

A exceção e a norma: modernismo e Machado de Assis na obra crítica de Roberto Schwarz

The Exception and the Norm: Modernism and Machado de Assis in Roberto Schwarz's Critical Work

Leandro Pasini

Universidade Federal de São Paulo
(UNIFESP) | Guarulhos | SP | BR
leandro.pasini@unifesp.br
<https://orcid.org/0000-0001-6231-3860>

Resumo: O objetivo deste texto é tentar entender de que modo dois momentos históricos (o realismo e o modernismo) e dois programas estéticos (a narrativa realista e a montagem) são estudados por Roberto Schwarz à luz da relação entre a análise concreta de obras literárias e os ideais artísticos e teóricos subjacentes a essas perspectivas. Para isso, procede-se à revisão de alguns pontos-chave da obra de Schwarz, presentes sobretudo no livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990) e no ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (1987). Argumenta-se que a centralidade conferida a Machado de Assis por Schwarz em sua interpretação da literatura brasileira e do próprio Brasil fundamenta a sua avaliação frequentemente negativa do movimento modernista.

Palavras-chave: Roberto Schwarz; modernismo; Machado de Assis; realismo.

Abstract: This text aims at studying how two historical moments (realism and modernism) and two aesthetic programs (realistic narrative and montage) are understood by Roberto Schwarz in the light of the relationship between the concrete analysis of literary works and the artistic and theoretical ideals underlying these perspectives. For this purpose, a review of some key points of Schwarz's work is carried out, focusing mainly on the book *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis* (1990) and on the essay “The Cart, the Tram and the Modernist Poet” (1987). It argues that the centrality given to Machado de Assis by Schwarz in his interpretation of Brazilian literature and of Brazil itself is the basis for his often negative assessment of the modernist movement.

Keywords: Roberto Schwarz; modernism; Machado de Assis; realism.

A história não é uma entidade avançando em linha reta, na qual o capitalismo, por exemplo, como estágio final, tenha resolvido todos os estágios anteriores; antes, ela é uma entidade polirrítmica e multiespacial, com muitas regiões não dominadas, e de modo algum reveladas ou resolvidas.

Ernst Bloch. *A herança deste tempo*.

1 Momentos decisivos em competição

Não são poucas as vezes em que Roberto Schwarz compara o modernismo dos anos 1920 à obra de Machado de Assis, com evidente vantagem para esta última. Um de seus momentos mais eloquentes está no texto “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (1987), no qual, ao abordar a “rarefação intelectual” do ambiente brasileiro com a qual Oswald se defrontava, comenta que “Machado de Assis já a havia vencido superiormente no século anterior” (Schwarz, 1987, p. 27). Outro pode ser lido em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* quando, analisando o papel do trabalho na construção da personagem Dona Plácida, compara-a com a defesa da preguiça pelos modernistas e conclui: “Possivelmente mais moderno que os modernistas, cuja nota de euforia não resiste à reflexão, Machado viu a outra face da moeda: em plena era burguesa, o trabalho sem mérito ou valor é um ápice de frustração histórica” (Schwarz, 1990, p. 106). De modo um pouco mais implícito, essa competição reaparece na formulação de Schwarz (1990, p. 217) sobre a literatura da segunda metade do século XIX, chamada de “literatura avançada” e caracterizada como “Uma vanguarda que ainda não deixou de ser atual e de que faz parte Machado de Assis”. Tendo como pano de fundo o debate intelectual brasileiro da segunda metade do século XX, sobretudo o que se segue ao golpe de 1964, a atualidade da estética a que se vincula Machado de Assis, principalmente, como veremos, a do romance realista, se sobreporia à das autodenominadas vanguardas, seja a do tropicalismo, seja a do modernismo que, esteticamente baseadas na imagem como alegoria do Brasil – segundo a formulação de Schwarz –, compartilhariam a mesma visão do país.

Mirando principalmente na estética tropicalista e na recuperação da obra de Oswald de Andrade pelos concretistas, o protagonismo quase exclusivo conferido a Machado de Assis por Schwarz desmonta a seu modo a arquitetura da literatura brasileira construída por Antonio Candido na década de 1950. Em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Candido define como “momentos decisivos” da literatura brasileira o romantismo no século XIX – cujo ponto de chegada, em *Formação da literatura brasileira* (1959), será a obra de Machado de Assis – e o modernismo no século XX. Em uma posição de espelhamento, ambos os movimentos estariam em relativa harmonia e comporiam o adensamento cultural e crítico ansiado pela ideia mesma de formação. Em Candido (2008, p. 132), o equilíbrio dos dois momentos é frágil, pois ele tende a filtrar essa perspectiva pelo modernismo que “(tomado

no sentido amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro”. Já para Schwarz, a convivência não é mais possível, porque um deles, mais especificamente o seu ponto de chegada na obra de Machado de Assis, teria um poder de revelação vertical das estruturas profundas do Brasil, enquanto o outro, embora interessante a seu modo, não se libertaria nunca das malhas da ideologia da modernização conservadora e sua decorrente mistificação.

Pode-se argumentar, e com razão, que o golpe de 1964 fraturou o percurso formativo da literatura brasileira e, com isso, as liberdades experimentais e o horizonte irreverente e aberto com que trabalhava o ideal modernista se fecham, ou melhor, se transformam em tropicalismo. Este, por sua vez, ao triunfar artisticamente no pós-golpe com procedimentos artísticos análogos aos do modernismo, revelaria a ideologia e a regressão inerentes à montagem, ao menos em sua versão brasileira. Entretanto, não custa lembrar que alguns dos passos decisivos dados pela obra de Schwarz possuem um momento modernista. “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, por exemplo, publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970¹, é uma resposta ao golpe de 64 justamente pela tentativa de recuperar um elemento original do modernismo – a malandragem presente na obra de Mário e Oswald – e reinterpretar, assim, as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, além de recompor uma “linhagem malandra” da literatura brasileira. Se parte do esforço de Schwarz em “Pressupostos salvo engano da ‘Dialética da malandragem’” (Schwarz, 1987) foi extrair e separar a dialética entre ordem e desordem como procedimento analítico do horizonte utópico-cultural da malandragem, é difícil dizer o quanto da força hermenêutica e mesmo dialética do ensaio de Candido não se deve ao sentido modernista de imergir na matéria brasileira e captar nela uma forma original de emancipação cultural. De modo análogo, a volubilidade do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é inicialmente formulada por Augusto Meyer como desdobramento crítico do psicologismo da poesia modernista. Além disso, a própria obra artística de Schwarz dos anos 1970, como os poemas de *Corações veteranos* (1974) e a peça *A lata de lixo da história* (1977), absorve, com uma perspectiva eminentemente política, procedimentos modernistas. Por fim, a própria escrita ensaística de Schwarz deve muito de sua vivacidade, sua irreverência, suas elipses, suas diferenças abruptas de registro e suas formulações desconcertantes a uma recuperação pessoal e original da linguagem modernista brasileira (Pasini, 2021).

