

ORGANIZAÇÃO
HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

OS MODERNOS

EPÍTICA

ANDREAS HUYSSSEN
FREDERIC JAMESON
ERNESTO LACLAU
STANLEY ARONOWITZ
HOMI K. BHABHA
HENRY LOUIS GATES Jr.
JANE FLAX
EDWARD W. SAID

Organização de
HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

PÓS-MODERNISMO E POLÍTICA

Pocco

Rio de Janeiro — 1991

SUMÁRIO

Introdução — <i>Políticas da teoria</i> , por Heloisa Buarque de Hollanda	7
<i>Mapeando o pós-moderno</i> — Andreas Huyssen (tradução Carlos A. de C. Moreno)	15
<i>Periodizando os anos 60</i> — Frederic Jameson (tradução César Brites e Maria Luiza Borges)	81
<i>A política e os limites da modernidade</i> — Ernesto Laclau (tradução Carlos A. de C. Moreno)	127
<i>Pós-modernismo e política</i> — Stanley Aronowitz (tradução Cristina Cavalcanti)	151
<i>A questão do "Outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo</i> — Homi K. Bhabha (tradução Francisco Caetano Lopes Júnior)	177
<i>A escuridão do escuro: uma crítica do signo e o Macaco Significador</i> — Henry Louis Gates, Jr. (tradução Cristina Cavalcanti)	205
<i>Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista</i> — Jane Flax (tradução Carlos A. de C. Moreno)	217
<i>O orientalismo revisto</i> — Edward W. Said (tradução Heloisa Barbosa)	251

MAPEANDO O PÓS—MODERNO*

Andreas Huyssen

Uma história

No verão de 1982, visitei a sétima Documenta, em Kassel, na Alemanha Ocidental, uma exposição em que se representam as mais recentes tendências da arte contemporânea a cada quatro ou cinco anos. Meu filho Daniel, então com cinco anos de idade, foi comigo e conseguiu, involuntariamente, fazer com que o mais recente em matéria de pós-modernismo se tornasse realmente palpável para mim. Ao nos aproximarmos do Friedericianum, o museu que abrigava a exposição, vimos um grande e longo muro de pedras, aparentemente empilhadas ao acaso, ao lado do museu. Era um trabalho de Joseph Beuys, uma das principais figuras do cenário pós-moderno há pelo menos uma década. Chegando mais perto, percebemos que milhares de enormes blocos de basalto haviam sido arrumados em uma formação triangular, cujo ângulo menor apontava para uma árvore recentemente plantada — tudo isso como parte do que Beuys chama escultura social e que, numa terminologia mais tradicional, teria sido considerado uma forma de arte aplicada. Beuys havia dirigido um apelo aos cidadãos de Kassel,

* "Mapping the postmodern" foi publicado em *New German Critique*, n. 33, Fall 1984, University of Wisconsin Press. Andreas Huyssen é professor de literatura comparada na Universidade de Colúmbia e autor de *After the great divide*.

uma triste cidade provinciana reconstruída em concreto após os pesados bombardeios da última guerra mundial, para que se plantasse uma árvore com cada uma de suas sete mil “pedras de plantio”. O apelo — pelo menos inicialmente — havia sido recebido com entusiasmo por uma população geralmente pouco interessada nas últimas graças do mundo artístico. Daniel, por sua vez, adorou as pedras. Eu o observei escalar e descer, ir e vir. “Isso é arte?”, perguntou ele de forma prosaica. Falei-lhe sobre a política ecológica de Beuys e sobre a morte lenta das florestas alemãs (*Waldsterben*) decorrente da chuva ácida. Daniel continuava a brincar em volta das pedras, escutando distraidamente os poucos e elementares conceitos que eu buscava transmitir-lhe sobre como se faz arte, sobre a escultura como monumento ou antimonumento, sobre a arte para ser escalada e, finalmente, sobre a arte destinada ao desaparecimento — as pedras afinal desapareceriam da área do museu tão logo as pessoas comesçassem a plantar as árvores.

