

Muito tem sido dito sobre o que se descreve como a condição pós-moderna ou como a cultura, a arquitetura, a arte e a sociedade pós-modernas. Neste novo livro, David Harvey procura determinar o que significa o termo em seus diferentes contextos, bem como identificar seu grande precisão e utilidade como descrição da experiência contemporânea.

No curso de sua investigação, o autor faz uma história social e semântica — do iluminismo até agora — do modernismo e de sua expressão em idéias e movimentos políticos e sociais, bem como na arte, na literatura e na arquitetura. Ele considera em particular como o próprio significado e a própria percepção do tempo e do espaço variam, mostrando que essa variação afeta valores individuais e processos sociais do tipo mais fundamental.

Trata-se de um livro de ampla aceitação, não somente pelo exame claro e crítico dos argumentos que cercam as proposições da modernidade e da pós-modernidade, como também pela incisiva contribuição à história das idéias e de sua relação com a mudança social e política.

David Harvey transferiu-se em 1987 da Universidade de Johns Hopkins para a Cadeira de Geografia Halford Mackinder da Universidade Oxford. Seus livros anteriores incluem *Social Justice and the City*, *The Limits to Capital* e *The Urban Experience*.

DAVID HARVEY

CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

008
H341e
10.ed.
e.1

DAVID HARVEY CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

008 H341e 10.ed.

Harvey, David, 1935-

Condição pós-moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança...



1200200649

Editoras Loyola

ISBN 85-15-00679-0



1P52 p.p.c

788515006790

Parte I

Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea

O destino de uma época que comeu da árvore do conhecimento é ter de... reconhecer que as concepções gerais da vida e do universo nunca podem ser os produtos do conhecimento empírico crescente, e que os mais elevados ideais, que nos movem com mais vigor, sempre são formados apenas na luta com outros ideais que são tão sagrados para os outros quanto os nossos para nós.

Max Weber

Introdução

Soft city, de Jonathan Raban, um relato deveras personalizado da vida de Londres no início dos anos 70, foi publicado em 1974, tendo recebido um bom número de comentários favoráveis na época. Mas ele desperta meu interesse enquanto marco histórico, por ter sido escrito num momento em que se pode detectar certa mudança na maneira como os problemas da vida urbana eram tratados nos círculos populares e acadêmicos. Ele pressagiu um novo tipo de discurso que viria a gerar termos como gentrificação [*gentrification*, surgimento de uma camada social média] e "yuppie" [jovens profissionais urbanos] como descrições comuns da vida urbana. E também foi escrito no auge da história intelectual e cultural em que algo chamado "pós-modernismo" emergiu de sua crisálida do antinoderno para estabelecer-se por si mesmo como estética cultural.

Ao contrário da maioria dos escritos críticos e opacionais sobre a vida urbana nos anos 60 (e aqui penso em especial em Jane Jacobs, cujo livro *The death and life of great American cities* surgiu em 1961, mas também em Theodore Kozak), Raban descreve como vibrante e presente o que muitos autores anteriores tinham sentido como ausência crônica. A tese de que a cidade estava sendo vitimada por um sistema racionalizado e automatizado de produção e consumo de massa de bens materiais, Raban opôs a idéia de que, na prática, se tratava principalmente da produção de signos e imagens. Ele rejeitava a concepção de uma cidade rigidamente estratificada por ocupação e classe, descrevendo em vez disso um individualismo e um empreendimento disseminados em que as marcas da distinção social eram conferidas em larga medida pelas poses e pela aparência. Ao suposto domínio do planejamento racional (ver a ilustração 1.1), Raban opôs a imagem da cidade como uma "enciclopédia" ou "empório de estilos" em que todo o sentido de hierarquia e até de homogeneidade de valores estava em vias de dissolução. O motor da cidade não era, dizia ele, alguém necessariamente dedicado à racionalidade matemática (ao contrário do que presumiam muitos sociólogos); a cidade parecia mais um teatro, uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia distinta enquanto representavam uma multiplicidade de papéis. A ideologia da cidade como alguma comunidade perdida, mas objeto de anseios, Raban respondia com um quadro da cidade como labirinto, formado, como uma colméia, por redes tão diversas de interação social orientadas para metas tão diversas que "a enciclopédia se torna um livro de rabinhos de um manáico, cheio de itens coloridos sem nenhuma relação entre si, nenhum esquema determinante, racional ou econômico".

Meu propósito aqui não é criticar essa representação particular — embora pense que não seria difícil mostrar ser ela uma percepção bem específica das coisas por parte de um jovem profissional recém-chegado a Londres. Pretendo concentrar-me em como essa interpretação pôde ser afirmada com tanta confiança e ser

não bem recebida. Porque há algumas coisas ocorrendo em *Soft city* que merecem estrita atenção.

Para começar, o livro oferece mais que um pequeno conforto aos que temiam que a cidade estivesse sendo devorada pelo totalitarismo dos planejadores, dos burocratas e das elites corporativas. A cidade, insiste Raban, é um lugar demasiado complexo para ser disciplinada dessa forma; labirinto, enciclopédia, empório, teatro, a cidade é lugar em que o fato e a imaginação simplesmente *têm de se fundir*. Raban também apelou sem reservas a noções de individualismo subjetivo que com frequência eram empurradas para os subterrâneos pela retórica coletivista dos movimentos sociais dos anos 60. Porque a cidade também era um lugar em que as pessoas tinham relativa liberdade para agir como queriam e para se tornar o que queriam. "A identidade pessoal tinha se tornado suave, fluida, internamente aberta" ao exercício da vontade e da imaginação:

Para o bem ou para o mal [a cidade] o convida a refazê-la, a consolidá-la numa forma em que você possa viver nela. Você também. Decida quem você é, e a cidade mais uma vez vai assumir uma forma fixa ao seu redor. Decida o que ela é, e a sua própria identidade será revelada, como um mapa fixado por triangulação. As cidades, ao contrário dos povoados e pequenos municípios, são plásticas por natureza. Moldamo-las à nossa imagem: elas, por sua vez, nos moldam por meio da resistência que oferecem quando tentamos impor-lhes nossa própria forma pessoal. Nesse sentido, parece-me que viver numa cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte, do estilo, para descrever a relação peculiar entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana. A cidade tal como a imaginamos, a suave cidade da ilusão, do mito, da aspiração, do passado, é não real, e talvez mais real, quanto a cidade dura que podemos localizar nos mapas e estatísticas, nas monografias de sociologia urbana, de demografia e de arquitetura (pp. 9-10).

Embora afirmativo nesse sentido, Raban não achava que tudo corria bem na vida urbana. Demasiadas pessoas perdiam o rumo no labirinto, era fácil demais nos perder uns dos outros e de nós mesmos. E se havia algo de libertador na possibilidade de representar muitos papéis distintos, também havia alguma coisa estressante e profundamente desestabilizadora em ação. Por trás de tudo isso estava a tenebrosa ameaça da violência inexplicável, a companhia inevitável da onipresente tendência à dissolução da vida social no caso absoluto. Na verdade, os assassinatos irracionais e a violência urbana indiscriminada formam o gancho inicial do relato de Raban. A cidade pode ser um teatro, mas isso significava que havia oportunidades de vilões e tolos se imiscuir ali e transformar a vida social em tragicomédia, e até em melodrama violento, em especial se não conseguíssemos decifrar os códigos direito. Embora sejamos "necessariamente dependentes das superfícies e aparências", nem sempre era claro como poderíamos aprender a encantar essas superfícies com a simpatia e a seriedade requeridas. Essa tarefa tornou-se duplamente difícil devido ao modo como o empreendimento foi reduzido à tarefa de produzir fantasias e distarces, enquanto, por trás de todas as misturas de códigos e modas, espreitava um certo "imperialismo do gosto" voltado para recriar,

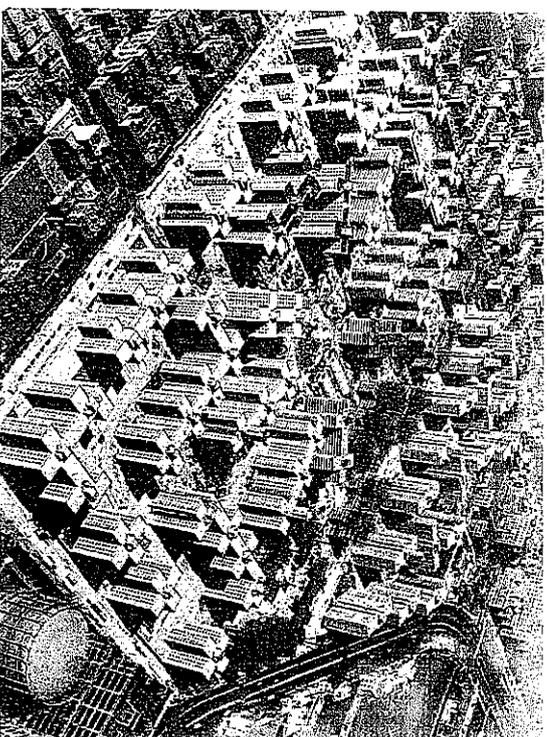
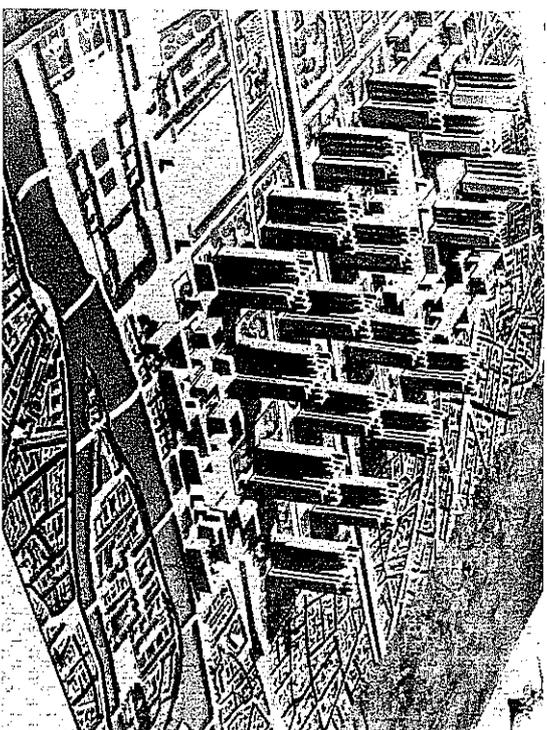


Ilustração 1.1

(em cima) Dream for Paris, de Le Corbusier, para a Paris dos anos 20; e (embaixo) o projeto realizado para a Stuyvesant Town, Nova Iorque.

sob novas formas, a própria hierarquia de valores e significações que as modas mutantes solapavam:

Sinais, estilos, sistemas de comunicação rápida altamente convencionalizada são o sangue vital da cidade grande. É quando esses sistemas entram em colapso — quando perdemos o nosso domínio da gramática da vida urbana — que [a violência] assume o controle. A cidade, nossa grande forma moderna, é suave, acessível à estonteante e lúdica variedade de vidas, de sonhos, de interpretações. Mas as próprias qualidades plásticas que fazem da grande cidade o liberador da identidade humana também a tornam especialmente vulnerável à psicose e ao pesadelo totalitário.

Há mais do que um toque da influência do crítico literário francês Roland Barthes nessa passagem, e com certeza o texto clássico desse autor, *O Grau Zero da Escritura*, recebe menção favorável em mais de uma ocasião. Na medida em que o estilo modernista de arquitetura de Le Corbusier (ilustração 1.1) é a *bête noire* do esquema de coisas de Raban, *Soft city* registra um momento de forte tensão entre um dos grandes heróis do movimento modernista e alguém como Barthes, que logo se tornaria uma das figuras centrais do pós-modernismo. *Soft city*, escrito naquele momento, é um texto presciente que não deve ser lido como antimodernista, e sim como afirmação vital de que soara o momento pós-moderno.

Lembrei-me recentemente das descrições evocativas de Raban quando visitava uma exposição das fotografias de Cindy Sherman (ilustração 1.2). As fotografias mostram mulheres aparentemente diferentes em várias atividades da vida. Demonstra um pouco para se perceber, com um certo choque, que se trata de retratos da mesma mulher com aparências diferentes. Só o catálogo diz que a mulher é a própria artista. O paralelo com a insistência de Raban na plasticidade da personalidade humana propiciada pela maleabilidade das aparências e superfícies é notável, tal como o é o posicionamento auto-referencial dos autores diante de si mesmos como sujeitos. Cindy Sherman é considerada uma figura de proa no movimento pós-moderno.

Assim sendo, que é esse pós-modernismo de que muitos falam agora? Terá a vida social se modificado tanto a partir do início dos anos 70 que possamos falar sem errar que vivemos numa cultura pós-moderna, numa época pós-moderna? Ou será simplesmente que as tendências da alta cultura deram, como é do seu feitio, mais uma circunvolução e que as modas acadêmicas também mudaram sem um único vestígio ou eco de correspondência na vida cotidiana dos cidadãos comuns? O livro de Raban sugere que há mais coisas envolvidas do que a última moda intelectual importada de Paris ou do que a mais nova reviravolta do mercado de arte de Nova Iorque. Também há mais do que a mudança do estilo arquitetônico que Jencks (1984) registra, embora, aqui, abordemos um reino que tem o potencial de aproximar mais as preocupações da alta cultura da vida diária através da produção da forma construída. Com efeito, ocorreram grandes mudanças nas qualidades da vida urbana a partir de mais ou menos 1970. Mas determinar se essas mudanças merecem o nome de “pós-moderno” é outra questão. Na verdade, a resposta está na dependência direta do sentido específico que possamos dar a esse

termo. E, nesse ponto, temos de nos ver às voltas com as últimas modas intelectuais importadas de Paris e com as mais novas reviravoltas do mercado de arte de Nova Iorque, visto ter sido a partir desses fermentos que surgiu o conceito de “pós-moderno”.

Quanto ao sentido do termo, talvez só haja concordância em afirmar que o “pós-modernismo” representa alguma espécie de reação ao “modernismo” ou de afastamento dele. Como o sentido de modernismo também é muito confuso, a reação ou afastamento conhecido como “pós-modernismo” o é duplamente. O crítico literário Terry Eagleton (1987) tenta definir o termo da seguinte maneira:

Talvez haja consenso quanto a dizer que o artefato pós-moderno típico é travesso, auto-fionizador e até esquizóide; e que ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar impudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordez e do choque.

Mais positivamente, os editores da revista de arquitetura PRECIS 6 (1987, 7-24) vêem o pós-modernismo como legítima reação à “monotonia” da visão de mundo do modernismo universal. “Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção.” O pós-moderno, em contraste, privilegia “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiância de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno. A redescoberta do pragmatismo na filosofia (p. ex., Rorty, 1979), a mudança de idéias sobre a filosofia da ciência promovida por Kuhn (1962) e Feysabend (1975), a ênfase foucaultiana na descontinuidade e na diferença na história e a primazia dada por ele a “correlações polimorficas em vez da casualidade simples ou complexa”, novos desenvolvimentos na matemática — acentuando a indeterminação (a teoria da catástrofe e do caos, a geometria dos fractais) —, o ressurgimento da preocupação, na ética, na política e na antropologia, com a validade e a dignidade do “outro” — tudo isso indica uma ampla e profunda mudança na “estrutura do sentimento”. O que há em comum nesses exemplos é a rejeição das “metanarrativas” (interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal), o que leva Eagleton a completar a sua descrição do pós-modernismo da seguinte maneira:

O pós-modernismo assinala a morte dessas “metanarrativas”, cuja função terrorista secreta era fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana “universal”. Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu feitiço da totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gana heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo... A ciência e a filosofia devem abandonar suas grandio-



Ilustração 1.2 Cindy Sherman, *Untitled*, 1983 e *Untitled* n.º 92, 1981.
O pós-modernismo e a *miscarar*: a arte fotográfica de Cindy Sherman usa a própria
fotografia como sujeito em múltiplos disfarces, muitos dos quais em aberta referência
a imagens cinematográficas ou publicitárias.

sas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas.

Se essas descrições estão corretas, certamente pareceria que *Soft city*, de Raban, está infundido de sentimento pós-moderno. Mas o real alcance disso ainda está por ser estabelecido. Como o único ponto de partida consensual para a compreensão do pós-moderno reside em sua possível relação com o moderno, é ao sentido deste último que devemos dar atenção em primeiro lugar.

2

Modernidade e modernismo

"A modernidade", escreveu Baudelaire em seu artigo seminal "The painter of modern life" (publicado em 1863), "é o transitório, o fugidivo, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável."

Desejo examinar com muita atenção essa conjugação entre o efêmero e fugidivo e o eterno e imutável. A história do modernismo como movimento estético tem oscilado de um lado para o outro dessa formulação dual, muitas vezes dando a impressão de poder, como certa feita observou Lionel Trilling (1966), apresentar oscilações de significado até voltar-se para a direção oposta. Armados com o sentido de tensão de Baudelaire, podemos, penso eu, melhor compreender alguns dos sentidos conflitantes atribuídos ao modernismo e algumas das correntes extraordinariamente diversas de prática artística, bem como avaliações estéticas e filosóficas feitas em seu nome.

Deixo de lado, por agora, a questão de *por que* a vida moderna deveria ser caracterizada por tanta enfermidade e mudança — mas o que não costuma ser contestado é que a condição da modernidade tenha essa característica. Eis, por exemplo, a descrição de Berman (1982, 15):

Há uma modalidade de experiência vital — experiência do espaço e do tempo, do eu e dos outros, das possibilidades e perigos de vida — que é partilhada por homens e mulheres em todo o mundo atual. Denominarei esse corpo de experiência "modernidade". Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo — e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. Os ambientes e experiências modernos cruzam todas as fronteiras da geografia e da etnicidade, da classe e da nacionalidade, da religião e da ideologia; nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une toda a humanidade. Mas trata-se de uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade; ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e reinvigação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, "tudo o que é sólido desmancha no ar".