Como se vê, a disputa entre Machado de Assis e modernismo, evidente nas formulações críticas de Schwarz, não lida com termos estanques, mas é também composta de intersecções e instabilidades que, salvo melhor juízo, vale a pena recompor e interpretar. Neste texto, no entanto, buscaremos enfatizar as diferenças e, para tanto, procede-se à revisão de alguns pontos-chave de sua obra, presentes sobretudo em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1991) e “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (1986)².

Antes, porém, é preciso ressaltar a diferença de tratamento com que Schwarz aborda a obra de Machado de Assis e o movimento modernista. Embora sempre taxativo em suas conclusões, o crítico costuma se aproximar do modernismo mais pela generalidade das plataformas estéticas e culturais de seus autores do que pela leitura específica de suas obras.

¹ Republicado em Candido (1993).

² Embora o livro *Um mestre na periferia do capitalismo* seja de publicação posterior à do texto “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, o arcabouço teórico que estrutura o livro sobre Machado de Assis antecede o estudo sobre Oswald, o que se comprova, não custa lembrar, pelo estudo anterior sobre o romancista no livro *Ao vencedor as batatas* (1977).

No exemplo citado anteriormente sobre a questão do trabalho, a obra de Machado de Assis é acessada pelo detalhe da construção da personagem Dona Plácida, enquanto o modernismo aparece pela defesa – enquanto plataforma ampla – da preguiça. Caso o foco estivesse nos efeitos deletérios da preguiça no final de *Macunaíma* ou no modo como o trabalho é elaborado em “Acalanto do Seringueiro”, de Mário de Andrade, essa conclusão certamente poderia ser matizada. Como, no seu entender, toda montagem estaria baseada na arbitrariedade³, Schwarz desconfia da consistência dos objetos artísticos criados a partir dela e prefere direcionar sua crítica à intenção geral dos autores.

Outro componente de desconfiança aparece na linguagem envenenada com que Schwarz costuma se referir ao modernismo: nela entram, quase como numa fórmula, uma caracterização positiva acompanhada de outra que a desacredita, cujo resultado é a pouca legitimidade do movimento como criação artística e perspectiva crítica. Em um dos momentos que mais generosamente se aproxima do modernismo, por exemplo, em “Nacional por subtração”, ele primeiro conclui “Foi profunda portanto a viravolta valorativa operada pelo Modernismo” para, poucas linhas abaixo, chegar a uma nova conclusão: “A distância no tempo torna visível a parte de ingenuidade e também ufanismo nestas propostas extraordinárias” (Schwarz, 1987, p. 37-38). É pouco provável que alguma coisa possa ser “extraordinária, ingênua e ufanista” sem que o juízo último seja claramente hostil ao que foi assim caracterizado. Em outro exemplo, a que retornaremos, a poesia de Oswald seria uma “fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil” (Schwarz, 1987, p. 11). Mesmo que em seguida busque relativizar a ideia de facilidade com exemplos de Lenin e Brecht, ainda assim perguntamos em que medida, para um crítico exigente, é possível que a eficácia objetiva de uma obra, em qualquer grau, seja compatível com uma fórmula fácil. Para bem aquilatar o envenenamento dessa escrita quando aborda o modernismo, perceba-se o contraste com essa definição de Machado de Assis: “complexo, moderno, nacional, e negativo”⁴, em que a identificação dos valores do crítico com a estética do próprio objeto recebem um tratamento e uma escrita analítica qualitativamente diferentes.

Assim, a obra de Machado de Assis, sobretudo *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1882), coloca no século XIX o centro de gravidade da visão de Brasil a que adere Schwarz, bem como se encontra aí a estética mais adequada para alcançar uma posição complexa, negativa e moderna diante do país.

2 O século XIX brasileiro em sua dimensão fundacional e comparativa

Tanto em *Ao vencedor as batatas* (de que se destaca o texto inicial “As ideias fora do lugar”) quanto em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Machado de Assis é o eixo de uma dialética complexa que é mais ampla do que a sua obra, mas que é revelada por ela. De modo resumido, essa dialética segue o seguinte percurso: a) os países que dominavam o mundo oitocentista se mediam por um padrão cultural que pressupunha a norma liberal; b) o Brasil, por ser um país cuja base social se assentava no trabalho escravo, era aberrante em relação a esse padrão e a essa norma; c) uma vez independente politicamente, sua elite ao mesmo tempo se aproveitava e se ressentia de sua posição anômala, o que gerou um contexto cul-

³ “Arbitrário como toda montagem”, afirma em Schwarz (2012, p. 40).

⁴ Título de texto sobre Machado em Schwarz (1987).

tural tortuoso, pois a norma a que se obedecia não encontrava aí os mesmos pressupostos que tinha na origem; d) sendo a norma nos próprios núcleos de poder um componente ideológico, não é a distância em relação a ela que se tornaria um juízo de valor, mas sim o grau específico em que as ideias são capazes de formular uma circunstância sentida como imprópria pelos próprios protagonistas do processo histórico-cultural; e) coube a Machado de Assis, pelo procedimento narrativo da volubilidade, a um tempo captar uma estrutura social e colocá-la como foco narrativo (o movimento contraditório entre ordem e desordem em benefício da classe dominante) e alcançar uma originalidade que o alinhava ao que havia de mais complexo e avançado à época, como a clarividência periférica de Dostoiévski e a estética antiburguesa de Baudelaire. O acanhamento inicial da circunstância brasileira é redimensionado pela obra machadiana, e o Brasil passa a prisma original capaz de revelar as contradições mais profundas e inconfessáveis do mundo capitalista do século XIX.

Desdobrando os termos dessa dialética, percebe-se o modo como ela transita entre uma interpretação da obra de Machado de Assis no século XIX brasileiro e uma interpretação do país. Nesse sentido, o século XIX não é somente um momento da história brasileira, mas, por assim dizer, o seu “cenário fundacional”. Este pressupõe a convivência de tempos históricos que deveriam ser qualitativamente distintos e que, quando justapostos, gerariam deformidades. Assim, o tempo histórico da burguesia enquanto classe dominante seria aparentemente incompatível, segundo o seu modelo clássico, com estágios anteriores, como o latifúndio (feudal ou colonial) e o trabalho escravo. No entanto, foi juntando esses dois tempos que o Brasil se posicionou no século XIX internacional e, conforme diz Schwarz (1990, p. 38): “Esta complementaridade entre instituições burguesas e coloniais esteve na origem da nacionalidade e até hoje não desapareceu por completo”. A permanência, então, desse contraste entre tempos diversos faz do seu momento inaugural uma espécie de efígie transistórica capaz de revelar os descompassos dos dois séculos que lhe sucederam. Ao analisar o tropicalismo, é justamente esse cenário que salta à vista: “A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir” e sua conclusão vai se referir de modo indistinto à arte alegórica e à estrutura do País: “Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios” (Schwarz, 1978, p. 77). Interpretando um pouco, nada seria exatamente novo diante do destino previamente estabelecido pelo subdesenvolvimento e, por isso, só a sua superação seria de fato algo novo. Ao captar pela mimese artística as componentes fundamentais do “destino nacional”, a obra de Machado de Assis teria adquirido, com o perdão do paradoxo, uma “contemporaneidade perene”, que a tornaria mais atual do que qualquer atualização artística, a qual, para enfatizar a sua efemeridade, Schwarz costuma chamar de “moda”.