Mais tarde, dentro do museu, contudo, as coisas tomaram rumo bem diverso. Nas primeiras salas, passamos por uma coluna dourada, na verdade um cilindro metálico inteiramente coberto por folhas douradas (de James Lee Byars) e uma larga parede dourada de Kounellis, com um cabide de roupas, incluindo chapéu e casaco, colocado a sua frente. Teria o artista, como um Wu Tao-Tse dos dias de hoje, desaparecido dentro da parede, dentro de seu trabalho, deixando para trás apenas seu chapéu e seu casaco? Não importa quão sugestiva pudéssemos achar a justaposição do banal cabide de roupas à preciosidade da brilhante parede sem portas, uma coisa parecia clara: “*Am Golde hängt, zum Golde hängt die Postmoderne*” (Do ouro depende, para ouro tende o pós-moderno).

Algumas salas adiante, encontramos a mesa espiral de Mario Merz, feita de vidro, aço, madeira e placas de arenito, com galhos projetando-se para fora do parâmetro da formação espiral — mais uma vez, assim me parecia, tratava-se de uma tentativa de cobrir os típicos materiais duros da era

modernista, aço e vidro, com outros mais flexíveis e “naturais”, no caso o arenito e a madeira. Havia conotações de Stonehenge e ritual, obviamente domesticados e trazidos para as proporções de uma sala de visitas. Eu estava tentando associar em minha mente o ecletismo dos materiais usados por Merz com o ecletismo nostálgico da arquitetura pós-moderna ou o pastiche de expressionismo na pintura dos *neuen Wilden*, exibida com destaque em outro prédio da mostra. Em outras palavras, estava tentando fiar uma linha vermelha através do labirinto do pós-moderno. Então, num estalo, o padrão se esclareceu. Quando Daniel tentava sentir as superfícies e fissuras do trabalho de Merz, passando os dedos ao longo das placas de pedra e sobre o vidro, um guarda aproximou-se rapidamente gritando: “*Nicht berühren! Das ist Kunst!*” (“Não toque! Isso é arte!”) Pouco depois, cansado de tanta arte, Daniel sentava-se nos sólidos blocos de cedro de Carl André, apenas para ser expulso dali com a admoestação de que arte não servia para sentar.

Ali estava ela, de novo, a velha noção de arte: não toque, não ultrapasse. O museu como templo, o artista como profeta, a obra como relíquia e objeto de culto, a aura restaurada. De repente o privilégio dado ao ouro nesta exposição passou a fazer muito sentido. Os guardas, evidentemente, apenas executavam o que Rudi Fuchs, o organizador da *Documenta*, tão bem informado das tendências atuais, tinha em mente o tempo todo: “Desvencilhar a arte das diversas pressões e perversões sociais que ela tem enfrentado.”¹ Os debates dos últimos 15 ou 20 anos sobre o modo de ver e experimentar a arte contemporânea, sobre imaginação e produção de imagens, sobre as ligações entre arte de vanguarda, iconografia dos meios de comunicação e publicidade pareciam abolidos, deixando o quadro limpo para um novo romantismo. Mas isso encaixa perfeitamente bem, por exemplo, com as celebrações da palavra profética nos escritos mais recentes de

¹ Catálogo *Documenta 7* (Kassel, Paul Dierichs, s.d. [1982], pág. XV).

Peter Handke, com a aura do "pós-moderno" no cenário artístico de Nova York, com a auto-estilização do cineasta como *auteur* em *Burden of dreams*, documentário sobre a realização de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog. Basta pensar nas imagens finais do filme, uma ópera em um navio no Amazonas. *Bateau ivre* chegou a ser cogitado pelos organizadores da Documenta como título para a exposição. Mas, enquanto o velho barco a vapor de Herzog era realmente um *bateau ivre* — a ópera na selva, um navio carregado por sobre uma montanha —, o *bateau ivre* de Kassel estava apenas tornando-se mais moderado em sua pretensão. Considere-se este trecho, tirado da introdução do catálogo de Fuchs: "Afim de contas o artista é um dos últimos praticantes da distinção individual." Ou, novamente segundo Fuchs: "Aqui, então, começa nossa exposição; aqui estão a euforia de Hölderlin, a lógica serena de T. S. Eliot, o sonho inacabado de Coleridge. Quando o viajante francês que descobriu as Cataratas do Niágara voltou a Nova York, nenhum de seus sofisticados amigos acreditou em sua fantástica história. Qual é a sua prova, perguntaram. Minha prova, disse ele, é que eu as vi."²

