

## **Cosmovisão e Contingência em *Yacala***

*Rafael Tahan*

### **Resumo**

Esta comunicação parte do prognóstico de Hegel sobre o *fim da arte* que tem início nos séculos XVIII – XIX. A proposição hegeliana supõe fim como finalidade, não como término, uma vez que a arte moderna não cumpre mais sua função com o absoluto; segundo o filósofo esta mudança parte da era cristã e se consolida com a instituição da sociedade burguesa, fruto da revolução francesa. Durante o século XX, a Escola de Frankfurt (herdeira da crítica Kantiana e do idealismo alemão) conduz os desdobramentos desta discussão até a zona cinzenta da dita pós-modernidade convergindo ao pensamento crítico de Jürgen Habermas (1960), que incide sobre a recém-instituída indústria cultural. O diagnóstico diante da suposta ruína do projeto moderno revela o desafio pós-moderno de se produzir uma arte com índices de negatividade, em outras palavras, uma arte crítica, pondo em xeque a possibilidade de uma antiarte conforme os modelos das vanguardas e, com a perda do horizonte ideológico, a continuidade deste mesmo projeto. Contribui para isso o deslocamento da noção de utopia para heterotopia, a partir dos anos 90, que reforça o sentido do apagamento das fronteiras entre arte e vida na pós-modernidade. Dito isso, nosso recorte se restringirá, dentro da esfera das artes, à lírica contemporânea, a saber: o poema narrativo *Yacala* (1999) de Alberto da Cunha Melo (1942-2007), poeta, sociólogo e jornalista pernambucano, membro da Geração 65. A fim de verificar a hipótese que se funda no pensamento hegeliano, o enfoque será dado à análise formal, supondo forma como conteúdo sócio-histórico sedimentado, e passará pelo reconhecimento dos procedimentos estéticos que o autor emprega em busca de possíveis soluções para a lírica em seu momento histórico.

### **Palavras-chave**

*Yacala*; retranca; formalismo; fim da arte

---

1 Mestrando do programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH-USP. E-mail: rafael.tahan@hotmail.com

O que remanesce da arte moderna na arte contemporânea? O imaginário constituído pelo *ethos* vanguardista cuja ruptura com a tradição vigente é ao mesmo tempo princípio e *telos* do projeto moderno, ou a própria tradição que, materializada nos procedimentos formais, uma vez rotinizados, figuram uma ciranda de signos descarnados, frustrando quaisquer possibilidades de se produzir uma arte com índices de negatividade?

No artigo *A Modernidade: um projeto inacabado?* (1980), Jürgen Habermas discute sobre a sutil distinção entre uma “autêntica modernidade e um mero modernismo<sup>2</sup>”. O autor mobiliza Hans Robert Jauss para explicar o senso que a palavra ‘modernidade’ assume no decorrer da história, considerando que o sentido carrega inicialmente um aspecto meramente historicista de progressão, cuja estrutura se sustenta no binômio presente-passado, tendo como origem, no século V, a antinomia ‘passado pagão x presente cristão’.

A ideia de desenvolvimento teleológico moderno encontra neste binômio, ou, nas palavras do historiador Reinhart Koselleck, na percepção temporal moderna em que “o fato de o tempo-objetivo ‘fluir’ continuamente”, pressupõe que “o amanhã se transforme no ontem passando pelo hoje<sup>3</sup>” base para o cultivo de uma espécie de ideologia do progresso.

Portanto, invariavelmente, a palavra modernidade “sempre volta a expressar a consciência de uma época em relação ao passado da Antiguidade, a fim de compreender a si mesma como um resultado de uma transição do antigo para o novo<sup>4</sup>”.

Neste sentido evocaremos o conceito central da filosofia hegeliana, cujo prenúncio do fim da arte<sup>5</sup> e da história tem como movimento desencadeador o sistema dialético que propõe uma cadeia sucessiva de progressões com base nas negações dos sistemas anteriores.

O espírito moderno é para Habermas “a expressão objetiva a uma atualidade

2 HABERMAS, 1987, p. 100

3 KOSELLECK, 2012, p. 274

4 Ibidem, HABERMAS, p. 100

5 A discussão sobre arte na contemporaneidade remonta a este período do pensamento ocidental, em que o idealismo alemão ainda prenunciava a mudança radical de estatuto da arte na sociedade moderna.

do espírito do tempo que espontaneamente se renova.”. A categoria do novo torna-se, portanto, assinatura das obras produzidas em regime de modernidade. Obras que sempre se desvalorizam mediante a novidade do próximo estilo.