Essa dinâmica de atrasados e avançados só faz sentido no mapa-múndi que o capitalismo foi construindo e que, no final do século XIX, já tinha percorrido o globo, agora unificado, mas sob a tutela da dominação colonial. A ideia de uma norma que geraria exceções em graus diversos não deixava de ser uma astúcia metropolitana, recobrando a dominação material com um ideal de civilização inalcançável na colônia e ideológico, isto é, uma falsa aparência, na própria metrópole. Aliás, é próprio da estrutura do imperialismo europeu dos séculos XVIII e XIX que os pressupostos materiais dessa norma civilizada não

estivessem na metrópole, mas dependessem justamente da “aberração” colonial⁵. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, tanto a noção de “atraso” (e “avanço”) quanto a de “norma” (e “exceção”) terão um estatuto instável, pois, em alguns momentos, avanço e norma serão critérios para medir a prática destrutiva das classes dominantes brasileiras, em outros, esses termos serão dialetizados e mostrados como falsas oposições diante do desenvolvimento real do sistema capitalista.

Partindo dos estudos de Fernando Novais, Schwarz (1990, p. 127) nota que a independência política, mesmo mantendo as bases do antigo sistema colonial, transformava antigos colonos em “classe dominante nacional, e mais, em membros da burguesia mundial em constituição, bem como em protagonistas da atualidade no sentido forte da palavra”. Nesse sentido, “a concomitância regular dos traços moderno e colonial não representa atraso nem disparate, como fazem crer a análise e o sentimento liberais, mas o resultado lógico e *emblemático* da feição que tomou o progresso no país” (Schwarz, 1990, p. 127). Na página seguinte, no entanto, a dualidade que recém havia sido desfeita retorna, quando Schwarz aponta o “vexame do atraso, na cena internacional” (Schwarz, 1990, p. 127). No caso de Machado de Assis e do século XIX brasileiro, esse labirinto entre norma e exceção, avanço e atraso – termos que ora se dialetizam e ora se dualizam –, encontra um solo histórico na própria consciência dos protagonistas do processo sociocultural brasileiro. Como experiência da classe dominante de então, alerta-nos Schwarz (1990, p. 101), “a norma liberal é tanto expectativa tola quanto ausência imperdoável. Esta inconsequência tem efeito devastador, e expressa o beco ideológico em que se encontrava a fração pensante do país”.

Ao colocar o Brasil no mapa-múndi, Schwarz monta de modo exemplar o circuito que estamos tentando mapear:

Pela posição-chave, e também pelo pitoresco, no qual se registra o *desvio* em relação ao modelo canônico anglo-francês, aquela articulação – desconjuntada por natureza – tem estado no centro da reflexão literária e teórica sobre o país, de que se tornou quase a marca distintiva (Schwarz, 1990, p. 38-39).

A princípio, temos o circuito montado com termos estáveis: desvio, modelo anglo-francês, algo desconjuntado – em um tipo de mapa-múndi teórico composto de normas e exceções. Em seguida, esses termos entram em movimento: “o desenvolvimento moderno do atraso só em primeira instância era uma aberração brasileira (ou latino-americana). O fundamento efetivo estava no que a tradição marxista identificava como o ‘desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo’” (Schwarz, 1990, p. 39). O passo seguinte, então, não seria desfazer as noções de aberração, desvio e, até mesmo, de atraso? No entanto, se o mundo ficaria mais compreensível por essa via, haveria talvez o risco de se atenuar a interpretação do Brasil em negativo e, saltando um pouco, a peça de acusação contra a elite que levou a cabo o golpe de 1964. Manter essa elite sob o fogo discursivo que denuncia a sua posição moderno-atrasada, entretanto, não deixa de perpetuar o olhar canônico anglo-francês como modo de medir o que é civilização e o que é barbárie. A estratégia política, assim, se legitima por um recuo da dialética posta em movimento por Schwarz. Sem esse recuo, porém, essa dialética correria o risco de neutralizar a posição antagonista que essa

⁵ Para um exemplo dessa configuração no romance inglês, ver Said (1995, p. 120-139). Uma reverberação desse ideal civilizado no Brasil está neste trecho de Paulo Arantes: “a organicidade da cultura, até segunda ordem um ideal civilizatório que um coração bem posto não pode desprezar” (Arantes, O.; Arantes, P., 1997, p. 42).

teoria reivindica em relação à história política do país. A equação está montada, resta saber se é o caso ou não de resolvê-la. A manutenção dos parâmetros de norma e exceção, avanço e atraso, civilização e barbárie, quando o raciocínio do próprio Schwarz tinha posto em curso a sua superação teórica, pode ser entendida como um tipo de dialética refreada. Isso se repõe em outro momento:

Contrariamente ao que as aparências de atraso fazem supor, a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja *atualidade* as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano. Isso posto, digamos que o Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea mediante a expansão de modalidades sociais que se estavam tornando a execução do mundo civilizado (Schwarz, 1990, p. 39).

Se a conduta da classe dominante brasileira é parte tão legítima quanto o decoro vitoriano, por que é disparatada? Ou ainda: se o mundo dito civilizado rege a necessidade das “modalidades sociais execráveis”, com que direito ele se coloca na posição de avançado/civilizado/normativo para caracterizar e julgar o que destoaria da sua autoimagem idealizada? A hipótese que aqui se coloca é a de que Schwarz trabalha ainda nos termos da autoimagem metropolitana de norma, avanço e civilização como critério político/moral, mesmo que a reflexão já tenha desfeito os seus pressupostos. Não é impossível que o pano de fundo dessa postura seja o desejo de superação do subdesenvolvimento econômico, de deposição da classe dominante constituída nos moldes do liberal-escravismo e de uma sociedade mais igualitária. Esse desejo retomaria o aspecto normativo da própria ideia de formação, em cujo horizonte está, nos termos de Paulo Arantes, o “ideal europeu de civilização relativamente integrada – ponto de fuga de todo espírito brasileiro bem formado” (Arantes, O.; Arantes, P., 1997, p. 12). O risco de uma interpretação do Brasil que singularize excessivamente o seu processo social é o de supor que se trate aí de uma história qualitativamente diferente da história mundial de que faz parte. Nessa singularização reside algo como um privilégio teórico da excepcionalidade, capaz, pela sua autodenúncia, de revelar os segredos da autoimagem metropolitana.