Cataratas do Niágara e Documenta 7 — já vimos tudo isso antes. Arte como natureza, natureza como arte. O halo que Baudelaire certa vez perdeu num movimentado bulevar de Paris está de volta, a aura restaurada, Baudelaire, Marx e Benjamin esquecidos. O gesto em tudo isso é patentemente antimoderno e antivanguardista. Decerto alguém poderia argumentar que, com sua referência a Hölderlin, Coleridge e Eliot, Fuchs tenta reviver o próprio dogma modernista — ainda outra nostalgia pós-moderna, outro retorno sentimental a um tempo em que a arte ainda era arte. Mas o que distingue essa nostalgia da própria coisa, e o que a faz em última instância antimodernista, é sua falta de ironia, reflexão e dúvida em relação a si própria, seu entusiasmo abandonado de uma consciência crítica, sua ostensiva autoconfiança e a encenação de sua convicção (visível mesmo nos arranjos espaciais dentro do Fridericianum) de que deve haver um domínio de

² *Ibidem.*

pureza para a arte, um espaço além daquelas infelizes “diversas pressões e perversões sociais” que a arte tem tido de enfrentar.³

A mais recente tendência na trajetória do pós-modernismo, corporificada, em minha opinião, na Documenta 7, baseia-se numa quase total confusão de códigos: ela é antimoderna e altamente eclética, mas se apresenta como um retorno à tradição modernista; é antivanguarda por simplesmente escolher desqualificar a preocupação crucial da vanguarda com a criação de uma nova arte numa sociedade alternativa, mas finge ser vanguarda na sua apresentação de tendências atuais; e, num certo sentido, é mesmo anti-pós-moderna, já que abandona qualquer reflexão sobre os problemas que a exaustão do alto modernismo originalmente suscitou, problemas que a arte pós-moderna, em seus melhores momentos, tem procurado enfrentar esteticamente e, em alguns momentos, mesmo politicamente. A Documenta 7 pode ser vista como o perfeito simulacro estético: ecletismo fácil combinado com amnésia estética e delírios de grandeza. Ela representa o tipo de restauração pós-moderna de um modernismo domesticado que parece estar ganhando terreno na era de Kohl-Thatcher-Reagan e corresponde aos ataques de movimentos políticos conservadores à cultura dos anos 60 que têm crescido em volume e malícia nestes últimos anos.

O problema

Se isso fosse tudo o que pudesse ser dito sobre o pós-modernismo, não valeria a pena retomar o assunto. Eu poderia muito

³ Evidentemente, isso não tem a intenção de ser uma avaliação “justa” da mostra ou de todos os trabalhos nela exibidos. Deve estar claro que o que me interessa aqui é a dramaturgia da mostra, o modo como ela foi concebida e apresentada ao público. Para uma discussão mais detalhada da Documenta 7, consultar Benjamin H. D. Buchloh, “Documenta 7: a Dictionary of Received Ideas” (*October* n. 22, outono de 1982, págs. 105-126).

bem parar por aqui e me juntar ao formidável coro daqueles que lamentam a perda de qualidade e proclamam o declínio das artes desde os anos 60. Meu argumento, contudo, será diferente. A recente retórica dos meios de comunicação sobre o pós-modernismo em arquitetura e nas artes, ao mesmo tempo que tem colocado o tema em evidência, vem igualmente tendendo a obscurecer a longa e complexa história da questão. Boa parte de minha análise baseia-se na premissa de que, o que aparece em um certo nível como a última tendência, auge publicitário e espetáculo vazio, é parte de uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo "pós-modernismo" é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação podem até ser discutíveis, mas há uma transformação. Eu não quero ser mal entendido, pois não afirmo que exista uma total modificação no paradigma das ordens cultural, social e econômica;⁴ qualquer pretensão nesse sentido seria claramente exagerada. Registra-se, contudo, em importante setor de nossa cultura, uma notável mudança nas formações de sensibilidade, das práticas e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava um período precedente. O que precisa ser mais amplamente esclarecido é se essa transformação tem gerado verdadeiramente novas formas estéticas nas várias artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-as num contexto cultural modificado.