Berman mostra que uma variedade de escritores de diferentes lugares e épocas (Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoiévski e Biely, entre outros) enfrentaram e tentaram lidar com essa sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica. Esse mesmo tema recentemente encontrou eco em Frisby (1985), que, num estudo de três pensadores modernos — Simmel, Kracauer e Benjamin —, destaca que "seu interesse central era uma experiência distintiva do tempo, do

espaço e da causalidade como coisas transitórias, fugidias, fortuitas e arbitrárias". Embora possa ser verdade que tanto Berman como Frisby estão identificando no passado uma sensibilidade contemporânea muito forte à efemeridade e à fragmentação, e, portanto, talvez superfaçam esse lado da formação dual de Baudelaire, há abundantes evidências a sugerir que a maioria dos escritores "modernos" reconheceu que a única coisa segura na modernidade é a sua insegurança, e até a sua inclinação para "o caos totalizante". O historiador Carl Schorske (1981, XIX) nota, por exemplo, que, na Viena *fin de siècle*:

A alta cultura entrou num turbilhão de inovação infinita, cada campo proclamando-se independente do todo, cada parte dividindo-se, por sua vez, em partes. Para a implacável centrifugadora da mudança foram atraídos os primeiros conceitos mediante os quais os fenômenos culturais poderiam ser fixados no pensamento. Não somente os produtores da cultura, como também os seus analistas e críticos, foram atingidos pela fragmentação.

O poeta W. B. Yeats captou essa mesma disposição nos versos:

Things fall apart; the centre cannot hold,
Mere anarchy is loosed upon the world.*

Se a vida moderna está de fato tão permeada pelo sentido do fugidio, do efêmero, do fragmentário e do contingente, há algumas profundas consequências. Para começar, a modernidade não pode respeitar sequer o seu próprio passado, para não falar do de qualquer ordem social pré-moderna. A transitoriedade das coisas dificulta a preservação de todo sentido de continuidade histórica. Se há algum sentido na história, há que descobri-lo e defini-lo a partir de dentro do turbilhão da mudança, um turbilhão que afeta tanto os termos da discussão como o que está sendo discutido. A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes. Uma vanguarda sempre desempenhou, como registram Fogtoli (1968) e Bürger (1984), um papel vital na história do modernismo, interrompendo todo sentido de continuidade através de alterações, recuperações e repressões radicais. Como interpretar isso, como descobrir os elementos "eternos e inmutáveis" em meio a essas disrupções radicais, é o problema. Mesmo que o modernismo sempre tenha estado comprometido com a descoberta, como disse o pintor Paul Klee, do "caráter essencial do acidental", ele agora precisava fazê-lo num campo de sentidos continuamente mutantes que com frequência pareciam "contradizer a experiência racional de ontem". As práticas e juízos estéticos fragmentaram-se naquele tipo de "livro de rabiscos de um maníaco, cheio de itens coloridos que não têm nenhuma relação entre si, nenhuma esquema determinante, racional ou econômico", que Raban descreve como aspecto essencial da vida urbana.

[As coisas se desfazem; o centro não se sustém;
A pura anarquia está solta no mundo.]

Onde, em tudo isso, poderíamos procurar algum sentido de coerência, para não falar da necessidade de dizer alguma coisa consistente sobre o "eterno e inmutável" que se supunha espreitar nesse turbilhão de mudança social no espaço e no tempo? Os pensadores iluministas geraram uma resposta filosófica e até prática para essa pergunta. Como essa resposta dominou boa parte do debate subsequente acerca do sentido da modernidade, cabe examiná-la mais de perto.

Embora o termo "moderno" tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983, 9) chama de *projeto* da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas "para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas". A idéia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do esquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e inmutáveis de toda a humanidade ser reveladas.

O pensamento iluminista (e, aqui, sigo Cassirer, 1951) abraçou a idéia do progresso e buscou ativamente a ruptura com a história e a tradição esponsada pela modernidade. Foi, sobretudo, um movimento secular que procurou desmistificar e dessecularizar o conhecimento e a organização social para libertar os seres humanos de seus grilhões. Ele levou a injunção de Alexander Pope de que "o estudo próprio da humanidade é o homem" muito a sério. Na medida em que ele também saudava a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome do progresso humano, os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado. Abundavam doutrinas de igualdade, liberdade, fé na inteligência humana (uma vez permitidos os benefícios da educação) e razão universal. "Uma boa lei deve ser boa para todos", pronunciou Condorcet às vésperas da Revolução Francesa, "exatamente da mesma maneira como uma proposição verdadeira é verdadeira para todos". Essa visão era incriavelmente otimista. Escritores como Condorcet, observa Habermas (1983, 9), estavam possuídos "da extravagante expectativa de que as artes e as ciências iriam promover não somente o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos".

O século XX — com seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki — certamente delto por terra esse otimismo. Pior ainda, há a suspeita de que o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana. Foi essa a atrevida tese apresentada por Horkheimer e Adorno em *The dialectic of Enlightenment* (1972).

Escrevendo sob as sombras da Alemanha de Hitler e da Rússia de Stálin, eles alegavam que a lógica que se oculta por trás da racionalidade iluminista é uma lógica da dominação e da opressão. A ânsia por dominar a natureza envolvia o domínio dos seres humanos, o que no final só poderia levar a "uma tenebrosa condição de autodominação" (Bernstein, 1985, 9). A revolta da natureza, que eles apresentavam como a única saída para o impasse, tinha portanto de ser concebida como uma revolta da natureza humana contra o poder opressor da razão puramente instrumental sobre a cultura e a personalidade.

Saber se o projeto do Iluminismo estava ou não fadado desde o começo a nos mergulhar num mundo kafkiano, se tinha ou não de levar a Auschwitz e Hiroshima e se lhe restava ou não poder para informar e inspirar o pensamento e a ação contemporâneos são questões cruciais. Há quem, como Habermas, continue a apoiar o projeto, se bem que com forte dose de ceticismo quanto às suas metas, muita angústia quanto à relação entre meios e fins e certo pessimismo no tocante à possibilidade de realizar tal projeto nas condições econômicas e políticas contemporâneas. E há também quem — e isso é, como veremos, o cerne do pensamento filosófico pós-modernista — insista que devemos, em nome da emancipação humana, abandonar por inteiro o projeto do Iluminismo. A posição a tomar depende de como se explica o "lado sombrio" da nossa história recente e do grau até o qual o atribuímos aos defeitos da razão iluminista, e não à falta de sua correta aplicação.

Com efeito, o pensamento iluminista internalizava uma imensa gama de pro-blemas e não possuía poucas contradições incômodas. Para começar, a questão da relação entre meios e fins era onipresente, enquanto os alvos em si nunca podiam ser especificados precisamente exceto em termos de algum plano utópico que com frequência parecia tão opressor para alguns quanto emancipador para outros. Além disso, a questão de determinar de maneira exata quem podia considerar-se possuidor da razão superior e sob que condições essa razão deveria ser exercida como poder tinha de ser honestamente enfrentada. A humanidade vai ter de ser forçada a ser livre, disse Rousseau; e os jacobinos da Revolução Francesa começaram sua prática política onde o pensamento filosófico de Rousseau tinha parado. Francis Bacon, um dos precursores do pensamento iluminista, concebeu em seu tratado utópico *Novum Atlantis* uma casa de sábios que seriam os guardiães do conhecimento; e os juizes éticos e os verdadeiros cientistas; enquanto vivesses no mundo exterior a vida diária da comunidade, eles exerceriam sobre esta uma extraordinária força moral. A essa concepção de uma sabedoria de elite, mas coletiva, masculina e branca, outros opunham a imagem de um individualismo sem pelas de grandes pensadores, os grandes benfeitores da humanidade, que, por intermédio de suas lutas e esforços singulares, levariam a razão e a civilização do nada ao ponto da verdadeira emancipação. Outros afirmavam ou que havia alguma teleologia inerente em ação (talvez até de inspiração divina) a que o espírito humano estava fadado a responder, ou que existia algum mecanismo social, tal como a celebrada não invisível do mercado proposta por Adam Smith, que converteria até o mais dúbio sentimento moral num resultado vantajoso para todos. Marx, que em muitos aspectos era filho do pensamento iluminista, buscou transformar o pensamento utópico — a luta para os seres humanos realizarem sua "natureza específica", como ele dizia em suas primeiras obras — numa ciência materialista ao mostrar

que a emancipação humana universal poderia emergir da lógica clássica e evidentemente repressiva, embora contraditória, do desenvolvimento capitalista. Ao fazê-lo, concentrou-se na classe trabalhadora como agente da libertação e da emancipação humanas precisamente por ser ela a classe dominada da moderna sociedade capitalista. Só quando os produtores diretos tivessem o controle do seu próprio destino, argumentava ele, poderíamos alimentar a esperança de substituir o domínio e a repressão por um reino de liberdade social. Mas se "o reino da liberdade só começa quando o reino da necessidade é superado", então o lado progressista da história burguesa (em particular a sua criação de enormes forças produtivas) tinha de ser plenamente reconhecido, e os resultados positivos da racionalidade iluminista, plenamente apropriados.

O projeto da modernidade nunca deixou de ter seus críticos. Edmund Burke não fez nenhum esforço para esconder as suas dúvidas e o seu desgosto com os excessos da Revolução Francesa. Malthus, rebatendo o otimismo de Condorcet, mostrou a impossibilidade de um dia se escapar das amarras da escassez natural e da necessidade. Sade também revelou que poderia haver uma dimensão da liberdade humana bem distinta da concebida no pensamento iluminista convencional. E, no início do século XX, dois grandes críticos, com posições bem diferentes, imprimiram sua marca no debate. Em primeiro lugar, Max Weber, cujo argumento fulcral é resumido por Bernstein, um protagonista-chave do debate sobre a modernidade e seus significados, da seguinte maneira:

Weber alegava que a esperança e a expectativa dos pensadores iluministas era uma amarga e irônica ilusão. Eles mantinham um forte vínculo necessário entre o desenvolvimento da ciência, da racionalidade e da liberdade humana universal. Mas, quando desmascarado e compreendido, o legado do Iluminismo foi o triunfo da racionalidade... proposital-instrumental. Essa forma de racionalidade afeta e inebria todos os planos da vida social e cultural, abrangendo as estruturas econômicas, o direito, a administração burocrática e até as artes. O desenvolvimento da [racionalidade proposital-instrumental] não leva à realização concreta da liberdade universal, mas à criação de uma "jaula de ferro" da racionalidade burocrática da qual não há como escapar (Bernstein, 1985, 5).

Se a "sóbria advertência" de Weber soa como o epítáfio da razão iluminista, o ataque anterior de Nietzsche às suas próprias premissas deve por certo ser considerado a sua nénesse. Era como se Nietzsche mergulhasse por inteiro no outro lado da formulação de Baudelaire para mostrar que o moderno não era senão uma energia vital, a vontade de viver e de poder, nadando num mar de desorden, anarquia, destruição, alienação individual e desespero. "Sob a superfície da vida moderna, dominada pelo conhecimento e pela ciência, ele discernia energias vitais selvagens, primitivas e completamente impiedosas" (Bradbury e McFarlane, 1976, 446). Todo o conjunto de imagens iluministas sobre a civilização, a razão, os direitos universais e a moralidade de nada valia. A essência eterna e imutável da humanidade encontrava sua representação adequada na figura mítica de Dioniso: "Ser a um só e mesmo tempo 'destrutivamente criativo' (isto é, formar o mundo

temporal da individualização e do vir-a-ser, um processo destruidor da unidade) e 'criativamente destrutivo' (isto é, devorar o universo ilusório da individualização, um processo que envolve a reação da unidade)" (loc. cit.). O único caminho para a afirmação do eu era agir, manifestar a vontade, no turbilhão da criação destrutiva e da destruição criativa, mesmo que o desfecho esteja fadado à tragédia.

A imagem da "destruição criativa" é muito importante para a compreensão da modernidade, precisamente porque derivou dos dilemas práticos enfrentados pela implementação do projeto modernista. Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos, como o observou toda uma linhagem de pensadores modernistas de Goethe à Mão. O arquétipo literário desse dilema é, como Bernan (1982) e Lukács (1969) assinalam, o *Fausto* de Goethe. Um herói épico preparado para destruir muitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das cinzas do antigo, Fausto é, em última análise, uma figura trágica. Sintetizando pensamento e ação, Fausto obriga a si mesmo e a todos (até a Mefistófeles) a chegar a extremos de organização, de sofrimento e de exaustão, a fim de dominar a natureza e criar uma nova paisagem, uma sublime realização espiritual que contém a potencialidade da libertação humana dos desejos e necessidades. Preparado para eliminar tudo e todos os que se põham no caminho da concretização dessa visão sublime, Fausto, para o seu próprio horror último, faz Mefistófeles matar um velho casal muito amado que vive numa casinha à beira-mar por nenhuma outra razão além do fato de não se enquadrar no plano do mestre. "Parece", diz Bernan (1982), "que o próprio processo de desenvolvimento, na medida em que transforma o deserto num espaço social e físico vicejante, recia o deserto no interior do próprio agente de desenvolvimento. Assim funciona a tragédia do desenvolvimento."

Há várias figuras modernas — Hausmann trabalhando na Paris do Segundo Império e Robert Moses na Nova Iorque pós-Segunda Guerra Mundial — para dar à figura da destruição criativa uma estatura superior à do mito (ilustrações 1.3, 1.4). Mas vemos aqui em ação, com uma aparência bem distinta, a oposição entre o efêmero e o eterno. Se o modernista tem de destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, destruir ele mesmo essas verdades. E, no entanto, somos forçados, se buscamos o eterno e imutável, a tentar e a deixar a nossa marca no caótico, no efêmero e no fragmentário. A imagem nietzschiana da destruição criativa e da criação destrutiva estabelece uma ponte entre os dois lados da formulação de Baudelaire de uma nova maneira. Note-se é que o economista Schumpeter empregou essa mesma imagem para compreender os processos do desenvolvimento capitalista. O empreendedor, que Schumpeter considera uma figura heróica, era o destruidor criativo *par excellence* porque estava preparado para levar a extremos vitais as consequências da inovação técnica e social. E era somente através desse heroísmo criativo que se podia garantir o progresso humano. Para Schumpeter, a destruição criativa era o *leitmotiv* progressista do desenvolvimento capitalista benevolente. Para outros, era tão só a condição necessária do progresso do século XX. Eis Gertrude Stein escrevendo sobre Picasso em 1938:

Do mesmo modo como tudo se autodestruí no século XX e nada continua, o século XX tem um esplendor todo seu, e Picasso é do seu século, sendo dotado da estranha qualidade de uma terra que ninguém jamais viu e de coisas destruídas de uma maneira que ninguém nunca viu. Assim, pois, Picasso tem o seu esplendor.

Proféticas palavras e profética concepção essa, por parte de Schumpeter e Stein, nos anos que precederam o maior evento da história da destruição criativa do capitalismo — a Segunda Guerra Mundial.

No começo do século XX, e em especial depois da intervenção de Nietzsche, já não era possível dar à razão iluminista uma posição privilegiada na definição da essência eterna e imutável da natureza humana. Na medida em que Nietzsche dera início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política, a exploração da expertise estética — "além do bem e do mal" — tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna. Isso deu um novo papel e imprimiu um novo ímpeto ao modernismo cultural.

Nessa nova concepção do projeto modernista, artistas, escritores, arquitetos, compositores, poetas, pensadores e filósofos tinham uma posição bem especial. Se o "eterno e imutável" não mais podia ser automaticamente pressuposto, o artista moderno tinha um papel criativo a desempenhar na definição da essência da humanidade. Se a "destruição criativa" era uma condição essencial da modernidade, talvez cobresse ao artista como indivíduo uma função heróica (mesmo que as

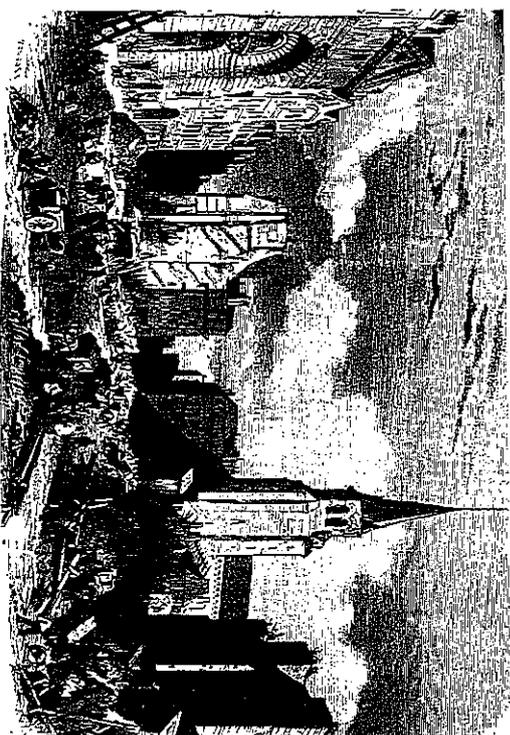


Ilustração 1.3 A destruição criativa de Hausmann na Paris do Segundo Império: a reconstrução da Praça Saint-Germain.

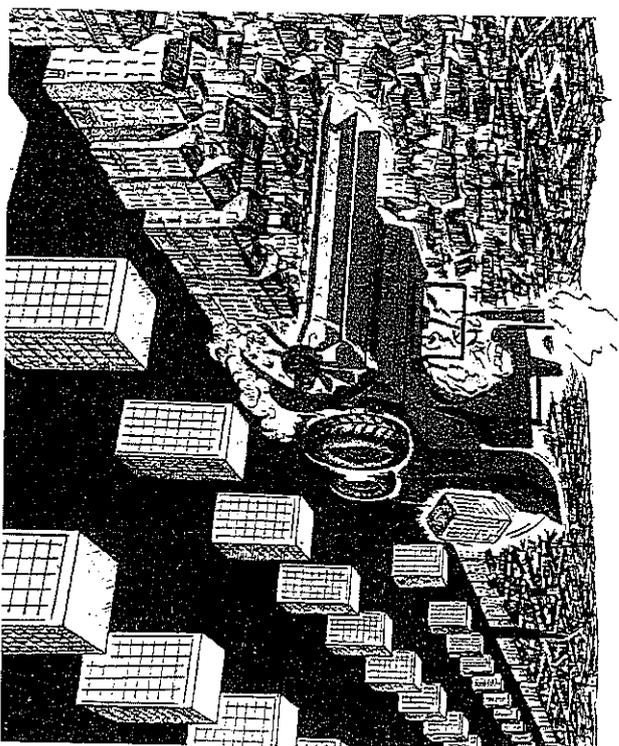


Ilustração 1.4 *A arte parisiense de boulevard atacando a destruição modernista do antigo tecido urbano: um cartum de J. F. Battelier em "Sans Retour, Ni Consigne".*

conseqüências pudessem ser trágicas). O artista, alegou Frank Lloyd Wright — um dos maiores arquitetos modernistas —, deve não somente compreender o espírito de sua época como iniciar o processo de sua mudança.