De passagem, é interessante notar como a singularidade alemã foi tratada pela crítica dialética nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Benjamin (2010, p. 23) fala do “grotesco isolamento da Alemanha aos olhos dos outros europeus, o que no fundo produz neles a impressão de que estariam tratando com hotentotes nos alemães (como isto foi corretamente chamado)”. De uma perspectiva menos “antropológica” e mais materialista, Bloch (1990, p. 106, tradução minha) seguirá os mesmos termos que depois apareceram em Schwarz, o do olhar canônico anglo-francês, para elaborar a noção de “não-contemporaneidade”: “A Alemanha em geral, que não teve uma revolução burguesa até 1918, é – ao contrário da Inglaterra e, especialmente, da França – o país clássico da não-contemporaneidade”⁶. Por fim, Adorno e Horkheimer (1985, p. 105) frequentemente destacam as características alemãs na *Dialética do esclarecimento*, em passagens como “o luteranismo eliminou a antítese do Estado e da doutrina, fazendo da espada e do açoite a quintessência do evangelho”. Na cultura, na tem-

⁶ “Germany in general, which had managed no bourgeois revolution up to 1918, is – unlike England, and especially France – the classical land of non-contemporaneity”.

poralidade socioeconômica, na relação entre religião e estado, e até no advento do nazismo, a excepcionalidade alemã não é suficientemente sentida para que os autores fizessem dela um “desvio” qualitativo da história europeia em sua reflexão.

Voltado ao caso brasileiro, é preciso reiterar, no entanto, o modo estratégico com que Schwarz lida com a norma europeia. Ele nota como “Travestido de figurão, mas radicalmente compenetrado seja da perspectiva dos dependentes, seja da norma burguesa europeia”, Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “se aplicava a observar e inventar desempenhos caracteristicamente lamentáveis à luz desses pontos de vista” e aponta como os resultados são “verdadeiros exercícios na arte da traição de classe” (Schwarz, 1990, p. 190). Aqui é transparente por que Schwarz mantém a noção de norma burguesa. As duas perspectivas antagonicas à da classe dominante brasileira seriam a do dependente e a da norma burguesa tomada em seu sentido substantivo. Assim, a norma burguesa se colocaria como algo favorável ao dependente, seja livrando-o do arbítrio, isto é, tornando a sua opressão algo racionalizável, seja colocando-o em uma posição mais bem armada na luta de classes. Esta, aliás, subjaz a todo o livro: “O antagonismo de classe, em sua forma particular ao Brasil, é a chave do estilo que vimos estudando” (Schwarz, 1990, p. 62). Na ausência de uma luta de classes efetiva, a perspectiva formal do escritor avançado migra dos embates entre os grupos sociais para a autodenúncia da classe dominante. Para mimetizar essa classe, Machado lança mão de recursos arcaizantes, alucinatórios, amplamente eruditos, adequando a forma realista ao contexto local. Ao captar essa forma, o que Schwarz faz é um achado ele mesmo, qual seja, a aclimação do marxismo dialético na crítica da obra machadiana.

Os limites que tentamos mapear até aqui, então, referem-se menos à leitura que Schwarz faz de *Memórias póstumas de Brás Cubas* do que à sua transposição a interpretação unívoca do Brasil e a princípios rígidos de teorização da literatura brasileira. O núcleo da univocidade e do enrijecimento está na excepcionalidade brasileira como desvio da norma que, como buscamos demonstrar, por vezes é dialetizado, por vezes não. Uma das fontes da sensação de anomalia é a contraposição direta do processo social e cultural brasileiro com o centro do sistema capitalista, no qual estaria o ideal de civilização almejado. Quando o mapa-múndi se amplia, ainda que pouco, a situação começa a se reconfigurar. Em “As ideias fora do lugar” há, em determinado momento, uma comparação com a Rússia:

O sistema de ambiguidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil. São evidentes as razões sociais da semelhança. Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos, choque experimentado como inferioridade e vergonha nacional por muitos, sem prejuízo de dar a outros um critério para medir o desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo. Na exacerbação deste confronto, em que o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha, está uma das raízes profundas da literatura russa. Sem forçar em demasia uma comparação desigual, há em Machado pelas razões que sumariamente procurei apontar um veio semelhante, algo de Gogol, Dostoievski, Gontcharov, Tchecov, e de outros talvez, que não conheço. Em suma, a própria desqualificação do pensamento entre nós, que tão amargamente sentíamos, e que ainda hoje asfixia o estudioso do nosso século XIX, era uma ponta, um ponto nevrálgico por onde passa e se revela a história mundial (Schwarz, 2000, p. 28-29).

A citação é longa, mas é fundamental para o argumento deste texto. Desdobrando o mapa-múndi literário, o que aparece é menos o “desvio” brasileiro do que um sistema de desvios, ou melhor, uma rede de configurações locais de alguns paradigmas literários compartilhados internacionalmente. Quanto mais o Brasil se confronta com o seu “duplo de além mar”⁷, que no fim das contas é mais um ideal de civilização do que uma realidade histórica propriamente, mais ele se fixa na posição de aberração. Ao contrário, quanto mais ele se refrata nas clivagens internacionais multiplicadas pela unificação capitalista-imperialista do mundo, mais a sua singularidade sociocultural se torna não uma anomalia, e sim um prisma para a leitura da literatura mundial, em que as soluções artísticas estão intimamente vinculadas aos constrangimentos históricos que absorvem e possíveis superações que projetam.

Se, no auge dos impérios europeus, a conexão do romance brasileiro com o romance russo a partir de problemas comuns revela um mapa-múndi mais heterogêneo, isto é, composto amplamente de processos socioculturais fraturados, não por uma única aberração (o Brasil) e uma única norma (o olha canônico anglo-francês), que dizer do mapa literário do século XX, em que ocorreu um processo de descolonização em escala global, com suas expressões literárias correspondentes? É justamente contra a estética mais frequente dos processos de descolonização⁸ – o modernismo – e seu procedimento mais fundamental – a montagem – que Schwarz vai se voltar em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, pela reposição, agora mais enrijecida do que dialetizada, das dualidades presentes em *Um mestre da periferia do capitalismo*.

3 Oswald de Andrade e a montagem modernista

As primeiras duas páginas de “A carroça, o bonde e o poeta modernista” sobrecarregam o/a leitor/a com raciocínios e informações díspares e podem facilmente desorientá-lo/a. A caracterização lapidar sobre a “fórmula” de Oswald é seguida por um resumo extraordinário da estética materialista em que entram o Estado segundo Lenin, a estética de Brecht, a crise da ordem burguesa e as perspectivas transformadoras que teria tido o progresso industrial. O tempo passa e as vanguardas políticas e artísticas começam a ser entendidas como ideologia. Aparece Adorno e “a ideologia não mente pela aspiração que expressa, mas pela afirmação de que esta se haja realizado” (Schwarz, 1987, p. 12). Ainda assim, o modernismo brasileiro se integrou ao discurso da modernização conservadora. De volta a Oswald, este uniria, em sua fórmula, o Brasil-Colônia e Brasil burguês, união que seria alegórica, e a sua ancoragem na atualidade da vida brasileira de então daria fundamento realista à alegoria.

A vivacidade da escrita, a simpatia por um materialismo direto e desmistificador, a facilidade com que pulamos entre as diferentes datas do século XX (de Lenin a 1980), a visão atualizada e crítica sobre a modernização conservadora e seu modernismo, e a concessão adorniana sobre a complexidade da ideologia na arte moderna estão entre os componentes

⁷ A expressão está em Arantes (1992, p. 100).