Evidentemente, há boas razões para tamanha resistência frente a qualquer tentativa de levar a sério o pós-moderno, em seus próprios termos. É realmente tentador desqualificar muitas das manifestações correntes do pós-modernismo como uma fraude perpetrada contra um público crédulo pelo mer-

⁴ Sobre essa questão, consultar o artigo de Frederic Jameson, "Post-modernism or the cultural logic of capitalism" (*New Left Review*, n. 146, julho-agosto de 1984, págs. 53-92), cuja tentativa de identificar o pós-modernismo com um novo estágio na lógica de desenvolvimento do capital, a meu ver, exagera.

cado de arte de Nova York, no qual reputações são construídas e engolidas em menos tempo do que os pintores conseguem pintar: testemunho disso são as delirantes pinceladas dos novos expressionistas. É também fácil argumentar que boa parte da cultura contemporânea de *inter-arts*, multimídia e performances, que já pareceu tão vital, está agora desaquecendo os motores e se banalizando, como se saboreasse a eterna repetição do *déjà vu*. Com boa razão, devemos permanecer céticos em relação ao renascimento da *Gesamtkunstwerk* wagneriana como espetáculo pós-moderno nos trabalhos de Syberberg ou Robert Wilson. O atual culto a Wagner pode mesmo ser um sintoma de uma afortunada fusão entre a megalomania do pós-moderno e a do pré-moderno no limiar do modernismo. Parece que a procura do Santo Graal voltou à voga.

Mas é quase fácil demais ridicularizar o pós-modernismo do atual cenário artístico nova-iorquino ou da Documenta 7. Essa rejeição radical nos deixará cegos, contudo, para o potencial crítico do pós-modernismo, que, acredito, também existe, embora possa ser difícil identificá-lo.⁵ A noção de obra de arte como crítica realmente constitui uma das mais inteligentes condenações do pós-modernismo, acusado de ter abandonado a postura crítica característica do modernismo. Contudo, em décadas recentes as idéias familiares sobre o que constitui uma arte crítica (*Parteilichkeit* e vanguardismo, *art engagé*, realismo crítico, ou a estética da negatividade, a recusa da representação, a abstração, a reflexão) têm perdido muito de sua força explicativa e normativa. Esse é precisamente o dilema da arte numa era pós-moderna. Em todo caso, não vejo razão para um total abandono da noção de arte crítica. As pressões neste sentido não são novas; têm sido formidáveis na cultura capitalista desde o romantismo, e, se nossa pós-modernidade faz com que seja excessivamente di-

⁵ Para uma distinção entre pós-modernismo crítico e pós-modernismo afirmativo, veja-se a introdução de Hal Foster para *The anti-aesthetic* (Port Townsend, Washington, Bay Press, 1984). O mais recente ensaio de Foster sobre este assunto, entretanto, indica uma mudança de opinião em relação ao potencial crítico do pós-modernismo.

- fácil mantermo-nos apegados a uma antiga noção de arte como crítica, a tarefa que nos espera é a de redefinir as possibilidades da crítica em termos pós-modernos e não a de relegá-la ao esquecimento. Se o pós-moderno for discutido antes como condição histórica e não como simples estilo, torna-se possível e mesmo importante descobrir o momento crítico no próprio pós-modernismo e afiar seu gume, mesmo que ele pareça cego à primeira vista. O que não adianta mais é louvar ou ridicularizar o pós-modernismo em seu conjunto. O pós-moderno deve ser salvo de seus defensores e de seus detratores. Este ensaio tem por finalidade contribuir para tal projeto.

Em quase todo o debate sobre o pós-modernismo, um modo de pensar muito convencional tem se afirmado. Ou se diz que o pós-modernismo está em continuidade com o modernismo, caso em que todo debate que oponha os dois fenômenos passa a ser ilusório, ou se sustenta que há uma ruptura radical, um corte em relação ao modernismo, que é então avaliado em termos positivos ou negativos. Mas a questão da continuidade ou descontinuidade histórica simplesmente não pode ser discutida de modo adequado nos termos de uma dicotomia de "ou isso ou aquilo". Ter questionado a validade desse padrão de pensamento dicotômico é, como se sabe, uma das maiores contribuições da desconstrução de Derrida. Mas a noção pós-estruturalista de textualidade infinita mutila, em última análise, qualquer reflexão histórica significativa sobre unidades temporais menores do que, digamos, a longa onda metafísica de Platão a Heidegger ou a difusão da *modernité* de meados do século passado até o presente. O problema destes macroesquemas históricos com relação ao pós-modernismo é que eles sequer permitem que o fenômeno seja enfocado.