Deparamos aqui com um dos mais sugestivos, mas para muitos profundamente perturbador, aspectos da história modernista. Porque, quando Rousseau substituiu a famosa máxima de Descartes "Penso, logo existo" por "Sinto, logo existo", assinalou uma mudança radical de uma estratégia racional e instrumentalista para uma estratégia mais conscientemente estética de realização das metas iluministas. Mais ou menos na mesma época, Kant também reconhecceu que o juízo estético tinha de ser elaborado independentemente da razão prática (juízo moral) e da compreensão (conhecimento científico) e que formava uma ponte necessária, embora problemática, entre as duas. A exploração da estética como domínio cognitivo distinto foi em larga medida uma questão do século XVIII. Surgiu em parte da necessidade de chegar a um acordo com a imensa variedade de artefatos culturais, produzidos sob condições sociais bem diferentes, que o crescente comércio e contato cultural revelavam. Os vasos Ming, as urnas gregas e a porcelana de Dresden expressavam algum sentimento comum de beleza? Mas essa exploração também surgiu da mera dificuldade da tradução dos princípios iluministas da compreensão racional e científica em princípios morais e políticos apropriados à ação. Foi nessa

lacuna que Nietzsche mais tarde iria inserir sua potente mensagem, a de que a arte e os sentimentos estéticos tinham o poder de ir além do bem e do mal, com efeitos tão devastadores. A busca da experiência estética como fim em si mesma se tornou, com efeito, o marco do movimento romântico (exemplificado por, digamos, Shelley e Byron). Ela gerou a onda de "subjetivismo radical", de "individualismo desenfreado" e de "busca da auto-realização individual" que, ao ver de Daniel Bell (1978), há muito tinha estabelecido um conflito fundamental entre o comportamento cultural e as práticas artísticas modernistas e a ética protestante. O hedonismo se integra mal, segundo Bell, à poupança e ao investimento que supostamente alimentam o capitalismo. Seja qual for o nosso modo de encarar a tese de Bell, é por certo verdade que os românticos abriram o caminho para as intervenções estéticas ativas na vida cultural e política, intervenções antecipadas por escritores como Condorcet e Saint-Simon. Este último insistia, por exemplo, em que,

Seremos nós, artistas, que serviremos a vocês de vanguarda. Que belo destino para as artes, o de exercer sobre a sociedade um poder positivo, uma verdadeira função sacerdotal, e de marchar vigorosamente na dianteira de todas as faculdades intelectuais na época do seu maior desenvolvimento! (citado em Bell, 1978, 35; cf. Poggioli, 1968, 9).

O problema desses sentimentos é o fato de verem o vínculo estético entre ciência e moralidade, entre conhecimento e ação, de maneira a "nunca serem ameaçados pela evolução histórica" (Raphael, 1981, 7). O juízo estético, como nos casos de Hegelgger e Pound, podia levar com a mesma facilidade para a direita ou para a esquerda do espectro político. Como Baudelaire logo percebeu, se o fluxo e a mudança, a efemeridade e a fragmentação formavam a base material da vida moderna, então a definição de uma estética modernista dependia de maneira crucial do posicionamento do artista diante desses processos. O artista individual podia contestá-los, aceitá-los, tentar dominá-los ou apenas circular entre eles, mas o artista nunca os poderia ignorar. O efeito de qualquer dessas tomadas de posição era, na verdade, alterar o modo como os produtores culturais pensavam o fluxo e a mudança, bem como os termos políticos mediante os quais representavam o eterno e imutável. As reviravoltas do modernismo como estética cultural podem ser largamente compreendidas contra o pano de fundo dessas escolhas estratégicas.

Não posso revisar aqui a vasta e complexa história do modernismo cultural desde os seus primórdios na Paris pós-1848. Mas é preciso, se quisermos compreender a reação pós-moderna, examinar alguns pontos gerais. Se voltarmos à formulação de Baudelaire, por exemplo, vem-lo definindo o artista como alguém capaz de concentrar a visão em elementos comuns da vida da cidade, compreender suas qualidades fugidias e ainda assim extrair, do momento fugaz, todas as sugestões de eternidade nele contidas. O artista moderno bem-sucedido era alguém capaz de desvelar o universal e o eterno, "destilar o sabor amargo ou impetuoso do vinho da vida" a partir do "efêmero, das formas fugidias de beleza dos nossos dias" (Baudelaire, 1981, 435). Na medida em que a arte modernista conseguiu fazer isso, ela se tornou a nossa arte, precisamente porque "é a arte que responde ao cenário do nosso caos" (Bradbury e McFarlane, 1976, 27).

Mas como, em meio a todo o caos, *representar* o eterno e o imutável? Considerando-se que o naturalismo e o realismo se mostraram inadequados (ver adiante, p. 239), o artista, o arquiteto e o escritor tinham de encontrar alguma maneira especial de representá-los. Por conseguinte, desde o começo, o modernismo se preocupava com a linguagem, com a descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas. A realização individual dependia da inovação na linguagem e nas formas de representação, disso resultando que a obra modernista, como Lyonn (1985, 41) observa, "com frequência revela voluntariamente sua própria realidade de construção ou artifício", transformando assim boa parte da arte num "construto auto-referencial, em vez de um espelho da sociedade". Escritores como James Joyce e Proust, poetas como Mallarmé e Aragon, pintores como Manet, Pissarro, Jackson Pollock mostravam uma tremenda preocupação com a criação de novos códigos, novas significações e novas alusões metafóricas nas linguagens que construíam. Mas se a palavra era de fato fugidia, efêmera e caótica, o artista tinha, por essa mesma razão, de representar o eterno através de um efeito instantâneo, tornando "a lática do choque e a violação das continuidades esperadas" vitais para fazer chegar ao destino a mensagem que o artista procurava transmitir.

O modernismo só podia falar do eterno ao congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias. Para o arquiteto, encarregado de projetar e construir uma estrutura espacial relativamente permanente, tratava-se de uma proposição bem simples. A arquitetura, escreveu Mies van der Rohe nos anos 20, "é a vontade da época concebida em termos espaciais". Mas, para outros, a "espacialização do tempo" através da imagem, do gesto dramático e do choque instantâneo, ou, simplesmente, pela montagem/colagem, era mais problemática. T. S. Eliot debruçou-se sobre o problema em *Four Quartets* da seguinte maneira:

To be conscious is not to be in time
 But only in time can the moment in the rose-garden,
 The moment in the arbour where the rain beat,
 Be remembered; involved with past and future.
 Only through time time is conquered.*

O recurso às técnicas da montagem/colagem fornecia um meio de tratar desse problema, visto que diferentes efeitos extraídos de diferentes tempos (velhos jornais) e espaços (o uso de objetos comuns) podiam ser superpostos para criar um efeito simultâneo. Ao explorar a simultaneidade desse modo, "os modernistas estavam aceitando o efêmero e transitório como *locus* de sua arte", ao mesmo tempo que eram forçados coletivamente a reafirmar o poder das próprias condições contra as quais reagiam. Le Corbusier reconheceu o problema em seu tratado

* [Ser consciente é não ser no tempo/

Mas só no tempo pode o instante no canleiro de rosas, /

O instante na pérgola onde a chuva cai, /

Ser lembrado; envolvido no passado e no futuro, /

Só pelo tempo é o tempo conquistado.]

de 1924, *The city of tomorrow*. "As pessoas me rotulam com muita facilidade de revolucionário", queixava-se ele; mas o "equilíbrio que elas tanto tentam manter é, por razões vitais, puramente efêmero: é um equilíbrio que precisa ser perpetuamente restabelecido." Além disso, a própria inventividade de todas aquelas "mentes ávidas capazes de perturbar" o equilíbrio produzia as qualidades efêmeras e transitórias do próprio juízo estético, mais acelerando do que reduzindo o ímpeto das modas estéticas: impressionismo, pós-impressionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo etc. "A vanguarda", comenta Poggioli em seu tão lúcido estudo da história desta, "está condenada a conquistar, pela influência da moda, a própria popularidade que um dia desdenhou — e isso é o começo do fim."

Além disso, a mercantilização e comercialização de um mercado de produtos culturais durante o século XIX (e o concomitante declínio do patronato aristocrático, estatal ou institucional) forçaram os produtores culturais a seguir uma forma de competição de mercado que viria a reforçar processos de "destruição criativa" no interior do próprio campo estético. Isso refletiu e, em alguns casos, antecipou alguma coisa que ocorria na esfera político-econômica. Todos os artistas procuravam mudar as bases do juízo estético, ao menos para vender seu próprio produto. Isso também dependia da formação de uma classe distinta de "consumidores culturais". Os artistas, apesar de sua predileção por uma retórica *antiesablishment* e antiburguesa, gastavam muito mais energia lutando entre si e com as suas próprias tradições para vender seus produtos do que o faziam engajando-se na ação política real.

A luta para reproduzir uma *obra de arte*, uma criação definitiva capaz de encontrar um lugar ímpar no mercado, tinha de ser um esforço individual forjado em circunstâncias competitivas. Portanto, a arte modernista sempre foi o que Benjamin denomina "arte áurica", no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadável a preço de monopólio. O resultado era muitas vezes uma perspectiva altamente individualista, aristocrática, desdenhosa (particularmente da cultura popular) e até arrogante da parte dos produtores culturais, mas também indicava como a nossa realidade poderia ser construída e reconstruída através da atividade informada pela estética. Podia ser, na melhor das hipóteses, algo profundamente conveniente, desafiador, incômodo ou exortativo para muitos que a ele estavam expostos. Reconhecendo essa característica, certas vanguardas — os dadaístas, os primeiros surrealistas — tentaram mobilizar suas capacidades estéticas para fins revolucionários ao fundir a sua arte com a cultura popular. Outros, como Walter Gropius e Le Corbusier, esforçaram-se por impô-las de cima para propósitos revolucionários similares. E não era só Gropius que considerava importante "devolver a arte ao povo por meio da produção de coisas belas". O modernismo internalizou seu próprio turbilhão de ambigüidades, de contradições e de mudanças estéticas pulsantes, ao mesmo tempo que buscava afetar a estética da vida diária.

Os fatos dessa vida, no entanto, tiveram mais do que uma influência passageira sobre a sensibilidade estética criada, por mais que os próprios artistas procedassem uma aura de "arte pela arte". Para começar, como Benjamin (1969) assi-

nala em seu celebrado ensaio sobre "A obra de arte na era da reprodução mecânica", a capacidade técnica mutante de reproduzir, disseminar e vender livros e imagens a públicos de massa, e a invenção da fotografia e, depois, do filme (ao que hoje acrescentaríamos o rádio e a televisão), mudaram radicalmente as condições materiais de existência dos artistas e, portanto, seu papel social e político. E, sem relação com a consciência geral do fluxo e da mudança presente em todas as obras modernistas, um fascínio pela técnica, pela velocidade e pelo movimento, pela máquina e pelo sistema fabril, bem como pela cadência de novas mercadorias que penetravam na vida cotidiana, provocou uma ampla gama de respostas estéticas que iam da negação à especulação sobre possibilidades utópicas, passando pela imitação. Logo, como Reynier Banham (1984) mostra, os primeiros arquitetos modernistas, como Mies van der Rohe, tiraram muito de sua inspiração dos silos para cereais com elevadores, puramente funcionais, que então surgiam por todo o Meio Oeste americano. Le Corbusier, em seus planos e escritos, tomou o que viu como possibilidades inerentes à era da máquina, da fábrica e do automóvel e as projetou em algum futuro utópico (Fishman, 1982). Tschü (1987, 19) documenta que revistas americanas populares como *Good Housekeeping* descreviam a casa como "nada mais do que uma fábrica para a produção de felicidade" já em 1910, anos antes de Le Corbusier apresentar seu celebrado (e hoje muito rejeitado) ditado de que a casa é uma "máquina para a vida moderna".

É importante ter em mente, portanto, que o modernismo surgiu antes da Primeira Guerra Mundial era mais uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transportes e comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um pioneiro na produção dessas mudanças. Mas a forma tomada pela reação tinha uma considerável importância subsequente. Ela não apenas forneceu meios de absorver, codificar e refletir sobre essas rápidas mudanças, como sugeriu linhas de ação capazes de modificá-las ou sustentá-las. Reagindo à desprofissionalização dos artesãos por causa da máquina e da produção fabril sob o comando de capitalistas, William Morris, por exemplo, tentou promover uma nova cultura artesã que combinava o poder da tradição artesanal com uma forte defesa "da simplicidade de desenho, da retirada de toda exibição, de todo desperdício e de todo comodismo" (Relph, 1987, 99-107). Como Relph assinala, Bauhaus, a tão influente unidade germânica de design fundada em 1919, no início se inspirou muito no Arts and Crafts Movement que Morris tinha fundado, e só mais tarde (1923) se voltou para a idéia de que "a máquina é o nosso meio moderno de design". Bauhaus pôde exercer a influência que exerceu sobre a produção e o design por causa precisamente da redefinição de "ofício artesanal" como a habilidade de produzir em massa bens de natureza esteticamente agradável com a eficiência da máquina.

Foram dessa espécie as diversas reações que fizeram do modernismo uma questão tão complexa e, com frequência, contraditória. Tratava-se, escrevem Bradbury e McFarlane (1976, 46),

de uma extraordinária combinação entre o futurista e o nítista, o revolucionário e o conservador, o naturalista e o simbolista, o romântico e o clássico. Foi a cele-

bração de uma era tecnológica e a sua condenação; uma excitada aceitação da crença de que os velhos regimes da cultura tinham chegado ao fim e a um profundo desespero diante desse temor; uma mistura de convicções de que as novas formas eram fugas do historicismo e das pressões da época com convicções de que essas formas eram precisamente a expressão viva dessas coisas.

Esses elementos e oposições diversos formaram misturas bem diferentes do sentimento e da sensibilidade modernistas em diferentes épocas e lugares:

É possível traçar mapas mostrando os centros e províncias artísticas, o equilíbrio internacional de poder cultural — nunca exatamente equivalente ao equilíbrio do poder econômico e político, mas sem dúvida com profundas relações com ele. Os mapas mudam com a mudança da estética: Paris por certo é, para o modernismo, o principal centro dominante, na qualidade de fonte da boêmia, da tolerância e do estilo de vida do *émigré*, mas podemos sentir o declínio de Roma e de Florença, a ascensão e queda de Londres, a fase de domínio de Berlim e Munique, as potentes explosões da Noruega e da Finlândia, a irradiação partida de Viena como estágios essenciais da cambiante geografia do modernismo, mapeada pelo movimento de escritores e artistas, do fluxo de ondas de pensamento, de explosões de produção artística significativa (Bradbury e McFarlane, 1976, 102).

Essa complexa geografia histórica do modernismo (que ainda precisa ser escrita e explicada por inteiro) torna duplamente difícil interpretar com exatidão o que era o modernismo. As tensões entre internacionalismo e nacionalismo, globalismo e etnocentrismo paroquial, universalismo e privilégios de classe nunca estiveram longe da superfície. Em seus melhores momentos, o modernismo tentou enfrentar as tensões, mas, nos seus piores, ou as varreu para baixo do tapete ou as explorou — como fizeram os Estados Unidos em sua apropriação da arte modernista depois de 1945 — para tirar vantagens cínicas, de cunho político (Gulpauf, 1983). O modernismo parece bem diferente a depender de onde e quando nos localizamos. Porque, embora o movimento como um todo tivesse uma atitude internacionalista e universalista definida, muitas vezes buscada e concebida deliberadamente, também havia um forte apego à idéia de "uma arte de vanguarda internacional de elite mantida numa frutífera relação com um forte sentido de lugar" (*ibid.*, p. 157). As particularidades do lugar — e não penso apenas nas comunidades semelhantes a vilas em que os artistas tipicamente se moviam, mas também nas condições sociais, econômicas, políticas e ambientais deveras distintas que prevaleciam em, digamos, Chicago, Nova Iorque, Paris, Viena, Copenhague ou Berlim —, por conseguinte, deixaram uma marca distintiva na diversidade do esforço modernista (ver a Parte III adiante).

Também parece que o modernismo, depois de 1848, era em larga medida um fenômeno urbano, tendo existido num relacionamento inquieto, mas complexo com a experiência do crescimento urbano explosivo (com várias cidades passando da marca do milhão no final do século), da forte migração para os centros urbanos, da industrialização, da mecanização, da reorganização maciça dos ambientes

construídos e de movimentos urbanos de base política de que os levantes revolucionários de Paris em 1848 e 1871 eram um símbolo claro, mas agourento. A crescente necessidade de enfrentar os problemas psicológicos, sociológicos, técnicos, organizacionais e políticos da urbanização maciça foi um dos cantos em que floresceram movimentos modernistas. O modernismo era "uma arte das cidades" e, evidentemente, encontrava "seu habitat natural nas cidades" — e Brabury e McFarlane reúnem uma variedade de estudos de cidades individuais para sustentar essa tese. Outros estudos, como a magnífica obra de T. J. Clark sobre a arte de Manet e dos seus seguidores na Paris do Segundo Império, ou a síntese igualmente brilhante de Schorske dos movimentos culturais da Viena *fin-de-siècle*, confirmam que não importante foi a experiência urbana na formação da dinâmica cultural de diversos movimentos modernistas. E foi, afinal, como reação à profunda crise da organização, do empobrecimento e da congestão urbanos que toda uma tendência de prática e pensamento modernista foi diretamente moldada (ver Timms e Kelley, 1985). Há uma forte cadeia de conexões que vai da reformulação de Paris nos anos 1860 por Haussmann às propostas feitas por Ebenezer Howard (a "cidade-jardim" — 1898), Daniel Burnham (a "Cidade Branca" construída para a Feira Mundial de Chicago de 1893 e o Plano Regional de Chicago de 1907), Garnier (a cidade industrial linear de 1903), Camillo Sitte e Otto Wagner (com planos bem diferentes para transformar a Viena *fin-de-siècle*), Le Corbusier (*A cidade do futuro* e o *Plano Voisin* proposto para a Paris de 1924), Frank Lloyd Wright (o projeto Broadacre de 1935), chegando aos esforços de renovação urbana em larga escala feitos nos anos 50 e 60 no espírito do alto modernismo. A cidade, observa de Certeau (1984, 95), "é simultaneamente o maquinário e o herói da modernidade".