⁸ “Foi principalmente – eu estou tentado a dizer somente – na linguagem e na estrutura do modernismo que uma experiência pós-colonial veio a ser articulada e imaginada em forma literária” (Gikandi, 2006, p. 420, tradução minha) – (“it was primarily – I am tempted to say solely – in the language and structure of modernism that a postcolonial experience came to be articulated and imagined in literary form”).

principais que agitam o texto, movem a leitura e, a princípio, impedem que se veja que há em praticamente toda a argumentação o uso de sentidos unívocos. A começar pelos artigos definidos do título: “a” carroça faz parte do poema “pobre alimária”, que será analisado no texto. Já “o” bonde não é nomeado no poema, é antes aludido pela presença do motorneiro. O passo decisivo, no entanto, está em “o” poeta modernista. Tendo em vista que Oswald não é o único poeta modernista, trata-se, se não estamos enganados, de uma alegoria do poeta modernista, sempre às voltas de juntar bonde e carroça. Nesse sentido, o título já postula uma interpretação unívoca da poesia modernista. No começo do texto, Oswald é rapidamente equacionado ao materialismo, que, como um ímã, junta Lenin e Brecht. Saltando por cima de toda a cisão entre o marxismo histórico e as vanguardas históricas – intensificadas no conhecido “debate sobre o expressionismo”⁹, mas não só – Schwarz dá a entender que vanguardas artística e política tenham sido historicamente convergentes. Mas esse único modernismo que teria existido (que está no título) já estaria convertido pela única modernização que existiu, a social, que é conservadora (excluem-se as modernidades intelectuais ou artísticas). Por fim, o fundamento da poesia oswaldiana é um só (Brasil-Colônia e burguês), e seu resultado é único, a alegoria como imagem do país, o que convergiria com a grande referência subjacente a esse argumento: a alegoria tropicalista. É como se a passagem do tempo e o golpe de 1964 fizessem com que o modernismo dos anos 1920 e o tropicalismo pós-64 se tornassem um mesmo e único movimento artístico.

Embora seja um texto dinâmico na superfície, a impressão depois de mais de uma leitura é a de que ele já tem todos os sentidos de seu objeto decretados de antemão. Fundamental nessa lógica de sobrepor à obra de Oswald valores previamente estabelecidos, e não as mediações colocadas pela própria obra, é a ideia de dualidade, profusamente utilizada ao longo do texto. Portanto, Brasil-Colônia e Brasil burguês seriam configurações temporais diferentes e sua justaposição desconjuntada *por definição* (Schwarz, 1987, p. 12). Aqui é o caso de perguntarmos o que estabelece essa “definição”. Se tomarmos como base os estudos sobre o cenário fundacional oitocentista, talvez tenhamos como resposta que se trata da dualidade “de origem”, quando o País se torna formalmente liberal (Brasil burguês), mas de base escravista (Brasil-Colônia), assim, por definição da própria posição brasileira diante do mundo “civilizado”. Contudo, não teria a “crise geral da ordem burguesa” (Schwarz, 1987, p. 12), em que entram a Primeira Guerra Mundial e, justamente, a arte de vanguarda, relativizado de modo radical a ideia de que a norma burguesa seja civilizada?

Olhando retrospectivamente para o ano de 1925, quando *Pau Brasil* foi publicado, é difícil saber onde ancorar a norma burguesa. As democracias liberais francesa e inglesa estavam profundamente desacreditadas após a carnificina da Primeira Guerra. A União Soviética se encontrava em estágio de burocratização e “depuração” ideológica, o que incluía isolar cada vez mais o grupo *Lef*, de Maiakóvski, por exemplo. A Itália já era fascista. A República de Weimar se tensionava entre o horizonte socialista e a ascensão da extrema-direita. O Japão tinha conseguido vencer o “descompasso histórico” e, agora mili-

⁹ Ver Machado (2016). Lenin foi sempre resistente à estética de vanguarda, o que fica explícito no seu relacionamento com a poesia de Maiakóvski. Em nota a seu ministro da cultura, Lunacháski, que havia, em 1921, publicado uma edição de cinco mil cópias de 150,000,000, de Maiakóvski, Lenin escreve “Lunacharsky deveria ser chicoteado por seu futurismo” (Marshall, 1965, p. 31, tradução minha) – (“Lunacharsky should be whipped for his Futurism”). Em carta a Pakóvski, chefe da editora estatal, em reprimenda a uma edição tão grande, Lenin pergunta: “Não é possível encontrar antifuturistas confiáveis?” (Marshall, 1965, p. 32, tradução minha) – (“Isn’t it possible to find dependable anti-Futurists?”).

tarizado, se expandia pelo Extremo Oriente. Os Estados Unidos, cujo triunfo na Primeira Guerra não fora seguido de hegemonia cultural, não tinham conseguido ainda legitimar plenamente sua cultura industrial e de consumo nos campos intelectuais mais exigentes. Profundamente instável e fraturada, como a década de 1920 poderia ter imposto uma norma burguesa sobre os padrões artísticos internacionais? Assim, a “exposição estrutural do descompasso histórico” (Schwarz, 1987, p. 13) não se resume a ser uma alegoria do Brasil, ela também é uma percepção do mundo burguês quando sua norma se vê em ruínas, e não é gratuito que seja nesse momento histórico em que Benjamin formula o seu conceito de alegoria e, posteriormente, Lukács (1969, p. 67-75) o generaliza, enquanto recusa, para toda a arte de vanguarda. Se a norma europeia não sobreviveu na mentalidade dos protagonistas da arte moderna depois da Primeira Guerra, o modernismo literário e artístico é, em grande medida, o “desrecalque” global das diferenças culturais e históricas que a norma burguesa ocultava. Com isso em mente, então, a conjuntura da poesia pau-brasil não é excepcionalmente brasileira, mas sim a inflexão brasileira da expressão artística da modernidade no que ela tem de heterogêneo. Ao afirmar que essa dualidade “cujos dilemas remontam à Independência e desde então se impõe inexoravelmente ao brasileiro culto” (Schwarz, 1987, p. 13) e não à modernidade novecentista como um todo, Schwarz mostra que, quando se propõe a ler Oswald “a uma luz historicamente mais especificada” (Schwarz, 1987, p. 14), na verdade o expõe intensamente à luz histórica específica do século XIX brasileiro.