Tomarei, portanto, um caminho diferente. Não tentarei definir aqui o que é pós-modernismo. O próprio termo "pós-modernismo" deve prevenir-nos contra tal abordagem, já que estabelece o fenômeno como relacional. O modernismo do qual o pós-modernismo se separa permanece inscrito na própria palavra com a qual descrevemos nossa distância do modernismo. Assim, mantendo em mente a natureza relacional do pós-modernismo, partirei simplesmente da *Selbstverständnis*

do pós-moderno, do modo como ele tem dado forma a vários discursos desde os anos 60. O que espero produzir neste ensaio é algo como um mapa em escala ampla do pós-moderno, que cobre vários territórios e no qual as diversas práticas artísticas e críticas pós-modernas possam encontrar seu lugar estético e político. Distinguirei várias fases e direções na trajetória do pós-moderno nos Estados Unidos. Meu primeiro objetivo será destacar algumas contingências e pressões históricas que têm dado forma a debates estéticos e culturais recentes, mas que têm sido ignoradas ou sistematicamente bloqueadas na teoria *à l'américaine*. Sempre fazendo referência a realizações da literatura e das artes visuais, dedicarme-ei principalmente ao discurso crítico sobre o pós-moderno, ou seja, ao pós-modernismo em relação, respectivamente, ao modernismo, à vanguarda, ao neoconservadorismo e ao pós-estruturalismo. Cada uma dessas constelações representa uma espécie de camada do pós-moderno e dessa forma será apresentada. Finalmente, elementos centrais da *Begriffsgeschichte* do termo serão discutidos em relação a um conjunto mais amplo de questões propostas em recentes debates sobre o modernismo, a modernidade e a vanguarda histórica.⁶ A meu ver,

⁶ Em relação a uma tentativa anterior de produzir uma *Begriffsgeschichte* do pós-modernismo na literatura, vejam-se os vários ensaios publicados em *Amerikastudien* (22:1, 1977, págs. 9-46), que inclui uma valiosa bibliografia. Cf. igualmente Ihab Hassan, *The dismemberment of Orpheus*, em sua segunda edição (Madison, University of Wisconsin Press, 1982), sobretudo o novo "Postface 1982: toward a concept of postmodernism" (págs. 259-271). O debate sobre modernidade e modernização na história e nas ciências sociais é amplo demais para ser documentado aqui; uma excelente pesquisa da literatura pertinente pode ser encontrada em Hans-Ulrich Wehler, *Modernisierungstheorie und Geschichte* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1975). Sobre a questão da modernidade e as artes, ver: Matei Calinescu, *Faces of modernity* (Bloomington, Indiana University Press, 1977); Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade* (Companhia das Letras, 1987); Eugene Lunn, *Marxism and modernism* (Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982); Peter Bürger, *Theory of the avantgarde* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984). Também importante para este debate é o recente trabalho desenvolvido por historiadores da cultura sobre cidades específicas e sua cultura, como, por exemplo, o trabalho de Carl Schorske e Robert Waissenberger sobre Viena no

uma questão fundamental é até que ponto modernismo e vanguarda, como formas de uma cultura de oposição, estiveram, entretanto, conceitual e praticamente ligadas à modernização capitalista e/ou ao vanguardismo comunista, esse irmão gêmeo da modernização. Como espero que este ensaio venha a mostrar, a dimensão crítica do pós-modernismo reside precisamente em seu radical questionamento daquelas pressuposições que ligaram o modernismo e a vanguarda aos propósitos da modernização.

A exaustão do movimento modernista

Para começar, alguns breves comentários sobre a trajetória e as migrações do termo "pós-modernismo". Em crítica literária, a expressão remonta ao fim da década de 50, quando o termo foi usado por Irving Howe e Harry Levin para lamentar a queda de nível do movimento modernista. Howe e Levin olhavam nostalgicamente para o que já parecia um passado mais rico. "Pós-modernismo" foi usado enfaticamente pela primeira vez nos anos 60 por críticos literários como Leslie Fiedler e Ihab Hassan, que sustentaram visões amplamente divergentes do que fosse literatura pós-moderna. Foi somente no início até meados da década de 70 que o termo ganhou um curso mais geral, aplicando-se primeiramente à arquitetura e depois à dança, ao teatro, à pintura, ao cinema e à música. Ao passo que a ruptura pós-moderna com o modernismo clássico era razoavelmente visível na arquitetura e nas artes visuais, a noção de uma ruptura pós-moderna na literatura tem se mostrado bem mais difícil de determinar. Em algum momento no fim da década de 70, a expressão "pós-modernismo", não sem o encorajamento norte-americano, migrou para a Eu-

fim do século passado, o de Peter Gay e John Willett sobre a República de Weimar, e, para uma discussão do antimodernismo norte-americano na virada do século, T. J. Jackson, *No place of grace* (Nova York, Pantheon, 1981).