Georg Simmel deu uma interpretação bem especial a essas conexões em seu extraordinário ensaio "The metropolis and mental life", publicado em 1911. Ali, Simmel contemplou a questão de como poderia responder psicológica e intelectualmente à incrível diversidade de experiências e de estímulos a que a vida urbana moderna nos expunha — e como seria possível internalizá-la. De um lado, tínhamos sido libertados das cadeias da dependência subjetiva, tendo sido agraciados com um grau muito maior de liberdade individual. Isso, no entanto, fora alcançado às custas de tratar os outros em termos objetivos e instrumentais. Não havia escolha senão nos relacionarmos com "outros" sem rosto por meio do frio e insensível cálculo dos necessários intercâmbios monetários capazes de coordenar uma proliferante divisão social do trabalho. Também nos submetemos a uma rigorosa disciplina do nosso sentido de espaço e de tempo, tendendo-nos à hegemonia da racionalidade econômica calculista. Além disso, a rápida urbanização produziu o que ele chamou de "atitude basé", porque somente afastando os complexos estímulos advindos da velocidade da vida moderna poderíamos tolerar os seus extremos. Nossa única saída, ele parece dizer, é cultivar um falso individualismo através da busca de sinais de posição, de moda, ou marcas de excentricidade individual. A moda, por exemplo, combina "a atração da diferenciação e da mudança com a da similitude e conformidade", "quanto mais nervosa uma época, tanto mais rapidamente mudam as suas modas, porque a necessidade da atração da diferenciação, um dos agentes essenciais da moda, é acompanhada de perto pelo enlaçá-las de energias nervosas" (citado em Frisby, 1985, 98).

Não é meu propósito julgar a visão de Simmel (embora os paralelos e contrastes com o ensaio pós-moderno mais recente de Raban sejam muito instrutivos), mas vê-la como uma representação de um vínculo entre a experiência urbana e o pensamento e a prática modernistas. As qualidades do modernismo parecem ter variado, se bem que de maneira interativa, ao longo do espectro das grandes cidades políglotas surgidas na segunda metade do século XIX. Com efeito, certas modalidades de modernismo alcançaram uma trajetória particular pelas capitais do mundo, cada qual florescendo como uma arena cultural de uma espécie particular. A trajetória geográfica de Paris a Berlim, Viena, Londres, Moscou, Chicago e Nova Iorque podia ser revertida ou reduzida a depender do tipo de prática modernista que se tivesse em mente.

Se, por exemplo, considerássemos apenas a difusão das práticas materiais de que o modernismo intelectual e estético retirou tanto do seu estímulo — as máquinas, os novos sistemas de transporte e comunicação, os arranha-céus, as pontes e as maravilhas de todo tipo da engenharia, bem como a instabilidade e insegurança incriveis que acompanharam a rápida inovação e mudança social —, os Estados Unidos (e Chicago em particular) provavelmente deveriam ser considerados o catalisador do modernismo a partir de mais ou menos 1870. Contudo, nesse caso, a própria falta de resistência "tradicionalista" (feudal e aristocrática) e a aceitação popular paralela de sentimentos amplamente modernistas (da espécie que Tichi documenta) fizeram as obras de artistas e intelectuais bem menos importantes como a lâmina cortante de vanguarda da mudança social. O romance populista de uma utopia modernista, *Looking backwards*, de Edward Bellamy, ganhou rápida aceitação e até originou um movimento político nos anos 1890. A obra de Edgar Allan Poe, por outro lado, atingiu no início bem poucas honras em seu país, embora ele fosse considerado um dos grandes escritores modernistas por Baudelaire (cujas traduções de Poe, até hoje muito populares, foram ilustradas por Manet já em 1860). O gênio arquitetônico de Louis Sullivan também permaneceu largamente enterrado no fermento extraordinário da modernização de Chicago. O conceito altamente modernista que Daniel Burnham tinha do planejamento urbano racional tendeu a se perder em sua inclinação pela ornamentação de prédios e pelo classicismo no projeto de prédios individuais. As ferozes resistências de classe e tradicionais à modernização capitalista na Europa, por outro lado, tornaram os movimentos estéticos e intelectuais do modernismo muito mais importantes como a lâmina cortante da mudança social, conferindo à vanguarda um papel social e político amplamente negado a ela nos Estados Unidos até 1945. Não surpreende, pois, que a história do modernismo intelectual e estético seja muito mais eurocentrada, com alguns centros urbanos menos progressistas ou divididos em classes (como Paris e Viena) gerando alguns dos mais fortes fermentos.

É odioso, mas mesmo assim útil, impor a essa complexa história algumas periodizações relativamente simples, ao menos para ajudar a compreender a que tipo de modernismo reagem os pós-modernistas. O projeto do Iluminismo, por exemplo, considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Seguiu-se disso que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional se ao menos se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. Mas isso presunha a existência de um único modo correto de

representação que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas. Assim pensavam escritores tão diversos quanto Voltaire, D'Alembert, Diderot, Condorcet, Hume, Adam Smith, Saint-Simon, Auguste Comte, Matthew Arnold, Jeremy Bentham e John Stuart Mill.

Mas, depois de 1848, a idéia de que só havia um modo possível de representação começou a ruir. A fixidez categórica do pensamento iluminista foi crescentemente contestada e terminou por ser substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação. Em Paris, escritores como Baudelaire e Flaubert e pintores como Manet começaram a explorar a possibilidade de diferentes modalidades representacionais de maneiras que lembravam a descoberta das geometrias não-euclidianas que abalou a suposta unidade da linguagem matemática no século XIX. Tímida a princípio, essa contestação expandiu-se a partir de 1890, gerando uma inacreditável diversidade de pensamento e de experimentação em centros tão distintos quanto Berlim, Viena, Paris, Munique, Londres, Nova Iorque, Chicago, Copenhague e Moscou, chegando ao seu apogeu pouco antes da Primeira Guerra Mundial. A maioria dos comentaristas concorda que esse furor de experimentação resultou numa transformação qualitativa na natureza do modernismo em algum ponto entre 1910 e 1915. (Virginia Woolf preferia a primeira data e D. H. Lawrence, a última.) Em retrospecto, como o documentam convincentemente Bradbury e McFarlane, não é difícil ver que alguma espécie de transformação radical de fato ocorreu nesses anos. *O caminho de Swann*, de Proust (1913), os *Dublineses*, de Joyce (1914), *Filhos e Amantes*, de Lawrence (1913), *Morte em Veneza*, de Mann (1914), e o "Manifesto Vorticista", de Pound, escrito em 1914 (em que ele comparava a linguagem pura com a eficiente tecnologia da máquina), são alguns dos textos-marco publicados numa época que também testemunhou uma extraordinária eflorescência na arte (Matisse, Picasso, Braque, Duchamp, Braque, Klee, de Chirico, Kandinsky, que exibiram muitas obras no famoso Armory Show de Nova Iorque em 1913, obras que foram vistas por mais de 10.000 visitantes por dia), na música (*O despertar da primavera*, de Stravinsky, provocou uma revolução em 1913 e teve como paralelo a chegada da música atonal de Schoenberg, Berg, Bartok e outros), para não falar da dramática mudança na linguística (a teoria estruturalista da linguagem de Saussure, em que o sentido das palavras é determinado antes pela sua relação com outras palavras do que pela sua referência a objetos, foi concebida em 1911) e na física, a partir da generalização da teoria da relatividade de Einstein, com seu recurso às, e sua justificação material das, geometrias não-euclidianas. Igualmente significativa foi a publicação, em 1911, de *Os princípios da administração científica*, de F. W. Taylor, dois anos antes de Henry Ford instalar a primeira linha de produção em Dearborn, Michigan.

É difícil não concluir que todo o mundo da representação e do conhecimento passou por uma transformação fundamental nesse curto espaço de tempo. Como e por que isso ocorreu é a essência da questão. Na Parte III, exploraremos a esse respeito de que a simultaneidade derivou de uma radical mudança na experiência do espaço e do tempo no capitalismo ocidental. Mas há alguns outros elementos da situação que merecem menção.

As mudanças por certo foram afetadas pela perda da fé na inelutabilidade do progresso e pelo crescente incômodo com a fixidez categórica do pensamento iluminista. Esse incômodo veio em parte do caminho turbulento da luta de classes, em particular depois das revoluções de 1848 e da publicação do *Manifesto Comunista*. Antes disso, pensadores da tradição iluminista, como Adam Smith ou Saint-Simon, podiam razoavelmente alegar que, uma vez derrubadas as grades das relações de classe feudais, um capitalismo benevolente (organizado quer pela mão invisível do mercado ou pelo poder de associação tão defendido por Saint-Simon) poderia trazer os benefícios da modernidade capitalista para todos. Essa tese, vigorosamente rejeitada por Marx e Engels, tornou-se menos sustentável à medida que o século passava e as disparidades de classe produzidas no âmbito do capitalismo se tornavam cada vez mais evidentes. O movimento socialista contestava cada vez mais a unidade da razão iluminista e inseriu uma dimensão de classe no modernismo. Seria a burguesia ou o movimento dos trabalhadores que daria forma e direção o projeto modernista? E de que lado estavam os produtores culturais?

Para essa pergunta não podia haver uma resposta simples. Para começar, a arte propagandística e diretamente política que se integrava a um movimento político revolucionário tinha dificuldade para ser consistente com o cânon modernista da arte individualista e intencionalmente "áurica". De fato, a idéia de uma vanguarda artística poderia, sob certas circunstâncias, ser integrada à de um partido político de vanguarda. De vez em quando, os partidos comunistas se esforçavam por mobilizar "as forças da cultura" como parte de seu programa revolucionário, ao mesmo tempo que alguns movimentos artísticos e artistas de vanguarda (Léger, Picasso, Aragon etc.) apoiavam ativamente a causa comunista. Contudo, mesmo na ausência de uma agenda política explícita, a produção cultural tinha de ter efeitos políticos. Afinal, os artistas se relacionam com eventos e questões que os cercam, e constroem maneiras de ver e de representar que têm significados sociais. Nos agradáveis dias da inovação modernista pré-Primeira Guerra Mundial, por exemplo, o tipo de arte produzido celebrava universais mesmo em meio a múltiplas perspectivas; exprimia alienação, opunha-se a todo sentido de hierarquia (mesmo do sujeito, como mostrou o cubismo) e, com frequência, criticava o consumismo e os estilos de vida "burgueses". Nessa fase, o modernismo estava bem do lado de um espírito democratizador e do universalismo progressista, embora estivesse no auge da concepção "áurica". Entre as guerras, por outro lado, os artistas foram cada vez mais forçados pelos acontecimentos a explicitar seus compromissos políticos.

A mudança de tom do modernismo também decorria da necessidade de enfrentar diretamente o sentido de anarquia, de desordem e de desespero que Nietzsche semeava numa época de espantosa agitação, insatisfação e instabilidade na vida político-econômica — uma instabilidade que o movimento anarquista do final do século XIX teve de enfrentar, tendo contribuído para ela de maneiras importantes. A articulação de necessidades eróticas, psicológicas e irracionais (do tipo que Freud identificou e Kliment representou em sua arte do livre fluxo) contribuiu para a confusão. Essa manifestação particular do modernismo, portanto, teve de reconhecer a impossibilidade de representar o mundo numa linguagem simples. A compreensão tinha de ser construída por meio da exploração de múltiplas perspectivas. Em resumo, o modernismo assumiu um perspectivismo e um

relativismo múltiplos como sua epistemologia, para revelar o que ainda considerava a verdadeira natureza de uma realidade subjacente unificada, mas complexa. O que pode ter sido essa singular realidade de base e a sua "eterna presença" permaneceu obscuro. Desse ponto de vista, Lênin, por exemplo, investiu contra os erros do relativismo e do perspectivismo múltiplo em suas críticas à física "idealista" de Mach, tentando acentuar os perigos políticos e intelectuais para os quais o relativismo informe por certo apontava. Há um sentido no qual a irrupção da Primeira Guerra Mundial, essa vasta batalha interimprialista, justificou o argumento de Lênin. Há com certeza muitos fundamentos para afirmar que "a subjetividade modernista... simplesmente foi incapaz de lidar com a crise em que a Europa de 1914 foi mergulhada" (Taylor, 1987, 127).

O trauma da guerra mundial e de suas respostas políticas e intelectuais (algumas das quais analisaremos mais diretamente na Parte III) abriu caminho para uma consideração daquilo que poderia constituir as qualidades essenciais e eternas da modernidade relacionadas na parte inferior da formulação de Baudelaire. Na ausência das certezas iluministas quanto à perfectibilidade do homem, a busca de um mito apropriado à modernidade tornou-se crucial. O escritor surrealista Louis Aragon, por exemplo, sugeriu que seu objetivo central em *Paris pensant* (escrito nos anos 20) era elaborar um romance "que se apresentasse como mitologia", acrescentando "naturalmente, uma mitologia do moderno". Mas também parecia possível construir pontes metafóricas entre mitos antigos e modernos. Joyce escolheu Ulisses, ao passo que Le Corbusier, segundo Frampton (1980), sempre procurou "resolver a dicotomia entre a Estética do Engenheiro e a Arquitetura, dar à utilidade a contribuição da hierarquia do mito" (uma prática que ele acentuou cada vez mais em suas criações em Chandigarh e Ronchamp nos anos 60). Mas quem ou o que estava sendo mitologizado? Foi essa a principal interrogação do chamado período "heróico" do modernismo.

O modernismo do período entre-guerras pode ter sido "heróico", mas também estava assolado pelo desastre. Havia uma clara necessidade de ação para reconstruir as economias devastadas pela guerra na Europa, bem como para resolver todos os problemas de descontentamento político associados com formas capitalistas de crescimento urbano-industrial que germinavam. A queda das crenças iluministas unificadas e a emergência do perspectivismo deixavam aberta a possibilidade de dar à ação social a contribuição de alguma visão estética, de modo que as lutas entre as diferentes correntes do modernismo passariam a ter um interesse mais do que passageiro. E, mais do que isso, os produtores culturais o sabiam. O modernismo estético era importante e as apostas, altas. O atrativo do mito "eterno" tornou-se ainda mais imperativo. Mas essa busca provou ser tão confusa quanto perigosa. "A razão, chegando a um acordo com suas origens míticas, se torna espantosamente misturada com o mito... O mito já é iluminismo, e o iluminismo volta a ser mitologia" (Huysens, 1984).

O mito ou tinha de nos redimir do "universo informe da contingência" ou, mais programaticamente, fornecer o ímpeto para um novo projeto de ação humana. Uma ala do modernismo apelou para a imagem da racionalidade incorporada na máquina, na fábrica, no poder da tecnologia contemporânea, ou da cidade como "máquina viva". Ezra Pound já apresentara a tese de que a linguagem devia con-

formar-se à eficiência da máquina, e, como Tichi (1987) observou, escritores modernistas tão diferentes quanto Dos Passos, Hemingway e William Carlos Williams modelaram a sua escritura exatamente nessa proposição. Williams mantinha especificamente, por exemplo, que um poema é mais ou menos como "uma máquina feita de palavras". E esse foi o tema que Diego Rivera celebrou tão vigorosamente em seus extraordinários murais de Detroit e que se tornou o *leitmotif* de muitos diretores progressistas de murais dos Estados Unidos durante a depressão (Ilustração 1.5).

"A verdade é a significação do fato", disse Mies van der Rohe, e um sem-número de produtores culturais, em particular os que trabalhavam no e em torno do influente movimento Bauhaus dos anos 20, se dedicaram a impor ordem racional (definindo-se "racional" pela eficiência tecnológica e pela produção via máquina) para atingir metas socialmente úteis (a emancipação humana, a emancipação do proletariado e coisas do tipo). "Pela ordem, promover a liberdade" foi um dos *slogans* de Le Corbusier, que enfatizou que a liberdade e a libertação na metrópole contemporânea dependiam de maneira vital da imposição da ordem racional. O modernismo assumiu no período entre-guerras uma forte tendência positivista e, graças aos intensos esforços do Círculo de Viena, estabeleceram um novo estilo de filosofia que viria a ter posição central no pensamento social pós-Segunda Guerra. O positivismo lógico era tão compatível com as práticas da arquitetura modernista quanto com o avanço de todas as formas de ciência como avatares do controle técnico. Foi esse o período em que as casas e as cidades puderam ser livremente concebidas como "máquinas nas quais viver". Também foi nesse ano que o poderoso Congresso Internacional Modern Architects (CIAM) se reuniu para adotar sua celebrada Carta de Atenas de 1933, uma carta que, nos trinta anos seguintes, iria definir amplamente o objeto da prática arquitetônica modernista.

Uma visão tão limitada das qualidades essenciais do modernismo estava bastante propensa à perversão e ao abuso. Há fortes objeções, mesmo no interior do modernismo (pensemos em *Tempos Modernos*, de Chaplin), à idéia de que a máquina, a fábrica e a cidade racionalizada oferecem uma concepção rica o bastante para definir as qualidades eternas da vida moderna. O problema do modernismo "heróico" foi, para resumir, o fato de que, uma vez abandonado o mito da máquina, qualquer mito podia alojar-se na posição central da "verdade eterna" pressuposta no projeto modernista. O próprio Baudelaire, por exemplo, dedicara seu ensaio "O Salão de 1846" ao burguês que buscava "realizar a idéia do futuro em todas as suas diversas formas, políticas, industriais e artísticas". Um economista como Schumpeter por certo teria aplaudido isso.

Os futuristas italianos tinham tanto fascínio pela velocidade e pelo poder que acolheram a destruição criativa e o militarismo violento a tal ponto que Mussolini pôde tomar-se seu herói. De Chirico perdeu o interesse pela experimentação modernista depois da Primeira Guerra, e procurou uma arte comercial com raízes na beleza clássica combinada com vigorosos cavalos e desenhos narcísistas de si mesmo vestido em roupas históricas (tendo todas as suas obras desse tipo merecido a aprovação de Mussolini). Também Pound, com sua avidez por conferir à linguagem a eficiência da máquina e com a sua admiração pelo poeta guerreiro vanguardista capaz de dominar uma "multidão incapaz", tornou-se profundamente



Ilustração 1.5 O mito da máquina dominou tanto a arte modernista como a realista no período entre-guerras: o mural "Instrumentos do Poder", de Thomas Hart Benton (1929), é um exemplar típico.

te ligado a um regime político (o de Mussolini) que pudesse garantir a pontualidade dos trans. Albert Speer, o arquiteto de Hitler, pode ter atacado ativamente os princípios estéticos do modernismo em sua resurreição de temas clássicos, mas incorporaria muitas técnicas modernistas, pondo-as a serviço de fins nacionalistas, com a mesma energia que os engenheiros de Hitler mostraram ao usar as práticas dos projetos do Bauhaus na construção dos campos de concentração (Ver, por exemplo, o iluminador estudo de Lane, 1985, *Architecture and politics in Germany, 1918-1945*). Revelou-se possível combinar práticas atualizadas da engenharia científica, tal como incorporadas nas formas mais extremas da racionalidade técnico-burocrática e da máquina, com um mito da superioridade ariana e do sangue e do solo da Terra-Pai. Foi exatamente assim que uma forma virulenta de "modernismo reacionário" veio a ter o encanto que teve na Alemanha nazista, sugerindo que todo esse episódio, embora modernista em certos aspectos, devia mais à fraguza do pensamento iluminista do que a alguma reversão ou progressão dialética para uma conclusão "natural" (Heft, 1984, 233).