Isso fica mais evidente na leitura de Schwarz do poema “Pobre alimária”:

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote
(Andrade, 1972, p. 58)

A análise de Schwarz começa pela separação do poema em dualidades: bonde significa adiantamento, carroça, atraso. No entanto, quando diz: “Outro sinal de adiantamento são os advogados e os escritórios”, mesmo que explique “sem esquecer que o progresso requeria engenheiros [no ‘Manifesto da Poesia Pau-Brasil’]” (Schwarz, 1987, p. 15), Schwarz sobrepõe ao poema uma dualidade que não lhe é inerente. Ao colocar advogados na modernidade – quando na verdade são dinossauros parnasianos na concepção modernista – Oswald pode querer dizer, no poema, que a modernidade em si mesma pode ser cômica. Portanto, se a modernidade é risível, o “atraso” não é defeito, e o valor poético e mesmo social é a irreverência do artista atento às configurações de seu momento histórico. Aí, menos que as dualidades que vão se repor nos níveis mais diversos ao longo da análise, talvez seja mais adequado localizar logo de início o “ar de piada” (Schwarz, 1987, p. 28) que, no final do texto e um tanto deslocado de sua linha argumentativa, Schwarz chama de “a verdade da poesia pau-brasil” (Schwarz, 1987, p. 28). No caso, o humor de Oswald reside numa desierarquização como procedimento, fazendo com que o poema sobreponha pontos de vista diferentes, dos mais internos aos mais distantes, a partir de um evento insólito,

divertido ou cruel (a depender de quem olha a cena). Sem a modernidade como norma, e sim como atualidade, a irreverência busca projetar um caminho original de modernização artística, sem os constrangimentos da inferioridade. Visto de modo mais sincrônico ao próprio poema, isso diz menos respeito ao envelhecimento pós-30 ou pós-64 desse projeto do que ao modo heterogêneo, irregular, contraditório e potencialmente original com que a modernidade se expande pelo mundo.

As oposições presentes no poema, assim, entram em movimento e se contaminam. Os passadistas andam de bonde; ao motorneiro é atribuída uma ação num tempo verbal arcaizante (“se impacientasse”); o cavalo é uma “alimária” no título, um “cavalo” no verso 1, um “animal” no verso 6, e “o fugitivo atrelado” no verso 9, fazendo com que as conotações sociais do léxico deem um ar caleidoscópico ao poema, ainda que sob expressão simples e direta. O carroceiro, por sua vez, é “lesto”, isto é, ágil, o que mais uma vez significa uma atribuição parnasiana, que pode ser a autoimagem do próprio carroceiro, mas também a de algum espectador do evento e leitor de Bilac. Lembre-se, porém, de que o carroceiro “trepá”, um verbo mais coloquial, de que se depreende ainda outro ponto de vista. O “grandioso chicote” igualmente deixa em aberto quem está falando: é a perspectiva do próprio cavalo que sofre o castigo, do carroceiro que desconta a sua raiva, algum outro? Certamente não é a visão dos advogados e demais leitores de Bilac, que teriam dito algo como “um magnífico látigo”.

Sob a escaramuça social e a breve ação, sobressaem a diferença e a diversidade das perspectivas, como num quadro cubista, em que motorneiro e carroceiro têm atribuições parnasianas, e os advogados, com seu prestígio social, estão estáticos no poema, embora sua impaciência passe, por metonímia, ao motorneiro, pelo tempo verbal usado. O léxico inclui os espectadores do fato no próprio poema, já que substantivos, adjetivos e verbos expõem estratos de educação e sociais, por conseguinte, diferentes. O pitoresco do evento, a desierarquização das posições e a irreverência no seu tratamento (o “ar de piada”) justapõem fragmentos de percepções sociais em um tipo de sutil hermenêutica histórica que é potencializado pela montagem, o procedimento central do poema.

Contudo, a leitura que Schwarz faz de “Pobre alimária” vai menos no sentido de mapear seus fragmentos do que de planificar os versos como se eles compusessem um pequeno enredo. É pela narrativização do poema que o crítico vai buscar as suas contradições. Isso aparece de modo explícito no texto: “Em miniatura, a cena de rua resume um romance realista” (Schwarz, 1987, p. 20)¹⁰ ou “Por curto que seja, ‘pobre alimária’ é uma história” (Schwarz, 1987, p. 26). Como narrativa realista, mesmo a concisão dos versos não deixará de se tornar algo rudimentar e lacunar. Caberá ao crítico escolado na leitura de Machado de Assis e embasado na interpretação marxista do Brasil preencher os espaços entre os versos. Assim, a justaposição de fragmentos é unificada pelo ponto de vista das dualidades e da luta de classes, que é o do crítico. Os sedimentos lexicais que ampliam as perspectivas se tornam “mundos, tempos e classes sociais em contraste, postos em oposição” (Schwarz, 1987, p. 15), e o evento, embora reduzido por Schwarz num pejorativo “cromo de província”, torna-se uma disputa agônica entre duas classes e dois tempos. Transformado numa crônica machadiana sem a distância narrativa e a ironia necessárias, o poema de Oswald começaria a erodir sob a lente marxista como uma alegoria do país sem pecados: “a brevi-

¹⁰ No texto sobre os poemas de Francisco Alvim, Schwarz (2012, p. 133) fala que eles podem ser lidos como “episódios num romance realista”.

dade feliz e magistral dos achados sugere um modo mais lépido de viver” (Schwarz, 1987, p. 20). Desse modo, a irreverência, a perspectiva desierarquizada, o desrecalque de classe e as camadas diversas de linguagem justapostas são enquadradas pela perspectiva dualista e sua falta de negatividade é equacionada ao “progressismo inocente”, vinculado ao “progressismo conservador da burguesia do café” (Schwarz, 1987, p. 27)¹¹. Nesse sentido, sobrarão a Oswald e ao modernismo um estágio mental pré-machadiano: “o gosto modernista pela pura presença empurrava para segundo plano a dimensão relacional das figuras, em certo sentido suprimindo o antagonismo e a negatividade” (Schwarz, 1987, p. 27). Não ocorre à leitura de Schwarz que Oswald pode estar trabalhando num curto-circuito de efeito cômico-hermenêutico que, por um lado, é risível, e, por outro, absorve uma modernidade contraditória, e não em uma narrativa realista.

Oswald e modernismo, desse modo, são interpretados segundo uma perspectiva já consolidada: a triangulação entre Brasil pós-64, a relação entre escravismo e liberalismo no século XIX, e a sua resolução formal pela estética realista de Machado de Assis. Diante disso, a montagem modernista se torna opaca; ela não é vista em seu resultado, mas na decomposição de seus elementos constitutivos, cuja fragmentação seria testemunha somente de sua fragilidade estética e condescendência política. Sintomaticamente, procedimentos caros à estética modernista são tratados como mistificação, isto é, em modos de sonegar os conflitos objetivos da realidade. A eliminação dos componentes narrativos pela justaposição é chamada de “passe de mágica” (Schwarz, 1987, p. 20), um tipo de “truque” poético que aparece posteriormente no texto como “Um lirismo luminoso, de pura solução técnica” (Schwarz, 1987, p. 22). A “pura solução técnica”, a despeito de seu alcance artístico, é vinculada diretamente à ideologia, como se lê numa das avaliações mais peremptórias do ensaio: “Oswald buscou fabricar e ‘auratizar’ o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário” (Schwarz, 1987, p. 25). Como o material da poesia pau-brasil está na realidade (“A poesia está nos fatos”, como diz o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”), Schwarz imerge na natureza desse material, percebe o quanto ele revela o país socialmente desigual e retrógrado e denuncia que o “reencantamento” oswaldiano desses elementos deixa visível a ideologia do progressismo conservador da burguesia do café. Se a poesia pau-brasil fosse um romance realista, com seu desdobramento analítico e seu âmbito totalizador de um processo social objetivo, nada seria mais correto. Contudo, a justaposição de fragmentos heterogêneos de que se compõe a montagem tem outra direção. A montagem busca, pelo atrito de suas partes, criar algo novo, projetado para o futuro, cujo caráter de coisa *inventada* tanto ultrapassa a realidade de onde tira os seus materiais quanto deixa claro que o seu produto é necessariamente falso diante da realidade que ela deseja superar. Por isso, a poesia pau-brasil se monta com o Brasil que existe em 1920 não para fazer uma narrativa em fragmentos, mas para projetar um Brasil que não existe objetivamente. Se há nisso a inocência e a ingenuidade que, para Schwarz, seriam cúmplices da dominação, há também a negação do que meramente existe e uma imersão em larga escala na heterogeneidade sociocultural brasileira, cujo poder de revelação e de formulação de pontos de vista críticos percorrem o século.

