética, explicada na sua teoria da comunicação como o uso auto-reflexivo da linguagem, a mensagem estruturada de modo a chamar a atenção para si mesma<sup>2</sup>. Inaugurava-se mais uma disciplina, a Poética, destinada ao estudo dessa função poética da linguagem não só quando predomina na relação com as demais funções mas também quando está encoberta sob estas mesmas. Deve-se atentar para o fato de que a Poética ainda não se restringe à linguagem verbal, e sim a qualquer disposição de signos.

Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem [...]. (JAKOBSON, 2000. p. 119)

Além da auto-reflexão, da autovetorização, os formalistas russos atentam para outra característica da mensagem poética: a desautomatização da percepção. A mensagem poética recicla aquilo que se está acostumado a ver e mostra-o de outra maneira, incomum. Assim, anotava Chklóvski:

As pessoas que vivem à beira-mar acostumam-se tanto com o barulho das ondas que nunca o ouvem. Por essa mesma razão, só excepcionalmente ouvimos as palavras proferidas por nós [...]. Nossa percepção do mundo está embotada, o que resta é simples reconhecimento. (apud MARQUES, 1989. p. 6)

A arte, então, é vista como aquilo que pode quebrar esse automatismo perceptivo, como ainda salienta Jakobson:

A função da poesia é timbrar que o signo não é idêntico ao referente [...], juntamente com nossa consciência da identidade do sinal com o referente

---

<sup>2</sup> JAKOBSON, 2000. p. 127-8.

(A é A), urge estar alerta para inadequação da mesma identidade (A não é A); tal antinomia é essencial, de vez que, sem ela, a conexão entre o sinal e o objeto se torna automatizada e a percepção da realidade se esfuma. (apud MARQUES, 1989. p. 7)

Portanto, a poesia coloca o homem de volta no mundo, ou traz este novamente até aquele, um mundo que, de tanto ser codificado na linguagem, chega ao extremo de ser denotado completamente por esta, a palavra passa a ser coisa – vale insistir: “a percepção da realidade se esfuma”. A poesia (a literariedade, a artisticidade), segundo Jakobson, opera essa separação – da palavra e da coisa por ela denotada<sup>3</sup>.

Relacionado a isso, observa-se também uma das características fundamentais que vai marcar toda a arte dita de vanguarda do século XX, a desfamiliarização, o efeito de estranhamento. Acontece que essa particularidade, que para os formalistas russos é inerente a toda linguagem com fins estéticos, dá conta somente da arte de vanguarda, compromissada com a inovação, e exclui, por exemplo, toda a poesia homérica do âmbito estritamente poético. A teoria choca-se assim com uma concepção milenar de poesia ao não conferir um caráter predominantemente poético a um gênero milenarmente conhecido como poesia – a poesia épica. Esta é vista como predominantemente referencial, em cuja estruturação a função poética encontra-se encoberta<sup>4</sup>.

Outra característica da arte do século XX, valorizada por artistas e críticos, é a questão da abertura, que tem uma estreita ligação com o efeito de estranhamento exposto acima. O artista não entrega mais uma obra acabada, de sentido unívoco ao público, mas sim uma obra que pede a colaboração deste, às vezes até a intervenção direta sobre a sua estrutura. A ambição agora é imprimir o maior número de possibilidades semânticas em uma única criação, infinita, com tantos sentidos quanto for o seu número de fruidores, ou mesmo mais, porque um só fruidor pode conferir-lhe diferentes sentidos em diferentes momentos. Nos termos de Umberto Eco, o

---

<sup>3</sup> Como escreve JAKOBSON (2000. p. 128): “Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos.” Ver também, nessa mesma direção, CHIKLOVSKI, (1973. p. 45): “E eis que, para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte.”

<sup>4</sup> “A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem (...)” (JAKOBSON, 2000. p. 129).

discurso aberto tem seu contrário no discurso persuasivo, discurso este que “quer levar-nos a conclusões definitivas” (ECO, 1971. p.280).

É claro que, nesse sentido, a obra aberta não é uma exclusividade do século XX. Tem-se na Bíblia um exemplo clássico. Erich AUERBACH, no seu estudo *A Cicatriz de Ulisses*, em que traça uma comparação entre as narrativas bíblica e homérica, diz o seguinte: “O Velho Testamento é incomparavelmente menos unitário na sua composição do que os poemas homéricos, é mais evidentemente feito de retalhos [...]” (1998. p. 13-4). E, por fim, em uma última comparação:

os dois estilos representam na sua oposição tipos básicos: por um lado [o homérico], descrição modeladora, iluminação uniforme [...], predominância do primeiro plano, univocidade [...]; por outro lado [o bíblico], realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação [...]. (AUERBACH, 1998. p. 20)

Aí fica confirmada a falta da função poética, tal como formulada por Jakobson, nos poemas de Homero. E a Bíblia é encarada como sendo constituída de discurso aberto<sup>5</sup>, tal formulado por Umberto Eco.