Foi um período em que as tensões sempre latentes entre internacionalismo e nacionalismo, universalismo e política de classe foram levadas a uma contradição absoluta e instável. Era difícil manter-se indiferente à Revolução Russa, ao crescimento de movimentos socialistas e comunistas, ao colapso de economias e governos e à ascensão do fascismo. A arte politicamente comprometida assumiu uma ala do movimento modernista. O surrealismo, o construtivismo e o realismo socialista procuravam mitologizar o proletariado de suas maneiras respectivas, e os russos puseram-se a escrever isso no espaço, tal como o fez toda uma sucessão de governos socialistas na Europa, através da criação de prédios como o celebrado

Karl Marx-Hof, em Viena (projetado não somente para abrigar trabalhadores, como também para ser um bastião de defesa militar contra qualquer ataque rural conservador lançado a uma cidade socialista). Mas as configurações eram instáveis. Assim que as doutrinas do realismo socialista foram enunciadas como um lembrete ao modernismo burguês e ao nacionalismo fascista "decadentes", a política de frentes populares de muitos partidos comunistas levou a um retorno à arte e à cultura nacionalistas como um meio de aliar as forças proletárias às forças oscilantes de classe média numa frente única contra o fascismo.

Muitos artistas de vanguarda tentaram resistir a essa referência social direta e lançaram suas redes nas águas das afirmações mitológicas mais universais. T. S. Eliot criou um virtual cadinho de imagens e linguagens advindas de todos os cantos da terra em *The Waste Land*, e Picasso (entre outros) mergulhou no mundo da arte primitiva (africana em especial) durante algumas de suas fases mais criativas. No período entre-guerras, havia algo de desesperado na busca de uma mitologia que pudesse de algum modo apunhar a sociedade naquela época conturbada. Raphael (1981, xii) captura os dilemas em sua cortante mas simpática crítica de *Guernica*, de Picasso:

As razões pelas quais Picasso foi compelido a recorrer a signos e alegorias deveriam agora estar bem claras: seu profundo desamparo político diante de uma situação histórica que ele se propusera registrar; seu titânico esforço para enfrentar um evento histórico particular com uma verdade alegadamente eterna; seu desejo de dar esperança e conforto e de fornecer um final feliz, para compensar o terror, a destruição e a desumanidade do evento. Picasso não viu o que Goya já vira, isto é, que o curso da história só pode ser mudado por meios históricos e apenas se os homens moldarem a sua própria história, em vez de agirem como o autômato de um poder terreno ou de uma idéia alegadamente eterna.

Inteligentemente, como sugeriu Georges Sorel (1974) em sua brilhante obra *Reflexões sobre a Violência*, publicada pela primeira vez em 1908, era possível inventar mitos que tivessem o poder de superar a política de classe. O sindicalismo do tipo que Sorel promovera originou-se como movimento participativo da esquerda, profundamente antagonista a todas as formas de poder do Estado, mas evoluiu para um movimento corporativista (atraente para alguém como Le Corbusier nos anos 30) que se tornou um poderoso instrumento de organização da direita fascista. Ao fazê-lo, foi capaz de apelar para certos mitos de uma comunidade hierarquicamente organizada, mas mesmo assim participativa e exclusiva, com uma clara identidade e estreitos vínculos sociais, repleta dos seus próprios mitos de origem e de onipotência. É instrutivo observar o quanto o fascismo aproveitou referências clássicas (arquitectónicas, políticas, históricas) e construiu concepções mitológicas correspondentes. Raphael (1981, 95) sugere uma interessante razão: os gregos "sempre tiveram consciência do caráter nacional da sua mitologia, ao passo que os cristãos sempre atribuíram à sua um valor independente do espaço e do tempo". O filósofo alemão Heidegger também baseou em parte sua lealdade aos princípios (senão às práticas) do nazismo em sua rejeição de uma racionalidade de máquina

universalizante como mitologia apropriada para a vida moderna. Ele propôs, em vez disso, um contramito de enraizamento no lugar e de tradições atreladas ao ambiente como o único fundamento seguro para a ação social e política num mundo manifestamente conturbado (ver Parte III). A estetização da política através da produção desses mitos todo-abrangentes (de que o nazismo era apenas um exemplo) foi o lado trágico do projeto modernista, lado que ficou cada vez mais saliente à medida que a era "heróica" chegava, trôpega, ao fim na Segunda Guerra Mundial.

Enquanto o modernismo dos anos entre-guerras era "heróico" mas acossado pelo desastre, o modernismo "universal" ou "alto" que conseguiu hegemonia depois de 1945 exibia uma relação muito mais confortável com os centros de poder dominantes da sociedade. A contestada busca de um mito apropriado pareceu receder em parte, suspenso eu, porque o sistema de poder internacional — organizado, como veremos na Parte IV, ao longo de linhas fordistas-keynesianas, sob os olhos vigilantes da hegemonia norte-americana — se tornou relativamente estável. A arte, a arquitetura, a literatura etc. do alto modernismo tornaram-se artes e práticas do *establishment* numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômica.

A crença "no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais" sob condições padronizadas de conhecimento e de produção era particularmente forte. Por isso, o modernismo resultante era "positivista, tecnocêntrico e racionalista", ao mesmo tempo que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiães do gosto refinado. A "modernização" de economias europeias ocorria velozmente, enquanto todo o impulso da política e do comércio internacionais era justificado como o agente de um benevolente e progressista "processo de modernização" num Terceiro Mundo atrasado.

Na arquitetura, por exemplo, as idéias do CIAM, de Le Corbusier e de Miles van der Rohe tinham a primazia na luta para revitalizar cidades envelhecidas ou arrasadas pela guerra (reconstrução e renovação urbana), reorganizar sistemas de transporte, construir fábricas, hospitais, escolas, obras públicas de todos os tipos e, por último, mas não menos importante, construir habitações para uma classe trabalhadora potencialmente inquieta. É fácil, em retrospecto, argumentar que a arquitetura resultante apenas produzia impecáveis imagens de poder e de prestígio para corporações e governos conscientes da publicidade, enquanto desentrevia projetos modernistas de habitação popular que se tornaram "símbolos de alienação e de desumanização" (Huysse, 1984, 14; Frampton, 1980). Mas também é possível dizer que, se se desejavam encontrar soluções capitalistas para os dilemas do desenvolvimento e da estabilização político-econômica pós-guerra, era necessário algum tipo de planejamento e industrialização em larga escala na indústria da construção, aliado à exploração de técnicas de transporte de alta velocidade e de desenvolvimento de alta densidade. Em muitos desses aspectos, o alto modernismo teve bastante sucesso.

Seu real lado inferior estava, sugiro, em sua celebração subterrânea do poder e da racionalidade burocráticos corporativos, sob o disfarce de um retorno ao culto

superficial da máquina eficiente como mito capaz de encarnar todas as aspirações humanas. Na arquitetura e no planejamento, isso significava desprezar o ornamento e a personalização (a ponto de os inquilinos das casas públicas não poderem modificar o ambiente para atender a necessidades pessoais e de os alunos que viviam no Pavilhão Suíço de Le Corbusier terem de torrar todos os verões porque o arquiteto se recusava, por razões estéticas, a permitir a instalação de persianas). Significava ainda uma enorme paixão pelos espaços e perspectivas maçóicos, pela uniformidade e pelo poder da linha reta (sempre superior à curva, pronunciou Le Corbusier. *Space, time and architecture*, de Giedion, publicado pela primeira vez em 1941, tornou-se a Bíblia estética desse movimento). A grande literatura modernista de Joyce, Proust, Eliot, Lawrence, Faulkner — antes julgada subversiva, incompreensível ou chocante — foi incorporada e canonizada pelo *establishment* (em universidades e nas grandes revistas literárias).

O relato de Guilbaut (1983) em *How New York stole the idea of modern art* é instrutivo aqui, não apenas por causa das múltiplas ironias que a história revela. Os traumas da Segunda Guerra e da experiência de Hiroshima e Nagasaki eram, tal como os traumas da Primeira Guerra, difíceis de absorver e de representar de maneira realista, e a inclinação para o expressionismo abstrato por parte de pintores como Rothko, Gottlieb e Jackson Pollock refletia conscientemente essa necessidade, embora as suas obras tenham se tornado centrais por razões bem diferentes. Para começar, a luta contra o fascismo era descrita como uma luta para defender a cultura e a civilização ocidentais do barbarismo. Explícitamente rejeitado pelo fascismo, o modernismo internacional nos Estados Unidos confundiu-se com a cultura definida em termos mais amplos e abstratos". O problema é que o modernismo internacional tinha exibido fortes tendências socialistas, e até propagandistas, nos anos 30 (por meio do surrealismo, do construtivismo e do realismo socialista). A despolíticação do modernismo, que ocorreu com a ascensão do expressionismo abstrato, pressagiu ironicamente sua assimilação pelo *establishment* político e cultural como arma ideológica na Guerra Fria. A arte era suficientemente plena de alienação e ansiedade, e bastante expressiva da fragmentação violenta e da destruição criativa (temas que por certo eram apropriados à era nuclear) para ser usada como um maravilhoso exemplo do compromisso norte-americano com a liberdade de expressão, com o individualismo exacerbado e com a liberdade de criação. Embora a repressão macarthista fosse dominante, as corajosas telas de Jackson Pollock provavam que os Estados Unidos eram um bastião de ideais liberais num mundo ameaçado pelo totalitarismo comunista. Nessa virada, havia ainda uma reviravolta mais tortuosa. "Agora que a América é reconhecida como o centro em que a arte e os artistas de todo o mundo devem se encontrar", escreveram Gottlieb e Rothko em 1943, "chegou o momento de aceitarmos valores culturais num plano verdadeiramente global." Ao fazê-lo, eles procuravam um mito que fosse "trágico e intemporal". O que esse apelo ao mito permitia na prática era uma rápida passagem do "nacionalismo para o internacionalismo e, deste, para o universalismo" (citado em Guilbaut, 1983, p. 174). Mas, para se distinguir do modernismo existente alhures (em Paris principalmente), era preciso forjar uma "nova estética viável" a partir de matérias-primas distintamente americanas. O que tivesse essa característica tinha de ser celebrado como a essência da cultura ociden-

tal. E assim ocorreu com o expressionismo abstrato, ao lado do liberalismo, da Coca-Cola, dos Chevrolet e das casas de subúrbio cheias de bens de consumo duráveis. Artistas de vanguarda, conclui Guilbaut (p. 200), "agora politicamente individualistas 'neutros', articulavam em suas obras valores que eram mais tarde assimilados, utilizados e cooptados pelos políticos, disso resultando a transformação da rebelião artística em agressiva ideologia liberal".

Considero muito importante, como Jameson (1984a) e Huyssens (1984) insistem, reconhecer a significação dessa absorção de uma espécie particular de estética modernista pela ideologia oficial e estabelecida e o seu uso com relação ao poder corporativo e ao imperialismo cultural. Essa absorção significou que, pela primeira vez na história do modernismo, a revolta artística e cultural, bem como a revolta política "progressista", tiveram de ser dirigidas para uma poderosa versão do próprio modernismo. O modernismo perdeu seu atrativo de antídoto revolucionário para alguma ideologia reacionária e "tradicionalista". A arte e a alta cultura se tornaram uma reserva tão exclusiva de uma elite dominante que a experimentação no seu âmbito (com, por exemplo, novas formas de perspectivismo) ficou cada vez mais difícil, exceto em campos estéticos relativamente novos como o cinema (onde obras modernistas como *Cidadão Kane*, de Orson Welles, transformaram-se em clássicos). Por ainda, parecia que essa arte e essa cultura não podiam senão monumentalizar o poder corporativo ou estatal, ou o "sonho americano", como mitos auto-referenciais, projetando um certo vazio de sensibilidade no lado da formulação de Baudelaire que se apoiava nas aspirações humanas e nas verdades eternas.

Foi esse o contexto em que os vários movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 60 apareceram. Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado (incluindo os dois partidos políticos e sindicatos burocratizados), as contraculturas exploraram os domínios da auto-realização individualizada por meio de uma política distintivamente "neo-esquerdista" da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica cultural da vida cotidiana. Centrado nas universidades, institutos de arte e nas margens culturais da vida na cidade grande, o movimento se espraiou para as ruas e culminou numa vasta onda de rebelião que chegou ao auge em Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim na turbulência global de 1968. Foi quase como se as pretensões universais de modernidade tivessem, quando combinadas com o capitalismo liberal e o imperialismo, tido um sucesso tão grande que fornecessem um fundamento material e político para um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista. Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo. Em algum ponto entre 1968 e 1972, portanto, vemos o pós-modernismo emergir como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60.

Pós-modernismo

3

Nas últimas duas décadas, "pós-modernismo" tornou-se um conceito com o qual lidar, e um tal campo de opiniões e forças políticas conflitantes que já não pode ser ignorado. "A cultura da sociedade capitalista avançada", anunciam os editores de *PRECIS 6* (1987), "passou por uma profunda mudança na *estrutura do sentimento*". A maioria, acredito, concordaria com a declaração mais cautelosa de Huyssens (1984):

O que aparece num nível como o último modernismo, promoção publicitária e espetáculo vazio é parte de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo "pós-moderno" é na verdade, ao menos por agora, totalmente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação são discutíveis, mas transformação ela é. Não quero ser entendido erroneamente como se afirmasse haver uma mudança global de paradigma nas ordens cultural, social e econômica; qualquer alegação dessa natureza seria um exagero. Mas, num importante setor da nossa cultura, há uma notável mudança na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições do de um período precedente.

No tocante à arquitetura, por exemplo, Charles Jencks data o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno de 15h32m de 15 de julho de 1972, quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igou, de St Louis (uma versão premiada da "máquina para a vida moderna" de Le Corbusier), foi dinamitado como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava. Doravante, as idéias do CIAM, de Le Corbusier e de outros apóstolos do "alto modernismo" cederam cada vez mais espaço à irrupção de diversas possibilidades, dentre as quais as apresentadas pelo influente *Learning from Las Vegas*, de Venturi, Scott Brown e Izenour (também publicado em 1972) mostraram ser apenas uma das fortes lamas cortantes. O centro dessa obra, como diz o seu título, era insistir que os arquitetos tinham mais a aprender com o estudo de paisagens populares e comerciais (como as dos subúrbios e locais de concentração de comércio) do que com a busca de ideais abstratos, teóricos e doutrinares. Era hora, diziam os autores, de construir para as pessoas, e não para o Homem. As torres de vidro, os blocos de concreto e as lajes de aço que pareciam destinadas a dominar todas as paisagens urbanas de Paris a Tóquio e do Rio a Montreal, denunciando todo ornamento como crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo como *kitsch*, foram progressivamente sendo substituídos por blocos-torre ornamentados, praças medievais e vilas de pesca de imitação, habitações projetadas para as

necessidades dos habitantes, fábricas e armazéns renovados e paisagens de toda espécie reabilitadas, tudo em nome da defesa de um ambiente urbano mais "satisfatório". Essa busca se tornou tão popular que o próprio Príncipe Charles dela participou com vigorosas denúncias sobre os erros do desenvolvimento urbano de pós-guerra e da destruição promovida pelos desenvolvimentistas, que, segundo ele, tinham feito mais para destruir Londres do que os ataques da Luftwaffe na Segunda Guerra Mundial.

Nos círculos de planejamento, podemos identificar uma evolução semelhante. O influente artigo de Douglas Lee, "Requiem for large-scale planning models", apareceu num número de 1973 da *Journal of the American Institute of Planners* e previu corretamente a queda do que considerava os feitos esforços dos anos 60 para desenvolver modelos de planejamento de larga escala, abrangentes e integrados (muitos deles especificados com todo o rigor que a criação de modelos matemáticos computadorizados podia então permitir) para regiões metropolitanas. Pouco depois, o *New York Times* (13 de junho de 1976) descreveu como "dominantes" os planejadores radicais (inspirados por Jane Jacobs) que tinham feito um ataque tão violento aos pecados sem alma do planejamento urbano modernista nos anos 60. Hoje em dia, é norma procurar estratégias "pluralistas" e "orgânicas" para a abordagem do desenvolvimento urbano como uma "colagem" de espaços e misturas altamente diferenciados, em vez de perseguir planos grandiosos baseados no zoneamento funcional de atividades diferentes. A "cidade-colagem" é agora o tema, e a "revitalização urbana" substituiu a vilificada "renovação urbana" como a palavra-chave do léxico dos planejadores. "Não faça pequenos planos", escreveu Daniel Burnham na primeira onda da euforia planejadora modernista no final do século XIX, ao que um pós-modernista como Aligo Rossi pode agora responder, mais modestamente: "À que, então, poderia eu ter aspirado em minha arte? Por certo a pequenas coisas, tendo visto que a possibilidade das grandes estava historicamente superada".

Podem-se documentar mudanças desse tipo em toda uma gama de campos distintos. O romance pós-moderno, alega McHale (1987), caracteriza-se pela passagem de um dominante "epistemológico" a um "ontológico". Com isso ele quer dizer uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular à ênfase em questões sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar. Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofre uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir em relação a ele. A própria redução do problema da perspectiva à autobiografia, segundo uma personagem de Borges, é entrar na labirinto: "Quem era eu? O eu de hoje estupefato; o de ontem, esquecido; o de amanhã, imprevisível?" Os pontos de interrogação dizem tudo.

Na filosofia, a mesclada de um pragmatismo americano revivido com a onda pós-marxista e pós-estruturalista que abalou Paris depois de 1968 produziu o que Bernstein (1985, 25) chama de "raiva do humanismo e do legado do Iluminismo". Isso desembocou numa vigorosa denúncia da razão abstrata e numa profunda aversão a todo projeto que buscasse a emancipação humana universal pela

mobilização das forças da tecnologia, da ciência e da razão. Aqui, também, ninguém menos que o papa João Paulo II tomou o partido do pós-moderno. O Papa "não ataca o marxismo nem o secularismo liberal porque eles são a onda do futuro", diz Rocco Buttiglione, um teólogo próximo do Papa, mas porque "como as filosofias do século XX perderam seu atrativo, o seu tempo já passou". A crise moral do nosso tempo é uma crise do pensamento iluminista. Porque, embora esse possa de fato ter permitido que o homem se emancipasse "da comunidade e da tradição da Idade Média em que sua liberdade individual estava submersa", sua afirmação do "eu sem Deus" no final negou a si mesmo, já que a razão, um meio, foi deixada, na ausência da verdade de Deus, sem nenhuma meta espiritual ou moral. Se a luxúria e o poder são "os únicos valores que não precisam da luz da razão para ser descobertos", a razão tinha de se tornar um meio instrumento para subjugar os outros (*Baltimore Sun*, 9 de setembro de 1987). O projeto teológico pós-moderno é reafirmar a verdade de Deus sem abandonar os poderes da razão.