Se por um lado a modernidade já não extrai autoridade do passado como referencial estético a ser seguido, ela busca na “autenticidade de uma atualidade passada”<sup>6</sup> força para continuar caminhando em direção a seu horizonte de mudanças.

Aquilo que é visto por Habermas como diretriz de um projeto moderno, assume o caráter de uma modernidade estética através de uma nova consciência do tempo modificada, o que parece apontar para a ideia de um projeto inacabado na contemporaneidade.

Desta maneira a ideia de progresso que antecipa um “futuro indeterminado, contingente, o culto ao novo, significa[m] o enaltecimento de uma atualidade sempre a engendrar passados subjetivamente estabelecidos.”<sup>7</sup>.

A propósito disso, Peter Bürger<sup>8</sup> aponta em sua análise a previsão do fim da arte no sentido clássico, dada a impossibilidade que Hegel vê em adequar o conceito de arte ao sentido de desenvolvimento progressivo moderno<sup>9</sup>.

Segundo Hegel, a ideia de que a obra de arte na modernidade não pode ser mais totalizante como no passado representa o fim da função que a arte tem diante da nossa sociedade. A sociedade moderna funda seus novos modos de produção artísticos numa burguesia recém-consolidada. A obra de arte enquanto unidade totalizadora torna-se, na modernidade, uma obra parcial substancialmente cindida<sup>10</sup>.

Esta cisão decorre do que parece ser o *modus-operandi* da arte moderna: a negatividade. Conforme o crítico Theodor W. Adorno, o pressuposto para validar como verdadeira uma obra de arte deve ser necessariamente que esta exponha, antes, uma inquietação.

6 Ibidem, Habermas, p. 101

7 Ibidem, Habermas, p. 102

8 BÜRGER, 2008, p. 163

9 A arte clássica que busca sempre o horizonte do absoluto perde sua finalidade numa sociedade cuja mudança se torna força motriz da produção artística.

10 Sobre isto, consultar *A origem da Obra de Arte* do filósofo Martin Heidegger.

A arte moderna configura-se, portanto, como uma antiarte ou uma representação do mundo pela negativa, opondo-se à representação harmoniosa e totalizante da arte do passado. Diante disso, o artista moderno torna-se uma tabula rasa na relação com as formas estilísticas antigas, ideia que coincide com a afirmação adorniana de que forma é matéria histórica sedimentada; deste modo, deduz-se que cada momento histórico prescinde de uma forma específica em seu modo de representação do real, cuja subjetividade lega ao novo modo de produção artístico o signo da contingência, o “ser ou não ser” hamletiano.

Isso está associado ao fato citado por Marco Aurélio Werle sobre a questão do fim da arte em Hegel. Werle observa que “o elemento humano subjetivo está no centro da época moderna”, o divino, segundo o filósofo, substancial das grandes forças que impulsionam a arte da antiguidade, “descem ao patamar do cotidiano e o assunto da arte passa a ser a vida humana em sua glória e declínio, em suas diferenças e contrastes, paixões e vícios, interesses particulares e de grupos ou de classes”<sup>11</sup>.

Nisto reside potência de reflexividade da arte moderna, onde cada obra deve deixar espaço a um elemento que a excede, devido ao seu caráter subjetivo. Além disso, ainda segundo o filósofo, o humor<sup>12</sup> como rebaixamento do conteúdo artístico bem como a reflexividade como condição fundamental da consciência humana são alguns dos elementos que provocam a discussão sobre a crise da Obra de Arte como construto totalizante.

Partiremos deste ponto para entender melhor a produção estética contemporânea, tomando a categoria do Novo como um processo rotinizado, cujo esgotamento o revela como uma tentativa de extrair o eterno do transitório; retomando Jameson, a questão reside na “invenção e na conquista de uma certa “presença para o mundo”” uma vez que, diante disso, os artistas não devem buscar o *Novo* mas sim o presente<sup>13</sup>.

Com isto, ainda nas palavras de Jameson, surge o que Antoine Compagnon

---

11 WERLE, 2011, p. 74.

12 Vale notar que o humor na modernidade produz, muitas vezes através da ironia, o que chamamos aqui de índice de negatividade, assunto discutido por Alfredo Bosi diante do conceito resistência sob o título de poesia-sátira.

13 JAMESON, 2006, p. 189 .

chama de “narrativa ortodoxa da tradição moderna” ou, em outras palavras, a institucionalização da arte moderna, ou ainda a positivação de uma expressão antimoderna enquanto manifestação negativa, cujo propósito acaba sendo subvertido pela sua própria consolidação.

A arte em regime de pós-modernidade, observa Jameson, “parece ter retrocedido àquele antigo papel culinário que ela possuía antes do domínio do sublime”<sup>14</sup>. A função do sublime nessa nova era só parece fazer sentido em oposição ao belo, forma meramente decorativa de representação da realidade.