ropa via Paris e Frankfurt. Kristeva e Lyotard a adotaram na França; Habermas, na Alemanha. Nesse ínterim, já os críticos norte-americanos haviam começado a discutir o terreno comum ao pós-modernismo e ao pós-estruturalismo francês em sua peculiar adaptação norte-americana, frequentemente pressupondo que a vanguarda na teoria deve, de alguma maneira, ser homóloga à vanguarda na literatura e nas artes. Enquanto o ceticismo sobre a viabilidade de uma vanguarda estava em alta nos anos 70, a vitalidade da teoria, apesar de seus muitos inimigos, parece nunca ter sido seriamente questionada. Para alguns, na verdade, era como se as energias culturais que, nos anos 60, haviam abastecido os movimentos artísticos se dirigissem, na década de 70, para o corpo da teoria, abandonando o empreendimento artístico. Mesmo que, na melhor das hipóteses, esta observação tenha o valor estritamente de uma impressão e não faça justiça às artes, parece razoável afirmar que, uma vez irreversível a sumária lógica de expansão do pós-modernismo, o labirinto do pós-moderno tornou-se ainda mais impenetrável. No início dos anos 80, a constelação modernismo/pós-modernismo nas artes e a constelação modernidade/pós-modernidade na teoria social tinham já se transformado em um dos mais disputados campos da vida intelectual das sociedades ocidentais. E o campo é disputado precisamente porque há muito mais em questão do que a existência ou não de um novo estilo artístico, e bem mais do que simplesmente a "correta" linha teórica.

Em nenhum outro lugar a ruptura com o modernismo parece mais óbvia do que na recente arquitetura norte-americana. Nada pode estar mais distante do funcionalismo das paredes de vidro de Mies van der Rohe do que o gesto de aleatória citação histórica que prevalece em tantas fachadas pós-modernas. Tome-se, por exemplo, o arranha-céu de Philip Johnson para a AT&T, adequadamente rompido por uma metade neoclássica, com colunatas romanas no térreo e um frontão triangular de estilo Chippendale no topo. Na verdade, uma crescente nostalgia pelas várias formas de vida do passado parece ser uma forte tendência subjacente à cultura dos anos 70 e 80. E é tentador desqualificar esse ecletismo histórico,

encontrado não somente na arquitetura como também nas artes, no cinema, na literatura e na cultura de massas dos últimos anos, como equivalente cultural da nostalgia neoconservadora dos velhos bons tempos e como um sinal manifesto do decadente índice de criatividade no capitalismo tardio. Mas essa nostalgia pelo passado, a busca muitas vezes delirante e abusiva de tradições recuperáveis, e a crescente fascinação pelas culturas pré-modernas e primitivas — será tudo isso unicamente fruto da perpétua necessidade de espetáculo e de frivolidade característica das instituições culturais, e, nesse sentido, perfeitamente compatível com o status quo? Ou será que talvez expresse igualmente uma insatisfação genuína e legítima com a modernidade e o inquestionável credo na perpétua modernização da arte? Se, como creio, a segunda alternativa for a mais adequada, como pode a busca de tradições alternativas, sejam elas emergentes ou residuais, tornar-se culturalmente produtiva sem fazer concessões às pressões do conservadorismo que se aferra com unhas e dentes ao próprio conceito de tradição? Não estou argumentando que todas as manifestações da recuperação pós-moderna do passado devam ser bem-vindas por estarem de certa forma em sintonia com o *Zeitgeist*. Tampouco quero ser mal entendido, como se afirmasse que o tão atual repúdio pós-modernista da estética do alto modernismo e seu enfado com as proposições de Marx e Freud, Picasso e Brecht, Kafka e Joyce, Schönberg e Stravinsky são de algum modo sintomas de um grande avanço cultural. Onde o pós-modernismo simplesmente descarta o modernismo, ele está apenas cedendo à demanda do aparelho cultural para que se legitime como algo radicalmente novo e, com isso, fazendo reviver os preconceitos filisteus enfrentados pelo modernismo na sua própria época.