¹¹ A defesa da perspectiva realista é nítida na seguinte passagem: “Característicos ao extremo, os pormenores indicam a sociedade contraditória, estudada e percebida em movimento, à maneira da literatura realista” (Schwarz, 1987, p. 19).

Ainda sobre a montagem, é importante ter em mente o quanto a própria concepção de literatura de Schwarz está distante desse procedimento enquanto perspectiva crítica. Em debate com Beatriz Sarlo, ele argumenta que seu ponto de partida é materialista: “o material com que as obras lidam, ele é pré-formado historicamente, ele não é criado pela arte, o material com que a arte lida é pré-existente e é marcado historicamente” daí que as boas soluções artísticas “são soluções que têm o que dizer historicamente, que têm força de revelação quanto ao próprio material” (Schwarz; Sarlo, 1999, p. 303-304). A capacidade de revelar, pelo ponto de vista artístico, o material social pré-existente forneceu ao crítico o ângulo ideal para interpretar *Memórias póstumas de Brás Cubas* pela lente de um marxismo ele mesmo original, chegando ao que talvez seja o ponto mais alto da crítica literária brasileira. Entretanto, como a montagem pretende fazer a junção de materiais diversos criar algo, ela escapa dessa perspectiva e acaba sendo interpretada por ele como uma recaída no mito. No próprio campo materialista, as potencialidades da montagem receberam sua própria formulação teórica. Assim, é central na obra de Ernst Bloch o sentido utópico do “ainda não existente”, elaborado precisamente pela recuperação de elementos arcaicos; Benjamin vislumbrou na arte surrealista uma “iluminação profana” pela interpenetração de matérias de temporalidade e espiritualidade diversas; Adorno (2008, p. 131), pensando na obra de arte como *apparition*, formula a questão do seguinte modo:

Em toda a obra de arte genuína, aparece algo que não existe. [...] No surgimento de um não-ente como se ele existisse possui um obstáculo a questão da verdade da arte. Segundo a sua forma simples, a arte promete o que não é e anuncia objetivamente, se bem que de um modo hesitante, a pretensão de que, por ela aparecer, também deve ser possível.

Portanto, se não há uma perspectiva única no interior da própria crítica materialista sobre o sentido do material artístico, pode-se especular se também não haveria mais de uma perspectiva válida no interior da literatura brasileira, em que o modernismo, pensado criticamente em seus próprios termos, se colocasse para a estética da montagem assim como a obra de Machado de Assis se colocou para a estética realista.

4 Pelo prisma modernista

Ao notar a conexão entre o romance russo e a obra de Machado de Assis, Schwarz complexifica o século XIX, que ultrapassava o circuito fechado da norma anglo-francesa e da exceção brasileira, abrindo-se à heterogeneidade de experiências análogas à da brasileira. Diante dessa configuração, Paulo Arantes (1992, p. 105) conclui: “Se pensarmos em sua matriz prática, teremos a razão histórico-estrutural de um vasto sistema de comparações capaz então de dar a volta ao mundo que o capital organizou, através de uma história geral da experiência literária”. Transposta a analogia Brasil-Rússia do romance oitocentista para a vanguarda das primeiras décadas do século XX, a conexão se mantém, ao menos no que tange ao primitivismo. Velimir Khlebnikov, em sua eslavofilia, buscava integrar o folclore e todo o universo “pré-burguês” da Rússia às modernas técnicas do fragmento, do neologismo e da poesia fonética (Markov, 2006, p. 31). O resultado apontaria para uma superação original do atraso russo pela imersão nas forças ctônicas locais. O próprio grupo central da

vanguarda russa, antes de se autodenominar “cubofuturista”, tomou para si o nome “Giléia” (“Hileia”), termo com que o território da futura Rússia era conhecido pelos gregos, aludindo assim a uma Rússia arcaica e cheia de energia telúrica.

Essa junção de “arcaico” e moderno com horizonte positivo, então, não era excepcionalidade brasileira e podia se aliar a movimentos históricos imprevistos. O grupo russo, por exemplo, foi entusiasta da Revolução de Outubro. Ainda na conexão russa, Maiakóvski era o modelo do poeta judeu Avraham Shlonsky, líder do grupo modernista de Tel Aviv nos anos 1920 e 1930, que optava pelo hebraico bíblico (um arcaísmo?) e o preferiam ao iídiche para ser a base da literatura moderna do futuro Estado de Israel (Segall, 2010, p. 100-138). Pela questão da língua passamos ao modernismo indonésio dos anos 1940, que também criava uma nova língua literária para um país novo, já que a língua indonésia era minoritária no arquipélago, tinha origem malaia e circulava na então colônia holandesa como vernáculo da burocracia colonial nativa (Lindsay; Liem, 2012, p. 2). Um passo adiante e é a própria língua colonial que é reivindicada pelo modernismo nigeriano, como um tipo de espólio da guerra anticolonial, mas, em poesia, essa língua seria destinada a absorver o “arcaísmo” dos ritos igbos e iorubás, tendo como modelo o hermetismo da poesia de Pound e sobretudo de T. S. Eliot¹². Eliot, por sua vez, buscou nos arcanos dos *Upanishads* (em sânscrito) as palavras para rejuvenescer a terra arrasada. Os poetas modernistas árabes, de inspiração eliotiana, reativaram o mito de Tamuz, deus da fertilidade mesopotâmico, para figurar poeticamente o ressurgimento social, político e cultural do Oriente Médio (Kheir-Beik, 1978, p. 27). Os exemplos são legião. Para contemplarmos outros aspectos, como a língua coloquial e o “mito do país não oficial”, seria interessante lembrar que a língua coloquial foi um dos cavalos de batalha do modernismo chinês (o outro foi o nacionalismo cultural), que se abria para o campo popular ao mesmo tempo em que se oporia à rigidez do confucianismo (Denton, 1996, p. 115). O recurso à língua falada também é índice de radicalidade poética no contexto iraniano das décadas de 1950 e 1960 como um caminho de afastamento da tradição do ghazal e acesso à introspecção e autoafirmação subjetivas¹³. Como se vê, o que por um lado estaria historicamente limitado no Brasil à expressão estética do “progressismo conservador da oligarquia do café”, por outro pode também ser um prisma para dar a volta ao mundo dos modernismos literários do século XX a partir de um sistema de comparações de singularidades locais unificadas pelos dilemas da modernização em escala global, o que inclui estruturalmente os processos de colonização e descolonização.