Com figuras ilustres (e centristas) como o Príncipe de Gales e o papa João Paulo II recorrendo à retórica e à argumentação pós-modernas, poucas dúvidas pode haver quanto ao alcance da mudança ocorrida na "estrutura do sentimento" nos anos 80. Ainda assim, há bastante confusão quanto ao que a nova "estrutura do sentimento" poderia envolver. Os sentimentos modernistas podem ter sido solapados, desconstruídos, superados ou ultrapassados, mas há pouca certeza quanto à coerência ou ao significado dos sistemas de pensamento que possam tê-los substituído. Essa incerteza torna peculiarmente difícil avaliar, interpretar e explicar a mudança que todos concordam ter ocorrido.

O pós-modernismo, por exemplo, representa uma ruptura radical com o modernismo ou é apenas uma revolta no interior deste último contra certa forma de "alto modernismo" representada, digamos, na arquitetura de Mies van der Rohe e nas superfícies vazias da pintura expressionista abstrata minimalista? Será o pós-modernismo um estilo [caso em que podemos razoavelmente apontar como seus precursores o dadaísmo, Nietzsche ou mesmo, como preferem Kroker e Cook (1986), as *Confissões* de Santo Agostinho, no século IV] ou devemos vê-lo estritamente como um conceito periodizador (caso no qual debatemos se ele surgiu nos anos 50, 60 ou 70)? Terá ele um potencial revolucionário em virtude de sua oposição a todas as formas de metanarrativa (incluindo o marxismo, o freudismo e todas as modalidades de razão iluminista) e da sua estreita atenção a "outros mundos" e "outras vozes" que há muito estavam silenciados (mulheres, gays, negros, povos colonizados com sua história própria)? Ou não passa da comercialização e domesticação do modernismo e de uma redução das aspirações já prejudicadas deste a um ecletismo de mercado "vale tudo", marcado pelo *laissez-faire*? Portanto, ele solapa a política neocconservadora ou se integra a ela? E associamos a sua ascensão a alguma reestruturação radical do capital, à emergência de alguma sociedade de "pós-industrial", vendo-o até como a "arte de uma era inflacionária" ou como a "lógica cultural do capitalismo avançado" (como Newman e Jameson propuseram)?

Acreditamos que podemos começar a dominar essas questões difíceis examinando as diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo nos termos de Hassan (1975, 1985; ver tabela 1.1). Hassan estabelece uma série de oposições estilísticas para capturar as maneiras pelas quais o pós-modernismo poderia ser

Tabela 1.1 Diferenças esquenticas entre modernismo e pós-modernismo

modernismo	pós-modernismo
romantismo/simbolismo	parafísica/dadaísmo
forma (conjuntiva, fechada)	antiforma (disjuntiva, aberta)
propósito	lugo
projeto	acaso
hierarquia	anarquia
domínio/logos	exaustão/silêncio
objeto de arte/obra acabada	processo/performance/happening
distância	participação
criação/totalização/síntese	descriação/desconstrução/antítese
presença	ausência
centração	dispersão
gênero/fronteira	texto/intertexto
semântica	retórica
paradigma	síntagma
hipotaxe	parataxe
metáfora	metonímia
seleção	combinação
raiz/profundidade	rizoma/superfície
interpretação/leitura	contra a interpretação/desleitura
significado	significante
lisible (legível)	scriptible (escrivível)
narrativa/grande histoire	antinarrativa/petite histoire
código mestre	idoloeto
síntoma	desejo
tipo	mutante
genital/fático	polimorfo/androgino
paranoia	esquizofrenia
origem/causa	diferença-diferença/vestigio
Deus Pai	Espírito Santo
metafísica	ironia
determinação	indeterminação
transcendência	imanência

Fonte: Hassan (1985, 123-4)

retratado como uma reação ao moderno. Digo "poderia" porque considero perigoso (como o faz Hassan) descrever relações complexas como polarizações simples, quando é quase certo que o real estado da sensibilidade, a verdadeira "estrutura do sentimento" dos períodos moderno e pós-moderno, está no modo pelo qual

essas posições estilísticas são sintetizadas. Não obstante, creio que o esquema tabular de Hassan fornece um útil ponto de partida.

Há muito para contemplar nesse esquema, visto que ele recorre a campos tão distintos quanto a lingüística, a antropologia, a filosofia, a retórica, a ciência política e a teologia. Hassan se apressa a assinalar que as próprias dicotomias são inseguras, equívocas. No entanto, há muito aqui que captura algo do que a diferença poderia ser. Os planejadores "modernistas" de cidades, por exemplo, tendem de fato a buscar o "domínio" da metrópole como "totalidade" ao projetar deliberadamente uma "forma fechada", enquanto os pós-modernistas costumam ver o processo urbano como algo incontrolável e "caótico", no qual a "anarquia" e o "acaso" podem "jogar" em situações inteiramente "abertas". Os críticos literários "modernistas" de fato têm a tendência de ver as obras como exemplos de um "gênero" e de julgá-las a partir do "código mestre" que prevalece dentro da "fronteira" do gênero, enquanto o estilo "pós-moderno" consiste em ver a obra como um "texto" com sua "retórica" e seu "idoloeto" particulares, mas que, em princípio, pode ser comparado com qualquer outro texto de qualquer espécie. As oposições de Hassan podem ser caricaturas, mas é difícil haver uma arena da atual prática intelectual em que não possamos identificar uma delas em ação. A seguir, examinarei algumas delas com a riqueza de detalhes que merecem.

Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metáfora do conceito baudelaireano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos "eternos e imutáveis" que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se espója, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse. Foucault (1983, xiii) nos instrui, por exemplo, a "desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção" e a "preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade". Portanto, na medida em que não tenta legitimar-se pela referência ao passado, o pós-modernismo tipicamente remonta à ala de pensamento, a Nietzsche em particular, que enfatiza o profundo caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional. Isso, contudo, não implica que o pós-modernismo não passe de uma versão do modernismo; verdaderas revoluções da sensibilidade podem ocorrer quando idéias latentes e dominadas de um período se tornam explícitas e dominantes em outro. Não obstante, a continuidade da condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica no pensamento modernista pós-moderno é importante. Vou explorá-la a seguir.

Acolher a fragmentação e a efemeridade de maneira afirmativa tem grande número de consequências que se relacionam diretamente com as oposições de Hassan. Para começar, encontramos autores como Foucault e Lyotard atacando explicitamente qualquer noção de que possa haver uma metalinguagem, uma metanarrativa ou uma metateoria mediante as quais todas as coisas possam ser conectadas ou representadas. As verdades eternas e universais se é que existem, não podem ser especificadas. Condenando as metanarrativas (amplos esquemas

interpretativos como os produzidos por Marx ou Freud) como "totalizantes", eles insistem na pluralidade de formações de "poder-discurso" (Foucault) ou de "jogos de linguagem" (Lyotard). Lyotard, com efeito, define o pós-moderno simplesmente como "incredulidade diante das metanarrativas".

As idéias de Foucault — em particular as das primeiras obras — merecem atenção por terem sido uma fonte fecunda de argumentação pós-moderna. Nelas, a relação entre o poder e o conhecimento é um tema central. Mas Foucault (1972, 159) rompe com a noção de que o poder esteja situado em última análise no âmbito do Estado, e nos conclama a "conduzir uma análise *ascendente* do poder, começando pelos seus mecanismos infinitesimais, cada qual com a sua própria história, sua própria trajetória, suas próprias técnicas e táticas, e ver como esses mecanismos de poder foram — e continuam a ser — investidos, colonizados, utilizados, envolvidos, transformados, deslocados, estendidos etc. por mecanismos cada vez mais gerais e por formas de domínio global". O cuidadoso escrutínio da micropolítica das relações de poder em localidades, contextos e situações sociais distintos leva-o a concluir que há uma íntima relação entre os sistemas de conhecimento ("discursos") que codificam técnicas e práticas para o exercício do controle e do domínio sociais em contextos localizados particulares. A prisão, o asilo, o hospital, a universidade, a escola, o consultório do psiquiatra são exemplos de lugares em que uma organização dispersa e não integrada é construída independentemente de qualquer estratégia sistêmica de domínio de classe. O que acontece em cada um deles não pode ser compreendido pelo apelo a alguma teoria geral abrangente; na verdade, o único irreduzível do esquema de Foucault é o corpo humano, por ser ele o "lugar" em que todas as formas de repressão terminam por ser registradas. Assim, embora Foucault afirme, numa frase celebrada, que não há "relações de poder sem resistências", há igualmente uma insistência sua em que nenhum esquema utópico pode jamais aspirar a escapar da relação de poder-conhecimento de maneiras não-repressivas. Nesse ponto, ele faz eco ao pessimismo de Max Weber quanto à nossa capacidade de evitar a "gaiola de ferro" da racionalidade burocrático-técnica repressiva. Mais particularmente, ele interpreta a repressão soviética como o desfecho inevitável de uma teoria revolucionária utópica (o marxismo) que recorria às mesmas técnicas e sistemas de conhecimento presentes no modo capitalista que buscava substituir. O único caminho para "eliminar o fascismo que está na nossa cabeça" é explorar as qualidades abertas do discurso humano, tomando-as como fundamento, e, assim, intervir na maneira como o conhecimento é produzido e constituído nos lugares particulares em que prevaleça um discurso de poder localizado. O trabalho de Foucault com homossexuais e presos não pretendia produzir reformas nas práticas estatais, dedicando-se antes ao cultivo e aperfeiçoamento da resistência localizada às instituições, técnicas e discursos da repressão organizada.

É clara a crença de Foucault no fato de ser somente através de tal ataque multilacetado e pluralista às práticas localizadas de repressão que qualquer desafio global ao capitalismo poderia ser feito sem produzir todas as múltiplas repressões desse sistema numa nova forma. Suas idéias atraem os vários movimentos sociais surgidos nos anos 60 (grupos feministas, gays, étnicos e religiosos, autonomistas regionais etc.), bem como os desiludidos com as práticas do comunismo e com as

políticas dos partidos comunistas. Mas deixam aberta, em especial diante da rejeição deliberada de qualquer teoria holística do capitalismo, a questão do caminho pelo qual essas lutas localizadas poderiam compor um ataque progressivo, e não regressivo, às formas centrais de exploração e repressão capitalista. As lutas localizadas do tipo que Foucault parece encorajar em geral não tiveram o efeito de desafiar o capitalismo, embora ele possa responder com razão que somente batalhas movidas de maneira a contestar todas as formas de discurso de poder poderiam ter esse resultado.

Lyotard argumenta em linhas semelhantes, embora numa perspectiva bem diferente. Ele toma a preocupação modernista com a linguagem e a leva a extremos de dispersão. Apesar de "o vínculo social ser linguístico", argumenta, ele "não é tecido com um único fio", mas por um "número indeterminado" de "jogos de linguagem". Cada um de nós vive "na intersecção de muitos desses jogos de linguagem", e não estabelecemos necessariamente "combinações linguísticas estáveis, e as propriedades daquelas que estabelecemos não são necessariamente comunicáveis". Em consequência, "o próprio sujeito social parece dissolver-se nessa disseminação de jogos de linguagem". É muito interessante o emprego por Lyotard de uma extensa metáfora de Wittgenstein (o pioneiro da teoria dos jogos de linguagem) para iluminar a condição do conhecimento pós-moderno: "A nossa linguagem pode ser vista como uma cidade antiga: um labirinto de ruas e praças, de velhas e novas casas, e de casas com acréscimos de diferentes períodos; e tudo isso cercado por uma multiplicidade de novos burgos com ruas regulares retas e casas uniformes".

A "atomização" do social em redes flexíveis de jogos de linguagem" sugere que cada um pode recorrer a um conjunto bem distinto de códigos, a depender da situação em que se encontrar (em casa, no trabalho, na igreja, na rua ou no bar, num enterro etc.). Na medida em que Lyotard (tal como Foucault) aceita que o "conhecimento é a principal força de produção" nestes dias, o problema é definir o lugar desse poder quando ele está evidentemente "disperso em nuvens de elementos narrativos" dentro de uma heterogeneidade de jogos de linguagem. Lyotard (mas uma vez, tal como Foucault) aceita as qualidades abertas potenciais das conversas comuns, nas quais as regras podem ser flexibilizadas e mudadas para "encorajar a maior flexibilidade de enunciação". Ele atribui muita importância à aparente contradição entre essa abertura e a rigidez com que as instituições (os "domínios não-discursivos" de Foucault) circunscrevem o que é ou não é admissível em suas fronteiras. Os reinos do direito, da academia, da ciência e do governo burocrático, do controle militar e político, da política eleitoral e do poder corporativo circunscrevem o que pode ser dito e como pode ser dito de maneiras importantes. Mas os "limites que a instituição impõe a potenciais 'movimentos' de linguagem nunca são estabelecidos de uma vez por todas", sendo "eles mesmos as balizas e resultados provisórios de estratégias de linguagem dentro e fora da instituição". Portanto, não deveríamos reificar prematuramente as instituições, mas reconhecer como a realização diferenciada de jogos de linguagem cria linguagens e poderes institucionais em primeiro lugar. Se "há muitos diferentes jogos de linguagem — uma heterogeneidade de elementos", também temos de reconhecer que eles só podem "dar origem a instituições em pedaços — determinismos locais".

Esses "determinismos locais" têm sido compreendidos por outros (e.g., Fish, 1980) como "comunidades interpretativas", formadas por produtores e consumidores de tipos particulares de conhecimento, de textos, com frequência operando num contexto institucional particular (como a universidade, o sistema legal, agrupamentos religiosos), em divisões particulares do trabalho cultural (como a arquitetura, a pintura, o teatro, a dança) ou em lugares particulares (vizinhanças, nações etc.). Indivíduos e grupos são levados a controlar mutuamente no âmbito desses domínios o que consideram conhecimento válido.

Como podem ser identificadas múltiplas fontes de opressão na sociedade e múltiplos focos de resistência à dominação, esse tipo de pensamento foi incorporado pela política radical e até importado para o coração do próprio marxismo. Assim é que vemos Aronowitz argumentando em *The crisis of historical materialism* que "as lutas pela libertação, múltiplas, locais, autônomas, que ocorrem por todo o mundo pós-moderno tornam todas as encarnações de discursos mestres absolutamente ilegítimas" (Bove, 1986, 18). Aronowitz se deixa seduzir, suspeito eu, pelo aspecto mais libertador e, portanto, mais atraente do pensamento pós-moderno — sua preocupação com a "alteridade". Huysens (1984) frustiga particularmente o imperialismo de uma modernidade iluminada que presume falar pelos outros (povos colonizados, negros e minorias, grupos religiosos, mulheres, a classe trabalhadora) com uma voz unificada. O próprio título do livro de Carol Gilligan, *In a different voice* (1982) — uma obra feminista que ataca o viés masculino no estabelecimento de estágios fixos do desenvolvimento moral da personalidade —, ilustra um processo de contra-ataque a essas presunções universalizantes. A ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno. O trabalho de Foucault com grupos marginais e intersticiais influenciou muitos pesquisadores, em campos tão diversos quanto a criminologia e a antropologia, a assumir novas maneiras de reconstruir e representar as vozes e experiências de seus sujeitos. Huysens, por sua parte, enfatiza a abertura dada no pós-modernismo à compreensão da diferença e da alteridade, bem como o potencial liberatório que ele oferece a todo um conjunto de novos movimentos sociais (mulheres, gays, negros, ecologistas, autonomistas regionais etc.). Curiosamente, a maioria dos movimentos dessa espécie, embora tenha ajudado definitivamente a mudar "a estrutura do sentimento", dá pouca atenção aos argumentos pós-modernos, e algumas feministas (e.g., Hartsock, 1987) são hostis a eles por razões que mais tarde vamos considerar.

Significativamente, podemos detectar essa mesma preocupação com a "alteridade" e com "outros mundos" na ficção pós-moderna. McHale, ao acentuar o pluralismo de mundos que coexistem na ficção pós-moderna, considera o conceito foucaultiano de *heterotopia* uma imagem perfeitamente apropriada para capturar o que a ficção se esforça por descrever. Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num "espaço impossível", de um "grande número de mundos possíveis fragmentários", ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar "Que mundo é este? Que se deve fazer nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?"

Podemos ver o mesmo no cinema; num clássico modernista como *Citadão Kane*, um repórter procura desvendar o mistério da vida e da personalidade de Kane ao reunir múltiplas reminiscências e perspectivas daqueles que o tinham conhecido. No formato mais pós-moderno do cinema contemporâneo, vemos, num filme como *Veludo Azul*, a personagem central girando entre dois mundos bem incongruentes — o mundo convencional da cidadezinha americana dos anos 50, com sua escola secundária, sua cultura de drogaria e um submundo estranho, violento e louco de drogas, denúncia e perversão sexual. Parece impossível que esses dois mundos existam no mesmo espaço, e a personagem central se move entre eles, sem saber qual é a verdadeira realidade, até que os dois mundos colidem num terrível desenlace. Um pintor pós-moderno como David Salle também tende a "reunir numa colagem materiais-fonte incompatíveis como uma alternativa a fazer uma escolha entre eles" (Taylor, 1987, 8; ver ilustração 1.6). Pfeil (1988) chega ao ponto de descrever o campo total do pós-modernismo como "uma representação desfilada de todo o mundo antagonístico e voraz da alteridade".

Mas aceitar a fragmentação, o pluralismo e a autenticidade de outras vozes e outros mundos traz o agudo problema da comunicação e dos meios de exercer o poder através do comando. A maioria dos pensadores pós-modernos está fascinada pelas novas possibilidades da informação e da produção, análise e transferência do conhecimento. Lyotard (1984), por exemplo, localiza firmemente seus argumentos no contexto de novas tecnologias de comunicação e, usando as teses de Bell e Touraine sobre a passagem para uma sociedade "pós-industrial" baseada na informação, situa a ascensão do pensamento pós-moderno no cerne do que vê como uma dramática transição social e política nas linguagens da comunicação em sociedades capitalistas avançadas. Ele examina de perto as novas tecnologias de produção, disseminação e uso desse conhecimento, considerando-as "uma importante força de produção". O problema, contudo, é que agora o conhecimento pode ser codificado de todas as maneiras, algumas das quais mais acessíveis que outras. Portanto, há na obra de Lyotard mais do que um indício de que o modernismo mudou porque as condições técnicas e sociais de comunicação se transformaram.