Mas, mesmo se as propostas do pós-modernismo — corporificadas, por exemplo, nos edifícios de Philip Johnson, Michael Graves e outros — não parecem convincentes, isso não significa que uma continuidade na adesão a um conjunto mais antigo de propostas modernistas garantiria o surgimento de edifícios ou obras de arte mais convincentes. A recente tentativa neoconservadora de reafirmar uma versão domesticada do modernismo como única verdade válida da cultura

deste século — manifesta, por exemplo, na exposição realizada em 1984 por Beckmann em Berlim e em muitos dos artigos reunidos no *New criterion*, de Hilton Kramer — é uma estratégia destinada a enterrar as críticas políticas e estéticas de certas formas de modernismo que ganharam terreno desde os anos 60. Mas o problema do modernismo não se restringe à possibilidade de sua integração a uma ideologia conservadora da arte. Afinal, isso já aconteceu antes, e em larga escala, nos anos 50.⁷ A meu ver, o problema maior que podemos reconhecer atualmente é a proximidade, em seu próprio tempo, das várias formas de modernismo com os propósitos da modernização, em versão capitalista ou comunista. Evidentemente, o modernismo nunca foi um fenômeno monolítico: continha *tanto* a euforia da modernização, com o futurismo, o construtivismo e o *Neue Sachlichkeit*, *quanto* algumas das mais duras críticas à modernização, nas várias formas modernas do “anticapitalismo romântico”. A questão de que trato neste ensaio não se refere ao que o modernismo *realmente era*, mas a como ele foi percebido retrospectivamente, que saber e valores dominantes ele portava e como isso funcionou ideológica e culturalmente após a Segunda Guerra Mundial. Foi uma imagem específica do modernismo que se converteu no pomo da discórdia para os pós-modernos, e esta imagem deve ser reconstruída se pretendemos entender a problemática relação do pós-modernismo com a tradição modernista, bem como sua reivindicação de diferença.

A arquitetura nos dá o mais palpável exemplo das questões em discussão. A utopia modernista corporificada nos programas de construção da Bauhaus, de Mies, Gropius e Le Corbusier foi parte de uma tentativa heróica, após a Grande Guerra e a Revolução Russa, de reconstruir uma Europa de-

⁷ Sobre a função política e ideológica do modernismo nos anos 50, cf. Jost Hermand, “Modernism restored: West German painting in the 1950s” (*New German Critique*, n. 32, primavera e verão de 1984) e Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art* (Chicago, Chicago University Press, 1983).

⁸ Para uma discussão deste conceito, cf. Robert Sayre & Michael Löwy, “Figures of romantic anti-capitalism” (*New German Critique*, n. 32, primavera e verão de 1984).

vastada segundo a imagem do novo e de fazer da construção de edifícios uma parte vital da sonhada renovação da sociedade. Um novo Iluminismo exigia um projeto racional para uma sociedade racional, mas a nova racionalidade foi tomada por um fervor utópico que, por fim, levou-a a desviar-se em direção ao mito — o mito da modernização. A reclusão do passado era um componente tão essencial do movimento moderno quanto seu apelo à modernização através da padronização e da racionalização. É sabido que a utopia modernista naufragou em suas próprias contradições internas e, o que é mais importante, na política e na história.⁹ Gropius, Mies e outros foram forçados a se exilar, Albert Speer tomou seu lugar na Alemanha. Depois de 1945, a arquitetura modernista foi privada de sua visão social e tornou-se cada vez mais uma arquitetura de poder e representação. Em vez de representarem prenúncios e promessas da nova vida, os projetos habitacionais modernistas tornaram-se símbolos de alienação e desumanização, um destino compartilhado com a linha de montagem, outro agente do novo saudado com exuberante entusiasmo nos anos 20 tanto pelos leninistas quanto pelos fordistas.