Se antes o propósito do projeto modernista caminhava pelo polo negativo do fazer artístico, a “desdiferenciação da pós-modernidade”<sup>15</sup> cujas consequências tenham sido justamente o apagamento das fronteiras entre arte e vida, invertem a economia do projeto moderno, que, neste momento pós-histórico, perde o eixo referencial e, por sua vez, seu propósito enquanto projeto político universalizante.

A arte na pós-modernidade parece mover-se como uma roda sem eixo e a questão aqui parece ser menos a “reinvenção” sucessiva desta roda e mais a estabilização dela por meio da criação de novos eixos. O deslocamento da noção de utopia para heterotopia surge nesse contexto.

A discussão sobre essas mudanças materializa-se no cenário da lírica a partir do pós-guerra (1945), em especial dos anos 50, quando eclode uma série de movimentos artísticos no cenário nacional. Da geração de 45 aos Marginais, passando pelos Concretos, tributários do modernismo heroico, tomamos a geração de 65 como manifestação exemplar da condição heteróclita dos movimentos poéticos do pós-guerra.

A G65 surge no bojo da revolução tecnológica das mídias concomitante ao surgimento da indústria-cultural, além disso, dentro de um quadro político que aponta para o recrudescimento de regimes autoritários na América Latina bem como a consolidação da ideologia do progresso – encarnada como projeto nacional desenvolvimentista

---

14 JAMESON, 2001, p. 87

15 Ibidem, JAMESON, p. 87

instaurado no Brasil.

O poeta Pernambucano Alberto da Cunha Melo<sup>16</sup>, escolhido como objeto de nosso estudo, figura nesse campo, mapeando a sociedade diante dessas mudanças no decorrer de sua obra. Como uma caixa de ressonâncias o autor mobiliza esse novo conjunto de paradigmas legados a ele pela tradição, tanto moderna quanto antiga, traçando um panorama social que nos parece desembocar no poema *Yacala*.

Em *Yacala* os signos supostamente descarnados são matéria-prima para uma das últimas obras publicadas pelo autor, que tem sua primeira edição datada de 1999. Com 140 partes – mais de 1500 versos – metrificadas em octossílabos na forma idealizada pelo autor, intitulada “retranca”, a longa narrativa conta a história do personagem cujo nome dá título ao poema.

*Yacala*<sup>17</sup> Cosmo ou, como quis Alfredo Bosi, o Galileu negro, foi um homem “malnascido” abandonado à porta de um mosteiro. Acolhido por um abade na infância, cresce entre os membros da paróquia onde aprende a dura disciplina da erudição e sua recompensa: a solitude.

Nosso objeto de análise estrutura-se a partir do agenciamento desses elementos da tradição ocidental, como a maior parte da lírica produzida em sua época; no entanto, a tensão criada pelo autor a partir da poemática desenvolvida ao longo dos versos parece conduzir tanto as personagens quanto o leitor pelas sendas do drama trágico, revelando uma espécie de cosmovisão catastrófica diante da incessante busca de seu personagem pela transcendência.

O poema cumpre discutir as vicissitudes da poesia em seu tempo a partir reflexões de teor filosófico, segundo as quais o poeta elabora um diagnóstico sociocultural lúcido da posição do poeta e da poesia na virada do século XXI. Alberto da Cunha Melo explora a experimentação formal por meio da reposição de elementos da tradição

---

16 Alberto da Cunha Melo, 1942 – 2007, Olinda - PE

17 O poeta conta, em nota dedicada ao livro, que *Yacala* é um vocábulo oriundo de uma variante dialetal da língua falada pelos cabindas, quicongo – língua mãe do grupo – chamada vili, pela qual se apaixonou devido a sua beleza “eufônica”. In: Melo, 2003, *Op. Cit.* p.166.

mediante a inovação da retranscricao, criando, no choque entre esses elementos, uma poética paradoxal, ou, conforme Andreas Huyssen<sup>18</sup>, uma forma estético-estruturada, que vai ao encontro da representação de um mundo fragmentado e vertiginoso.

---

18 HUYSEN, 2014, p. 91

## Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HABERMAS, Jürgen. A Modernidade: um projeto inacabado? Tradução: Nuno Ferreira Fonseca, 1980. In. *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 2, novembro 1987, pp 5-23.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente (Modernismo, artes visuais, políticas da memória)* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro (ensaios sobre a globalização)*. Petrópolis: Editora Voz, 2001.

\_\_\_\_\_. *A virada Cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado (contribuição à semântica dos tempos históricos)*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa, 2003.

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.