Os pós-modernistas também tendem a aceitar uma teoria bem diferente quanto à natureza da linguagem e da comunicação. Enquanto os modernistas pressupunham uma relação rígida e identificável entre o que era dito (o significado ou "mensagem") e o modo como estava sendo dito (o significante ou "meio"), o pensamento pós-estruturalista os vê "separando-se e reunindo-se continuamente em novas combinações". O "deconstrucionismo" (movimento iniciado pela leitura de Martin Heidegger por Derrida no final dos anos 60) surge aqui como um poderoso estímulo para os modos de pensamento pós-modernos. O deconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e de "ler" textos. Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em interseção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em interseção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmi-

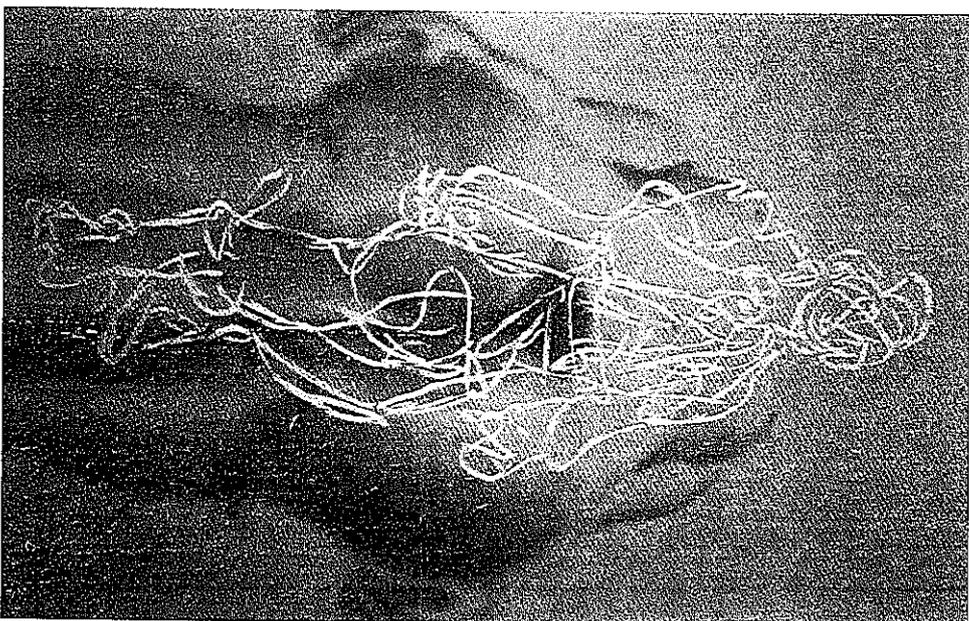


Ilustração 1.6 A colisão e superposição de diferentes mundos ontológicos é uma das principais características da arte pós-moderna. "Light as Houses", de David Salle, 1980, ilustra a idéia.

te sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. E vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro.

Dessa forma, Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária de discurso pós-moderno. A heterogeneidade inerente a isso (seja na pintura, na escultura ou na arquitetura) nos estimula, como receptores do texto ou imagem, "a produzir uma significação que não poderia ser invocada nem estável". Produtores e consumidores de "textos" (artefatos culturais) participam da produção de significações e sentidos (daí a ênfase de Hassan no "processo", na "performance", no "happening" e na "participação" no estilo pós-moderno). A minimização da autoridade do produtor cultural cria a oportunidade de participação popular e de determinações democráticas de valores culturais, mas ao preço de uma certa incoerência ou, o que é mais problemático, de uma certa vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa. De todo modo, o produtor cultural só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem. O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua. Cada elemento citado, diz Derrida, "quebra a continuidade ou linearidade do discurso e leva necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido com relação ao seu texto de origem; a do fragmento incorporado a um novo todo, a uma totalidade distinta". A continuidade só é dada no "vestígio" do fragmento em sua passagem entre a produção e o consumo. O efeito disso é o questionamento de todas as ilusões de sistemas fixos de representação (Foster, 1983, 142).

Há um grau considerável desse tipo de pensamento na tradição modernista (no surrealismo, por exemplo) e há o perigo de se pensar as metanarrativas da tradição iluminista como mais fixas e estáveis do que de fato o eram. Marx, como o observa Ollman (1971), criou seus conceitos em termos relacionais, de modo que termos como valor, trabalho, capital estão "separando-se e reunindo-se continuamente em novas combinações", numa luta interminável para chegar a um acordo com os processos totalizantes do capitalismo. Benjamin, um complexo pensador da tradição marxista, levou a idéia da colagem/montagem à perfeição, para tentar capturar as relações multiestruturizadas e fragmentadas entre economia, política e cultura, sem jamais abandonar a perspectiva de uma totalidade de práticas que constituem o capitalismo. Taylor (1987, 53-65) também conclui, após rever as evidências históricas do seu uso (particularmente por Picasso), que a colagem é um indicador muito pouco adequado da diferença entre a pintura modernista e pós-moderna.

Mas se, como insistem os pós-modernistas, não podemos aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, nem retratá-lo com uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança, como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo? A resposta pós-moderna simples é de que, como a representação e a ação coerentes são repressivas ou ilusórias (e, portanto, fadadas a ser autodissolventes e autoderrotantes), sequer deveríamos tentar nos engajar em algum projeto global. O pragmatismo (do tipo de Dewey) se torna então a única filosofia de ação possível. Assim, vemos Rorty (1985, 173), um dos principais filósofos americanos do movimento pós-moderno, descartando "a seqüência canônica de filósofos de Descartes a Nietzsche como uma distração da história da engenharia social concreta que fez da cultura norte-americana contemporânea o que ela é agora, com todas as suas glórias e todos os seus

perigos". A ação só pode ser concebida e decidida nos limites de algum determinado local, de alguma comunidade interpretativa, e os seus sentidos tendenciosos e efeitos antecipados estão fadados a entrar em colapso quando retirados desses domínios isolados, mesmo quando coerentes com eles. Da mesma forma, vemos Lyotard (1984, 66) alegando que "o consenso se tornou um valor suspeito e ultrapassado", mas acrescentando, o que é bem surpreendente, que, como a "justiça como valor não é ultrapassada nem suspeita" (como ela poderia ter permanecido um tal universal, intocada pela diversidade de jogos de linguagem, ele não nos diz), "devemos chegar a uma ideia e uma prática da justiça que não estejam ligadas à de consenso".

É precisamente esse tipo de relativismo e derrotismo que Habermas procura combater em sua defesa do projeto do Iluminismo. Embora esteja mais do que disposto a admitir o que denomina "a realização deformada da razão na história" e os perigos ligados à imposição simplificada de alguma metanarrativa a relações e eventos complexos, Habermas também insiste em que "a teoria pode localizar uma delicada, mas obstinada, nunca silente, mas raramente redimida, reivindicação da razão, uma reivindicação que deve ser reconhecida de fato quando quer e onde quer que deva haver ação consensual". Ele também trata da questão da linguagem, e, na *Teoria da Ação Comunicativa*, insiste nas qualidades dialógicas da comunicação humana, na qual falante e ouvinte se orientam necessariamente para a tarefa da compreensão recíproca. A partir disso, argumenta Habermas, surgem de fato declarações consensuais e normativas, fundamentando assim o papel da razão universalizante na vida diária. É isso que permite que a "razão comunicativa" opere "na história como força vingativa". Contudo, os críticos de Habermas são mais numerosos do que os seus defensores.

O retrato do pós-modernismo que esbocei até agora parece depender, para ter validade, de um modo particular de experimentar, interpretar e ser no mundo — o que nos leva ao que é, talvez, a mais problemática faceta do pós-modernismo: seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. A preocupação com a fragmentação e instabilidade da linguagem e dos discursos leva diretamente, por exemplo, a certa concepção da personalidade. Encapsulada, essa concepção se concentra na esquizofrenia (não, deve-se enfatizar, em seu sentido clínico estrito), em vez de na alienação e na paranóia (ver o esquema de Hassan). Jameson (1984b) explora esse tema com um efeito bem revelador. Ele usa a descrição de Lacan da esquizofrenia como desordem linguística, como uma ruptura na cadeia significativa de sentido que cria uma frase simples. Quando essa cadeia se rompe, "temos esquizofrenia na forma de um agregado de significantes distintos e não relacionados entre si". Se a identidade pessoal é forjada por meio de "certa unificação temporal do passado e do futuro com o presente que tenho diante de mim", e se as frases seguem a mesma trajetória, a incapacidade de unificar passado, presente e futuro na frase assinala uma incapacidade semelhante de "unificar o passado, o presente e o futuro da nossa própria experiência biográfica ou vida psíquica". Isso de fato se enquadrará na preocupação pós-moderna com o significativo, e não com o significativo, com a participação, a *performance* e o *happening*, em vez de com um objeto de arte acabado e autoritário, antes com as aparências superficiais do que com as raízes (mas uma vez, ver o esquema de

Hassan). O efeito desse colapso da cadeia significativa é reduzir a experiência a "uma série de presentes puros e não relacionados no tempo". Sem oferecer uma contrapartida, a concepção de linguagem de Derrida produz um efeito esquizofrênico, explicando assim, talvez, a caracterização que Eagleton e Hassan dão ao artefato pós-moderno típico, considerando-o esquizóide. Daleuze e Guattari (1984, 245), em sua exposição supostamente travessa, *Anti-Édipo*, apresentam a hipótese de um relacionamento entre esquizofrenia e capitalismo que prevalece "no nível mais profundo de uma mesma economia, de um mesmo processo de produção", concluindo que "a nossa sociedade produz esquizofrênicos da mesma maneira como produz o xampu Prell ou os carros Ford, com a única diferença de que os esquizofrênicos não são vendáveis".

O predomínio desse motivo no pensamento pós-moderno tem várias consequências. Já não podemos conceber o indivíduo alienado no sentido marxista clássico, porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não-fragmentado, do qual se alienar. Somente em termos de um tal sentido centrado de identidade pessoal podem os indivíduos se dedicar a projetos que se estendem no tempo ou pensar de modo coeso sobre a produção de um futuro significativamente melhor do que o tempo presente e passado. O modernismo dedicava-se muito à busca de futuros melhores, mesmo que a frustração perpétua desse alvo levasse à paranóia. Mas o pós-modernismo tipicamente descarta essa possibilidade ao concentrar-se nas circunstâncias esquizofrênicas induzidas pela fragmentação e por todas as instabilidades (inclusive as linguísticas) que nos impedem até mesmo de representar coerentemente, para não falar de conceber estratégias para produzir, algum futuro radicalmente diferente. O modernismo, com efeito, não deixava de ter seus momentos esquizóides — em particular ao tentar combinar o mito com a modernidade heróica —, havendo uma significativa história de "deformação da razão" e de "modernismos reacionários" para sugerir que a circunstância esquizofrênica, embora dominada na maioria das vezes, sempre estava latente no movimento modernista. Não obstante, há boas razões para acreditar que a "alienação do sujeito é deslocada pela fragmentação do sujeito" na estética pós-moderna (Jameson, 1984a, 63). Se, como insistia Marx, o indivíduo alienado é necessário para se buscar o projeto iluminista com uma tenacidade e coerência suficientes para nos trazer algum futuro melhor, a perda do sujeito alienado parecerá impedir a construção consciente de futuros sociais alternativos.

A redução da experiência a "uma série de presentes puros e não relacionados no tempo" implica também que a "experiência do presente se torna poderosa e arrasadoramente vivida e 'material': o mundo surge diante do esquizofrênico com uma intensidade aumentada, trazendo a carga misteriosa e opressiva do afeto, borbulhando de energia alucinatória" (Jameson, 1984, 120). A imagem, a aparência, o espetáculo podem ser experimentados com uma intensidade (título ou terror) possibilitada apenas pela sua apreciação como presentes puros e não relacionadas no tempo. Por isso, o que importa "se o mundo perde assim, momentaneamente, sua profundidade e ameaça tornar-se uma pele lisa, uma ilusão estereoscópica, uma sucessão de imagens fílmicas sem densidade?" (Jameson, 1984b). O caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada.

Essa ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a idéia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incível capacidade de pillar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente. A arquitetura pós-moderna, por exemplo, pega partes e pedaços do passado de maneira bem eclética e os combina à vontade (Ver capítulo 4). Outro exemplo, tirado da pintura, é dado por Chimp (1983, 44-5). *Olympia*, de Manet, um dos quadros seminais dos primórdios do movimento modernistas, teve como modelo a *Venus* de Ticiano (Ilustrações 1.7; 1.8). Mas a maneira como isso ocorreu assinalou uma ruptura autoconsciente entre modernidade e tradição, além da intervenção ativa do artista nessa transição (Clark, 1985). Rauschenberg, um dos pioneiros do movimento pós-moderno, apresentou imagens da *Venus Kokoby*, de Velázquez, e de *Venus no Banho*, de Rubens, numa série de quadros dos anos 60 (Ilustração 1.9). Mas ele usa essas imagens de maneira bem diferente, empregando a técnica do *silk-screen* para apor um original fotográfico numa superfície que contém toda espécie de outros elementos (caninhões, helicópteros, chaves de carro). Rauschenberg apenas *reproduz*, enquanto Manet *produz*, e esse é um movimento, diz Chimp, "que exige que pensemos em Rauschenberg como pós-modernista". A "aura" modernista do artista como produtor é dispensada. "A ficção do sujeito criador cede lugar ao franco confisco, citação, retirada, acumulação e repetição de imagens já existentes".

Esse tipo de mudança se transfere para todos os outros campos com fortes implicações. Dada a evaporação de todo sentido de continuidade e memória histórica, e a rejeição de metanarrativas, o único papel que resta ao historiador, por exemplo, é tornar-se, como insistia Foucault, um arqueólogo do passado, escavando seus vestígios como Borges o faz em sua ficção e colocando-os, lado a lado, no museu do conhecimento moderno. Korten (1979, 371), ao atacar a idéia de que a filosofia possa algum dia esperar definir algum quadro epistemológico permanente de pesquisa, também termina por insistir que o único papel do filósofo, em meio à cacofonia de conversas cruzadas que compreende uma cultura, é "depreciar a noção de ter uma visão, ao mesmo tempo que evita ter uma visão sobre ter visões". "O tropo essencial da ficção", dizem-nos os ficcionistas pós-modernos, é uma "técnica que requer a suspensão da crença, bem como da descrença" (McHale, 1987, 27-33). Há, no pós-modernismo, pouco esforço aberto para sustentar a continuidade de valores, de crenças ou mesmo de descrenças.

Essa perda da continuidade histórica nos valores e crenças, tomada em conjunto com a redução da obra de arte a um texto que accentua a descontinuidade e a alegoria, suscita todo tipo de problemas para o julgamento estético e crítico. Recusando (e "desconstruindo" ativamente) todos os padrões de autoridade ou supostamente inmutáveis de juízo estético, o pós-modernismo pode julgar o espetáculo apenas em termos de quão espetacular ele é. Barthes propõe uma versão particularmente sofisticada dessa estratégia. Ele distingue entre *plaisir* (prazer) e "*jouissance*" (cuja melhor tradução talvez seja "bem-aventurança física e mental sublime") e sugere que nos esforcemos por realizar o segundo, um efeito mais orgânico (observe-se o vínculo com a descrição jamesoniana da esquizofrenia), através de um modo particular de encontro com os artefatos culturais de outro modo sem vida

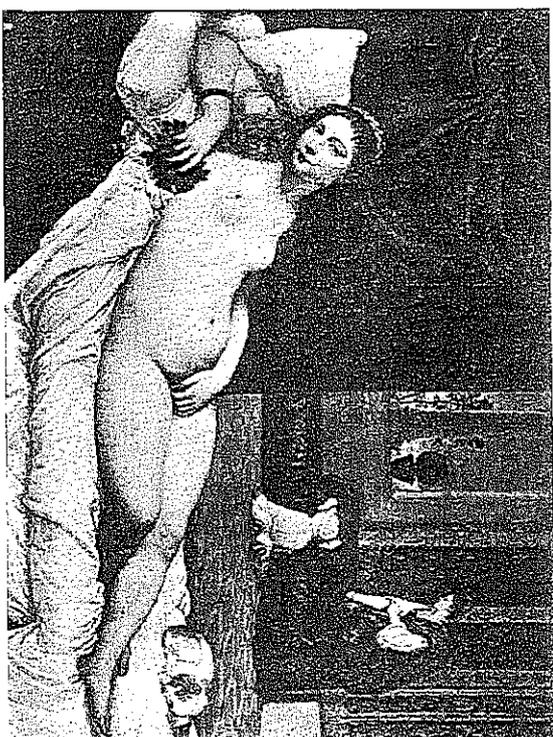


Ilustração 1.7 A *Venus* de Urbino, de Ticiano, inspirou *Olympia* de Manet, de 1863.

que preencham a nossa paisagem social. Como a maioria de nós não é esquizóide no sentido clínico, Barthes define uma espécie de "prática de mandarin" que nos permite alcançar "*jouissance*" e usar essa experiência como base para juízos estéticos e críticos. Isso significa a identificação com o ato de escrever (criação), e não com o de ler (recepção), mas Huyssens (1984, 38-45) reserva sua ironia mordaz para Barthes, afirmando que ele reinstitui uma das mais causativas distinções modernistas e burlescas: a de que "há prazeres inferiores para a ralé, isto é, a cultura de massas, e há a *nouvelle cuisine* do prazer do texto, *jouissance*". Essa reintrodução da disjunção cultura superior/cultura inferior evita todo o problema da destruição potencial das formas culturais modernas pela sua assimilação à cultura pop através da pop arte. "A eufórica apropriação americana da *jouissance* de Barthes é predicada em ignorar esses problemas e em fruir, de modo não muito diferente do dos *yuppies* de 1984, os prazeres do connoisseurismo escrevível e da gentrificação textual." A imagem de Huyssens, como sugerem as descrições de Raban em *Soft city*, pode ser bem apropriada.