Um modelo que já se tornou canônico como exemplo desse tipo de discurso é *Finnegans Wake*, de James Joyce. Trata-se de uma galáxia de significados urdida por recursos como a fusão de palavras, cunhadas em vários idiomas. Como informa Donaldo Schüller, a ambigüidade começa já pelo título: em “Finnegan” há o substantivo latino *finis* (fim) anteposto ao advérbio inglês *again* (de novo), o que já sugere uma leitura cíclica, um espiral sempre *in progress*. Também

Nada impede que se veja em *Finnegans* o *s* de posse, em outros tempos escrito sem o apóstrofo. Assim, o título nos encaminha ao velório (*Wake*) do infausto operário. Se retivermos, contudo, o plural, assinalado por *s*, alcançamos o despertar dos *Finnegans*. (SCHÜLER, 1999. p.16)

Nas palavras de Umberto ECO: “[...] foi-se definindo cada vez mais um conceito de obra de resultado não-unívoco”, como o exemplo supracitado que nos propõe “uma ‘abertura’ baseada na colaboração teórica,

---

<sup>5</sup> A título de hipótese, talvez seja por isso que a Bíblia cause tanta controvérsia, sendo apropriada diferentemente por diversas correntes religiosas.

mental, do fruidor, o qual deve interpretar livremente um fato de arte já produzido, já organizado segundo uma completude estrutural (ainda que estruturado de forma a tornar-se indefinidamente interpretável)” (1971. p. 50). Esse é o caso também do chinês Ts’ui Pen, como conta Jorge Luis Borges no seu *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*<sup>6</sup>, que dedicou sua vida a organizar um “labirinto de símbolos” no qual todas as possibilidades de uma história se fizessem realidade, levando em conta as interpenetrações das diversas espacio-temporalidades.

Com efeito, Eco distingue dois tipos de obra aberta: “aquelas em que nós nos movemos”, já tratadas acima, e “aquelas que se movem”. Desta última ainda não se falou aqui nesta análise. Trata-se da obra em que há uma interferência concreta sobre a sua estrutura: é o caso dos “bichos” de Lygia Clark, dos “parangolés” de Hélio Oiticica, de uma sonata de Pierre Boulez. Nestas obras, a responsável pela multivocidade não é a sua estrutura fixa, elaborada de forma a conter inumeráveis significados, mas sim a intervenção direta do público (ou do intérprete) sobre a estrutura, modificando-a, como colaborador. Destarte,

[...] entre realização e consumo da informação estética, então, se estabelece uma relação arbitrada no momento pelo intérprete-operador, co-produtor da informação, e esta já não será a mesma numa segunda ou numa terceira (e assim por diante) execuções. (CAMPOS, 1977. p.23)

Esses dois tipos de abertura, da “obra que se move” e “da obra em que nós nos movemos”, ligam-se ao efeito de estranhamento à medida que desmecanizam a consciência e implicam uma pluralidade de sentidos, características da mensagem auto-referenciada. Não sem efeito, foram os formalistas russos, e depois Jakobson, que lançaram a base definitiva para a caracterização da mensagem poética sobre a qual trabalhou a maior parte dos teóricos e artistas do século passado. A arte – a “verdadeira arte” tal como entendida pelos “verdadeiros artistas” e pela crítica especializada – deve ter o compromisso com a ambigüidade e com a renovação da sensibilidade estética.

Vale examinar agora isso tudo de um ponto de vista sociológico, exterior a reflexão estética, porquanto a vanguarda, embora tentasse fugir às determinações mercadológicas, terminou sempre absorvida pelo mercado.

---

<sup>6</sup> In: BORGES, 1995. p. 93-104.

A vanguarda é certamente uma revolta contra a boa moral e o bom gosto burgueses, mas, em suas diferentes manifestações, ela é essencialmente um fenômeno burguês, “porque provém de um fragmento da própria burguesia, de um grupo minoritário de artistas e de intelectuais, sem outro público que a própria classe que contestam e que dependem, ainda, do dinheiro dessa mesma classe [...]” (BARTHES, 1987. p. 160).