O mundo pós-colonial permite a visada retrospectiva que restitui, a despeito da autoimagem canônica anglo-francesa, o par modernidade/colonialismo (Mignolo, 2000) que sempre esteve subjacente às noções de norma, avanço e mundo civilizado. Um primeiro deslocamento de eixo vai da ideia de nação para a de império. Em “Jane Austen e o império”, Edward Said enfatiza a base colonial da “norma” inglesa – “por mais isolado e ilhado que fosse o local inglês (por exemplo, Mansfield Park), ele requer um sustento ultrama-

¹² Para uma perspectiva crítica em relação a essa poética, ver Chinweizu, Onwuchekwa e Madubuike (1983, p. 163-238).

¹³ É nesses termos que Hillman (1987, p. 100, tradução minha) coloca a radicalidade poética de Forugh Farrokhzad: “A linguagem nesses poemas, i. e., o persa coloquial de Teerã e persa de uma garota jovem de Teerã, de classe baixa, tem igualmente como efeito um sentido de que algo mais do que uma experiência individual está sendo representado” – (“The language in these poems [anos 1960], e. g. colloquial Tehran Persian and the Persian of a young, lower-class Tehran girl, likewise effects a sense that something more than individual experience is being represented”).

riño” (Said, 1995, p. 131). É ainda Said que lembra oportunamente esta passagem de Stuart Mill: “O comércio com as Índias Ocidentais dificilmente pode ser considerado um comércio exterior, lembrando mais o intercâmbio entre campo e cidade” (Said, 1995, p. 132). Em um tipo de contínuo imperial, o espaço da arte moderna se reconfigura e proporciona um olhar diferente para as suas produções. O próprio modernismo nos seus lugares de prestígio (Paris sobretudo, mas também Berlim e Londres) pressupõe a dominação colonial, ou seja, o império. Se, na escala nacional, alguns países europeus podiam projetar uma autoimagem de cultura orgânica, “bem formada” e normativa, espalhando exceções pelo mundo, o que a arte moderna, com sua dimensão não normativa desvela é justamente a cultura que ultrapassa a ideia de nação, isto é, a cultura do império. Nesse sentido, as presenças da arte africana no cubismo, da arte da Oceania e da América pré-colombiana no surrealismo e da China na poesia imagista compõem uma estética cujo pressuposto histórico-social não está na nação, mas no contínuo que une o território nacional aos domínios de além-mar. O cubismo que absorve as máscaras africanas é chocante no espaço da cultura francesa, porém, de outro ângulo, é também a naturalização estética da ordem colonial, em que se justapunham a autoimagem da tradição cultural francesa e as tradições artísticas que lhe eram heterogêneas. Com isso, a autoimagem da cultura orgânica, que criava a norma de que decorriam as exceções, entrava em colapso no âmbito da arte e da cultura, pela capacidade da arte moderna de compactar o contínuo imperial no núcleo prestigioso da própria metrópole. O resultado revelava aos artistas e intelectuais situados em contextos culturais até então pensados como “atrasados”, “anômalos” ou “malformados” que: 1) a noção de norma não se garantia nem como ideologia em seu lugar de origem; 2) as supostas exceções são, na verdade, os pontos de tensão mais visíveis, mais evidentes, de uma modernidade que só se afirma como tal pela justaposição de matéria heterogênea, de que a dominação colonial é a matriz prática.

Se nas metrópoles a justaposição artística de espaços socioculturais distintos pressupõe longas distâncias e clivagens imperiais, em lugares como o Brasil, essa justaposição é cotidiana. Nesse sentido, a circunstância brasileira, pensada globalmente, abre um prisma para entender o contínuo imperial europeu. Eis um paradoxo do modernismo brasileiro: o eixo que o integra artisticamente ao mundo depende da reconstrução da base colonial da modernidade e de sua lógica imperial, que inclui a nação, mas também a transcende. Os tempos históricos sentidos como diferentes (burguês/colonial, progresso/atraso) são, em parte, declive tecnológico e estruturam a sociedade e o poder em diversos níveis, em parte são ideologia, tendo em vista que deles depende a própria estrutura global do capitalismo do século XX.

Não se trata, por fim, de desconhecer as contradições apontadas por Schwarz na obra de Oswald de Andrade e no modernismo brasileiro como um todo, mas de torná-las produtivas de um ponto de vista crítico e teórico. Algumas, como a temporalidade “dual”, atenuam-se, ou melhor, horizontalizam-se, quando se olha para o mapa-múndi literário do século XX. Outras, como o “mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário”, destacam-se na diacronia, em que se penhora o movimento modernista na grande liquidação tropicalista para dar contornos mais nítidos à interpretação do Brasil ancorada na obra de Machado de Assis. Contudo, visto de modo mais sincrônico, mesmo esse “país não oficial” faz parte de um sistema de ilusões que compõe os modernismos globais como um todo, cujos efeitos históricos, lidos em conjunto, formam uma constelação que apenas se começa a explorar.

Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução: Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDRADE, O. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ARANTES, O.; ARANTES, P. *Sentido da formação*. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARANTES, P. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. (Obras escolhidas, v. 2).
- BLOCH, E. *The Heritage of This Time*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 117-145.
- CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1993.
- CHINWEIZU; ONWUCHEKWA, O. J.; MADUBUIKE, J. *Toward the Decolonization of African Literature*. Washington, DC: Howard UP, 1983.
- DENTON, K. A. (org.). *Modern Chinese Literary Thought*. California: Stanford University Press, 1996.
- GIKANDI, S. Preface: Modernism in the World. *Modernism/modernity*, Maryland, v. 13, n. 3, p. 419-424, 2006.
- HILLMAN, M. C. *A Lonely Woman: Forugh Farrokhzad and Her Poetry*. Washington, DC: Mage, 1987.
- KHEIR-BEIK, K. *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine: essai de synthèse sur le cadre socio-culturel, l'orientation et les structures littéraires*. Paris: Publications orientalistes de France, 1978.
- LINDSAY, J.; LIEM, H. T. *Heirs to World Culture*. Being Indonesian. Leiden: KITLV Press, 2012.
- LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Tradução: Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora, 1969.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo sobre a modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2016.
- MARKOV, V. *Russian Futurism: A History*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2006.
- MARSHALL, H. *Mayakovsky*. Londres: Dennis Dobson, 1965.
- MIGNOLO, W. D. The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism. *Public Culture*, Durham, NC, v. 12, n. 3, p. 721-748, 2000.
- PASINI, Leandro. A forma do ensaio de Roberto Schwarz: acumulação crítica e o fio solto do modernismo brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 120, p. 315-333, maio/ago. 2021.
- SAID, E. Jane Austen e o império. In: SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 120-139.

- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.
- SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1978.
- SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHWARZ, R.; SARLO, B. *et al.* Literatura y valor. In: CAMARGO, M. L. B.; ANDRADE, A. L.; ANTELO, R. (org.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: Abralim; Chapecó: Grifos, 1999. p. 287-306.
- SEGALL, M. *A New Sound in Hebrew Poetry: Poetics, Politics, Accent*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010.