O outro lado da perda da temporalidade e da busca do impacto instantâneo é uma perda paralela de profundidade. Jameson (1984a; 1994b) tem sido particularmente enfático quanto à "falta de profundidade" de boa parte da produção cultural contemporânea, quanto à sua fixação nas aparências, nas superfícies e nos impactos imediatos que, com o tempo, não têm poder de sustentação. As seqüências de imagens das fotografias de Sherman têm exatamente essa qualidade, e,



Ilustração 1.8 A obra modernista pioneira de Manet, *Olympia*, retrabalha as idéias de Ticiano.

como observou Charles Newman num artigo no *New York Times* sobre o estado do romance americano (NYT, 17 de julho de 1987):

O fato é que um sentido de redução do controle, da perda da autonomia individual e de uma impotência generalizada nunca foi tão instantaneamente reconhecível na nossa literatura — as personagens mais planas possíveis nas paisagens mais planas possíveis, traduzidas na dicção mais plana possível. A suposição parece ser a de que a América é um vasto deserto fibroso em que umas poucas sementes lacônicas mesmo assim conseguem brotar por entre as rachaduras.

“Falta de profundidade planejada” é a expressão usada por Jameson para descrever a arquitetura pós-moderna, e é difícil não dar crédito a essa sensibilidade como o motivo primordial do pós-modernismo, afetado apenas pelas tentativas de Barthes de nos ajudar a chegar ao momento de *jouissance*. A atenção às superfícies sempre foi, na verdade, importante para o pensamento e a prática modernistas (particularmente a partir dos cubistas), mas sempre teve como paralelo o tipo de questão que Raban formulou sobre a vida urbana: como podemos construir, representar e dar atenção a essas superfícies com a simpatia e a seriedade exigidas a fim de ver por trás delas e identificar os sentidos essenciais? O pós-modernismo, com sua resignação à fragmentação e efemeridade sem fundo, em geral se recusa a enfrentar essa questão.

O colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, *happenings* e imagens de mídia. Os produtos culturais aprenderam a explorar e usar novas tecnologias, a mídia e, em última análise, as possibilidades multmídia. O efeito, no entanto, é o de reenfátzar e até celebrar as qualidades transitórias da vida moderna. Mas também permitiu um

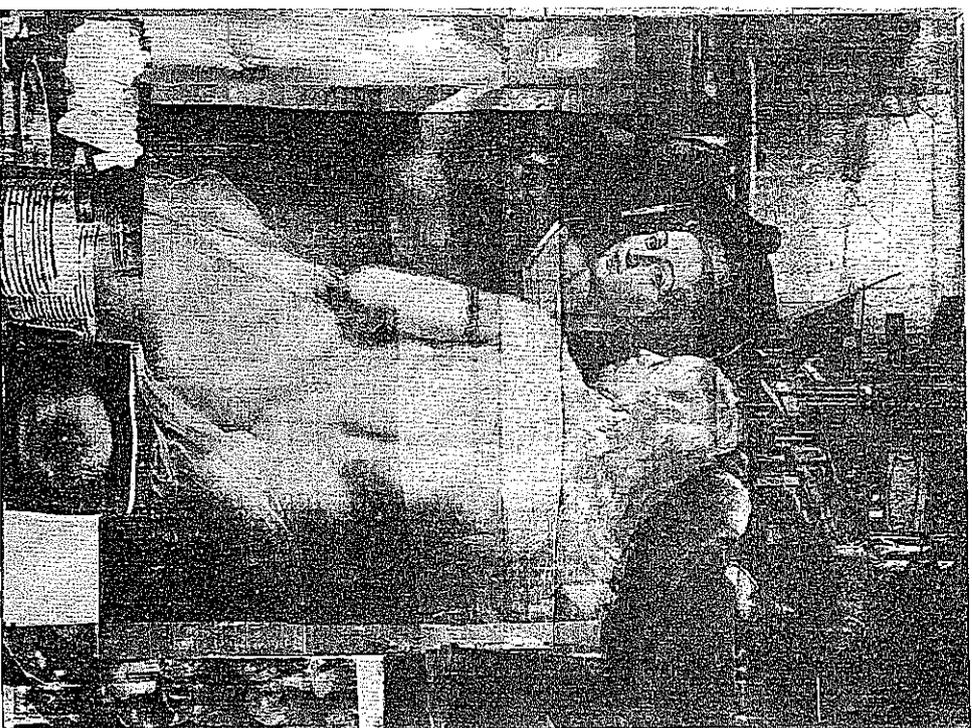


Ilustração 1.9 A obra pós-modernista pioneira de Rauschenberg, *Persimmon* (1964), faz a colagem de muitos temas, incluindo a reprodução direta de *Vênus no Banho*, de Rubens.

rapprochement, apesar das intervenções de Barthes, entre a cultura popular e o que um dia permaneceu isolado como "alta cultura". Esse *rapprochement* foi procurado antes, embora quase sempre de maneira mais revolucionária, quando movimentos como o dadaísmo e o surrealismo inicial, o construtivismo e o expressionismo tentaram levar sua arte ao povo como parte integrante de um projeto modernista de transformação social. Esses movimentos vanguardistas tinham uma forte fé em seus próprios objetivos e uma imensa crença em novas tecnologias. A aproximação entre a cultura popular e a produção cultural do período contemporâneo, embora dependa muito de novas tecnologias de comunicação, parece carecer de todo impulso vanguardista ou revolucionário, levando muitos a acusar o pós-modernismo de uma simples e direta rendição à mercantilização, à comercialização e ao mercado (Foster, 1985). Seja como for, boa parte do pós-modernismo é conscientemente anti-árquica e antivanguardista, buscando explorar mídias e arenas culturais abertas a todos. Não é por acaso que Sherman, por exemplo, usa a fotografia e evoca imagens pop que parecem saídas de um filme nas poses que assume.

Isso evoca a mais difícil questão sobre o movimento pós-moderno: o seu relacionamento com a cultura da vida diária e a sua integração nela. Embora quase toda a discussão disso ocorra no abstrato, e, portanto, nos termos não muito acessíveis que são forçado a usar aqui, há inúmeros pontos de contato entre produtores de artefatos culturais e o público em geral: arquitetura, propaganda, moda, filmes, promoção de eventos multímdia, espetáculos grandiosos, campanhas políticas e a onipresente televisão. Nem sempre é claro quem está influenciando quem no processo.

Venturi et al. (1972, 155) recomendam que aprendamos nossa estética arquitetônica nos arredores de Las Vegas ou com os subúrbios tão mal-afamados como Levittown, apenas porque as pessoas evidentemente gostam desses ambientes. "Não temos de concordar com a política operária", afirmam, "para defender os direitos da classe média média à sua própria estética arquitetônica, e descobrimos que a a estética do tipo Levittown é compartilhada pela maioria dos membros da classe média média, branca e negra, liberal e conservadora." Nada há de errado, insistem eles, em dar às pessoas o que elas querem, e o próprio Venturi foi citado no *New York Times* (22 de outubro de 1972), numa matéria apropriadamente intitulada "Mickey Mouse ensina os arquitetos", dizendo "Disneyworld está mais próxima do que as pessoas querem do que aquilo que os arquitetos já lhes deram". A Disneylândia, assevera ele, é "a utopia americana simbólica".

Há, no entanto, quem veja essa concessão da alta cultura à estética da Disneylândia antes como uma questão de necessidade do que de escolha. Daniel Bell (1978, 20), por exemplo, descreve o pós-modernismo como a exaustão do modernismo através da institucionalização dos impulsos criativos e rebeldes por aquilo que ele chama de "a massa cultural" (os milhões de pessoas que trabalham nos meios de comunicação, no cinema, no teatro, nas universidades, nas editoras, nas indústrias de propaganda e comunicações etc. e que processam e influenciam a recepção de produtos culturais sérios, e produzem os materiais populares para o público de cultura de massas mais amplo). A degeneração da autoridade intelectual sobre o gosto cultural nos anos 60 e a sua substituição pela pop arte, pela cultura pop, pela moda efêmera e pelo gosto da massa são vistas como um sinal do hedonismo inconsciente do consumismo capitalista.

Iain Chambers (1986; 1987) interpreta um processo semelhante de maneira bem distinta. A juventude da classe operária da Inglaterra teve dinheiro suficiente durante a expansão do pós-guerra para participar da cultura de consumo capitalista, usando ativamente a moda para construir um sentido de sua própria identidade pública, e até definindo suas próprias formas de pop arte, diante de uma indústria da moda que buscava impor o gosto através da pressão da publicidade e da mídia. A consequente democratização do gosto numa variedade de subculturas (do "macho" das cidades aos campi universitários) é interpretada como o desfecho de uma batalha vital que fortaleceu os direitos de formação da própria identidade até dos relativamente desprivilegiados, diante de um comercialismo poderosamente organizado. Os fermentos culturais de base urbana que começaram no início dos anos 60 e existem até hoje estão, na visão de Chambers, na raiz da virada pós-moderna:

O pós-modernismo, seja qual for a forma que a sua intelectualização possa tomar, foi fundamentalmente antecipado nas culturas metropolitanas dos últimos vinte anos: entre os significantes eletrônicos do cinema, da televisão e do vídeo, nos estúdios de gravação e nos gravadores, na moda e nos estilos da juventude, em todos os sons, imagens e histórias diversas que são diariamente misturados, reclados e "arranhados" juntos na tela gigante que é a cidade contemporânea.

Também é difícil não atribuir alguma espécie de papel plasmador à proliferação do uso da televisão. Afinal, sabe-se que o americano médio hoje assiste à televisão por mais de sete horas diárias, e a propriedade de televisões e vídeos (neste último caso, presentes em ao menos metade dos lares americanos) é hoje tão disseminada no mundo capitalista que alguns eletros devem por certo ser registrados. As preocupações pós-modernas com a superfície, por exemplo, podem remontar ao formato necessário das imagens televisivas. A televisão também é, como aponta Taylor (1987, 103-5), "o primeiro meio cultural de toda a história a apresentar as realizações artísticas do passado como uma colagem coesa de fenômenos equi-importantes e de existência simultânea, bastante divorciados da geografia e da história material e transportados para as salas de estar e estúdios do Ocidente num fluxo mais ou menos ininterrupto". Isso requer, além disso, um espectador "que compartilhe a própria percepção da história do meio como uma reserva ineliminável de eventos iguais". Causa pouca surpresa que a relação do artista com a história (o historicismo peculiar para o qual já chamamos a atenção) tenha mudado, que, na era da televisão de massa, tenha surgido um apego antes às superfícies do que às raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade, a imagens citadas superpostas e não às superfícies trabalhadas, a um sentido de tempo e de espaço decaído em lugar do arrelato cultural solidamente realizado. E todos esses elementos são aspectos vitais da prática artística na condição pós-moderna.

Apontar a potência dessa força na moldagem da cultura como modo total de vida não é, no entanto, cair necessariamente num determinismo tecnológico simplista do tipo "a televisão gerou o pós-modernismo". Porque a televisão é ela mesma um produto do capitalismo avançado e, como tal, tem de ser vista no

contexto da promoção de uma cultura do consumismo. Isso dirige a nossa atenção para a produção de necessidades e desejos, para a mobilização do desejo e da fantasia, para a política da distração como parte do impulso para manter nos mercados de consumo uma demanda capaz de conservar a lucratividade da produção capitalista.

Charles Newman (1984, 9) vê boa parte da estética pós-modernista como uma resposta ao surto inflacionário do capitalismo avançado. "A inflação", diz ele, "afeta a troca de idéias tão certamente quanto afeta os mercados comerciais." Assim, "somos testemunhas das contínuas batalhas intensas e mudanças espasmódicas na moda, na exibição simultânea de todos os estilos passados e contraditórias, o que assinala o reino do culto da criatividade em todas as áreas do comportamento, uma receptividade não crítica sem precedentes à Arte, uma tolerância que, no final, equivale à indiferença". Desse ponto de vista, conclui Newman, "a celebrada fragmentação da arte já não é uma escolha estética: é somente um aspecto cultural do tecido social e econômico".

Isso por certo ajudaria a explicar o impulso pós-moderno de integração à cultura popular através do tipo de comercialização aberta, e até crassa, que os modernistas tendiam a rejeitar com sua profunda resistência à idéia (embora nem sempre ao fato) da mercantilização de sua produção. Há, no entanto, quem atribua a exaustão do alto modernismo precisamente à sua absorção como a estética formal do capitalismo corporativo e do Estado burocrático. Assim, o pós-modernismo não assinala senão uma extensão lógica do poder do mercado a toda a gama da produção cultural. Crimp (1987, 85) é deveras acerto quanto a esse ponto:

O que temos visto nos últimos anos é a virtual tomada da arte pelos grandes interesses corporativos. Porque, seja qual for o papel desempenhado pelo capital na arte do modernismo, o atual fenômeno é novo precisamente por causa do seu alcance. As corporações se tornaram, em todos os aspectos, os principais patrocinadores da arte. Elas foram impressionantes coleções. Concedem fundos para toda grande exposição nos museus... As casas de leilão se tornaram instituições de empréstimos, dando um valor completamente novo à arte como algo colateral. E tudo isso afeta não somente a inflação do valor dos velhos mestres como a própria produção artística... [As corporações] estão comprando barato e em quantidade, contando com a escalada do valor de jovens artistas... O retorno à pintura e à escultura em moldes tradicionais é o retorno à produção de mercadorias, e eu sugeriria que, enquanto tradicionalmente tinha uma condição ambígua de mercadoria, a arte tem uma condição de mercadoria totalmente clara.

O desenvolvimento de uma cultura de museu (na Inglaterra é aberto um museu a cada três semanas e, no Japão, mais de 500 foram abertos nos últimos quinze anos) e uma florescente "indústria da herança" que se iniciou no começo dos anos 70 dão outra virada populista (se bem que, desta vez, bastante classe média) à comercialização da história e de formas culturais. "O pós-modernismo e a indústria da herança estão ligados", diz Hewison (1987, 135), já que "ambos conspiram

para criar uma tela oca que interveem entre a nossa vida presente e a nossa história". A história se torna "uma criação contemporânea, antes um drama e uma representação de costumes do que discurso crítico". Estamos, conclui ele, citando Jameson, "condenados a procurar a História através das nossas próprias imagens e simulacros pop dessa história, história que permanece sempre fora do alcance". A casa já não é vista como máquina, mas como "uma antiguidade na qual viver".

A invocação de Jameson nos traz, por fim, à sua ousada tese de que o pós-modernismo não é senão a lógica cultural do capitalismo avançado. Segundo Mandel (1975), ele alega que passamos para uma nova era a partir do início dos anos 60, quando a produção da cultura "tornou-se integrada à produção de mercadorias em geral: a frenética urgência de produzir novas ondas de bens com aparência cada vez mais nova (de roupas a aviões), em taxas de transferência cada vez maiores, agora atribui uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação e à experimentação estéticas". As lutas antes travadas exclusivamente na arena da produção se espalharam, em consequência disso, tornando a produção cultural uma arena de implacável conflito social. Essa mudança envolve uma transformação definida nos hábitos e atitudes de consumo, bem como um novo papel para as definições e intervenções estéticas. Enquanto alguns alegam que os movimentos contraculturais dos anos 60 criaram um ambiente de necessidades não atendidas e de desejos reprimidos que a produção cultural popular pós-modernista apenas procurou satisfazer da melhor maneira possível em forma de mercadoria, outros sugerem que o capitalismo, para manter seus mercados, se viu forçado a produzir desejos e, portanto, estimular sensibilidades individuais para criar uma nova estética que superasse e se opusesse às formas tradicionais de alta cultura. Seja como for, considero importante aceitar a proposição de que a evolução cultural que vem ocorrendo a partir do início dos anos 60 e que se afirmou como hegemônica no começo dos anos 70 não ocorreu num vazio social, econômico ou político. A promoção da publicidade como "a arte oficial do capitalismo" traz para a arte estratégias publicitárias e introduz a arte nessas mesmas estratégias (como uma comparação da pintura de David Salle com um anúncio dos Relógios Citizen [ilustrações 1.6 e 1.10] revela). Portanto, é necessário deter-se sobre a mudança estilística que Hassan estabelece com relação às forças que emanam da cultura do consumo de massa: a mobilização da moda, da pop arte, da televisão e de outras formas de mídia de imagem, e a verdade dos estilos de vida urbana que se tornou parte da vida cotidiana sob o capitalismo. Façamos o que fizemos com o conceito, não devemos ler o pós-modernismo como uma corrente artística autônoma; seu enraizamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.

O retrato do modernismo que tracei, com a ajuda do esquema de Hassan, está por certo incompleto. É igualmente certo ser ele um retrato tomado fragmentário e efêmero pela enorme pluralidade e caráter enganoso de formas culturais envolvidas nos mistérios do fluxo e da mudança rápidos. Mas creio ter dito o bastante sobre o que constitui o quadro geral da "profunda mudança na estrutura do sentimento" que separa a modernidade da pós-modernidade para indicar a tarefa de desvelar as suas origens e formular uma interpretação especulativa do que isso poderá significar para o nosso futuro. Contudo, considero útil arrematar esse retrato com um



CITIZEN

Ilustração 1.10 Um anúncio dos Relógios Citizen incorpora diretamente as técnicas pós-modernas de superposição de mundos ontologicamente diferentes sem relação necessária entre si (compare-se o anúncio com o quadro de David Salle na ilustração 1.6). O relógio anunciado é quase invisível.

exame mais detalhado de como o pós-modernismo se manifesta na arquitetura urbana contemporânea, porque a proximidade ajuda a revelar as microtexturas em vez das grandes pinceladas de que a condição pós-moderna é feita na vida cotidiana. É essa a tarefa de que me encarrego no próximo capítulo.

NOTA

As ilustrações usadas neste capítulo foram criticadas por algumas feministas de convicção pós-moderna. Elas foram deliberadamente escolhidas porque permitiam uma comparação entre os campos supostamente separados do pré-moderno, do moderno e do pós-moderno. O nu clássico de Ticiano é ativamente retrabalhado na Olímpia modernista de Manet. Rauschenberg apenas reproduz através da colagem pós-moderna; David Salle superpõe mundos diferentes; e o anúncio dos Relógios Citizen (o mais ultrajante do lote, mas que apareceu nos suplementos de fim de semana de vários jornais britânicos de qualidade por um longo período) é um engenhoso uso da mesma técnica pós-moderna para fins puramente comerciais. Todas as ilustrações usam um corpo feminino para inscrever sua mensagem particular. Procurei dizer também que a subordinação da mulher, uma das muitas "contradições problemáticas" das práticas iluministas burguesas (ver p. 24 acima e p. 228 abaixo), não pode esperar nenhum alívio particular pelo recurso ao pós-modernismo. Pensei que as ilustrações diziam isso tão bem que tornavam desnecessário explicar. Mas, ao menos em alguns círculos, essas imagens particulares não valeram suas costumeiras mil palavras. Do mesmo modo, parece que eu não deveria ter pensado que os pós-modernos apreclasssem sua própria técnica de contar mesmo uma história ligeiramente diferente por meio das ilustrações em comparação com o texto. (Junho de 1990.)