Uma tentativa de romper com esse círculo, estabelecendo contatos fora da classe burguesa e consciente da necessidade de se criticar não só as suas representações mas também as próprias relações econômicas capitalistas, é a obra de Bertold Brecht. Mas, curiosamente, “Brecht chama precisamente obra aberta o que nós [Umberto Eco e outros] chamamos obra fechada e obra fechada o que chamamos obra aberta” (SANGUINETI, 2000. p. 283). A obra aberta teorizada por Eco é vista aqui como fechada justamente por puxar o leitor para dentro dela, impedindo uma visão externa mais privilegiada. É essa inversão que permite o rompimento com uma estética ainda romântica (burguesa), baseada na identificação do leitor com a obra. No teatro épico brechtiano, o público não deve interagir com obra, mas permanecer à distância e analisar as situações em nível puramente intelectual.

A abertura prática é de todo tradicional ou, se quiserem, burguesa; seu caráter pertence à ordem da identificação e da projeção [...]. Doutro lado, encontramos essa espécie de participação ideológica, a que Brecht se dedica, que consiste justamente [...] em fechar a obra, ou seja, em tornar impossível o processo de projeção e de identificação. Pode-se, então, ainda falar de outra abertura [...] mas exclusivamente no sentido de abertura ideológica da obra. (SANGUINETI, 2000. p. 284)

Em sua vertente mais vanguardista, a arte do século XX disse voltar-se para o futuro, seguindo o dito do poeta Khliébnikov, reiterado por Roman Jakobson e Haroldo de Campos: “A pátria da criação está situada no futuro, e é de lá que procede o vento que nos mandam os deuses do verbo.”<sup>7</sup> Acontece que por mais excêntrico que seja o criador, ninguém escapa a seu contexto social, como uma abordagem sociológica sempre pode mostrar. E a arte nova, sozinha, promove apenas um pequeno rearranjo dos valores estéticos estabelecidos, como salienta Hans Robert Jauss, para quem a arte que não imponha uma mudança dos parâmetros artísticos, isto é, não

---

<sup>7</sup> Apud CAMPOS, 1977. p. 11 (prefácio).

compromissada com o novo, não pode ser considerada, no fundo, arte, pois não impõe qualquer mudança, mínima que seja, ao horizonte de expectativa do público, isto é, ao que este já espera do discurso artístico<sup>8</sup>.

Mais uma vez, sustenta-se um preconceito elitista ao se supor que o gosto geral não é critério válido que estabelece o que é artístico; pelo contrário, a aceitação geral (entenda-se, do grande público não especializado) de uma obra vai colocá-la direto no rol das obras vulgares. Valorizou-se a obra de arte hermética, que restringe o seu público.

Umberto Eco, quando diz que o discurso aberto é próprio da arte e caracteriza o discurso persuasivo como impositor, autoritário, próprio das manifestações de massa, vale-se, ele mesmo, do discurso persuasivo, que “em si mesmo, não é um mal; só o é quando se torna o único trâmite da cultura, quando prevarica, quando se torna o único discurso possível, quando não é integrado por discursos abertos e criativos” (ECO, 1971. p. 281). Releva notar que o monopólio da caracterização da arte é exercido por esses teóricos, a “elite cultural”. E os artistas parecem ter levado o critério do estranhamento longe demais, de forma tal que este se voltou contra eles mesmos. Se as violências contra a ordem deitam raízes, então se tornam elas a nova ordem - o estranhamento já não mais estranha. No seu ensaio Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto<sup>9</sup>, Haroldo de Campos mostra um grave descontentamento com a “pusilanimidade acadêmica” e com a crítica tradicional (“a crítica de beira-túmulo”). Observe-se que agora ele mesmo faz parte da academia (a PUC-SP) e da tradição, é um dos detentores do poder que ditam o que é ou não é literário. Como disse Oscar Wilde: “A vanguarda hoje é o chique amanhã e o vulgar depois de amanhã.”

## Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.

BORGES, Jorge Luis. O jardim de caminhos que se bifurcam. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995.

---

<sup>8</sup> JAUSS, 1994. Ver sobretudo a oitava tese, p. 31-4.

<sup>9</sup> In: CAMPOS, 1977. p. 35-52.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHKLOVSKI. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s. data.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Porto Alegre/São Paulo: Casa de Cultura Guimarães Rosa/Ateliê Editorial, 1999.

MARQUES, Oswaldino. O formalismo russo. In: *Acoplagem no espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SANGUINETI, Edoardo. Sociologia da Vanguarda. In: LJMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. Introdução. In: JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Porto Alegre/São Paulo: Casa de Cultura Guimarães Rosa/Ateliê Editorial, 1999.