Charles Jencks, um dos mais conhecidos cronistas e divulgadores da agonia do movimento moderno e porta-voz da arquitetura pós-moderna, data a morte simbólica da arquitetura moderna de 15 de julho de 1972 às 15:32h. Naquele momento, foram implodidos vários blocos de sustentação do conjunto habitacional Pruitt-Igoe de St. Louis (construído por Minotou Yamasaki nos anos 50), e o evento foi dramaticamente exibido pelos telejornais. A moderna máquina de viver, como Le Corbusier, com a euforia tecnológica tão típica dos anos 20, havia denominado estas construções, tinha se tornado inabitável; a experiência modernista, obsoleta, ou assim

⁹ Para uma excelente discussão da política arquitetônica na República de Weimar, veja-se o catálogo da exposição *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik* (Berlim, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1977, págs. 38-157). Cf. igualmente Robert Hughes, "Trouble in Utopia", in R. Hughes, *The shock of the new* (Nova York, Alfred A. Knopf, 1981, págs. 164-211).

parecia. Jencks mostra certa dificuldade para distinguir a visão inicial do movimento modernista dos pecados posteriormente cometidos em seu nome. No entanto, ele concorda com aqueles que, desde os anos 60, têm criticado a velada dependência do modernismo para com a metáfora maquinica e o paradigma da produção, bem como o fato de o movimento ter tomado a fábrica como modelo básico para todos os edifícios. Vem se tornando lugar-comum, em círculos pós-modernistas, a defesa da reintrodução de dimensões simbólicas polivalentes na arquitetura, a mistura de códigos, a apropriação de vernáculos locais e de tradições regionais.¹⁰ Assim, Jencks sugere que os arquitetos olhem simultaneamente “na direção dos códigos tradicionais de lenta mutação e dos significados étnicos particulares a uma comunidade e na direção dos códigos rapidamente mutáveis da moda arquitetônica e do profissionalismo”.¹¹ Tal esquizofrenia, sustenta Jencks, é sintomática do momento pós-moderno na arquitetura; e se poderia muito bem perguntar se isso não se aplica à cultura contemporânea como um todo, que cada vez mais parece privilegiar o que Bloch chamou de *Ungleichzeitigkeiten* (dissincronias),¹² em vez de favorecer somente o que Adorno, o teórico do modernismo por excelência, descreveu como *der fortgeschrittenste Materialstand der Kunst* (o mais avançado estado do material artístico). Onde tal esquizofrenia pós-moderna é uma tensão criativa que resulta em edifícios ambiciosos e bem-sucedidos e onde, pelo contrário, ela se desvia em direção a uma incoerente e arbitrária mistura de estilo, fica como questão para debate. Não devemos esquecer de que a mistura de códigos, a apropriação de tradições regionais e os usos de di-

¹⁰ O fato de que tais estratégias possam levar a diferentes caminhos políticos é demonstrado por Kenneth Frampton em seu ensaio “Towards a critical regionalism”, publicado em *The anti-aesthetic* (págs. 23-28).

¹¹ Charles A. Jencks, *The language of postmodern architecture* (Nova York, Rizzoli, 1977, pág. 97).

¹² Em relação ao conceito de *Ungleichzeitigkeit*, cf. o texto de Ernest Bloch, “Non-synchronism and the obligation to its dialectics”, bem como o artigo de Anson Rabinbach, “Ernest Bloch’s *Heritage of our times* and fascism”, ambos publicados em *New German Critique*, n. 11, primavera de 1977.

mensões simbólicas outras que não a da máquina são orientações que nunca foram inteiramente desconhecidas pelos arquitetos do Estilo Internacional. Para chegar a seu pós-modernismo, Jencks ironicamente teve de exacerbar a própria visão da arquitetura modernista que ele persistentemente ataca.

Um dos mais reveladores documentos da ruptura do pós-modernismo com o dogma modernista é um livro de Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven Izenour intitulado *Learning from Las Vegas*. Quando se relê esse livro junto com outros textos que Venturi escreveu entre os anos 60¹³ e os dias de hoje, fica patente o quanto as estratégias e soluções de Venturi estão próximas da sensibilidade pop daqueles anos. Com frequência, os autores de *Learning from Las Vegas* se inspiram na ruptura da arte pop com os austeros cânones da pintura do alto modernismo e na apropriação acrítica do vernáculo comercial da cultura de consumo pela arte pop. A paisagem de Las Vegas foi para Venturi e seu grupo o mesmo que a Madison Avenue foi para Andy Warhol, ou o que as histórias em quadrinhos e os filmes de faroeste foram para Leslie Fiedler. A retórica de *Learning from Las Vegas* é baseada na glorificação dos painéis luminosos e do mau gosto da cultura dos cassinos. Nas irônicas palavras de Kenneth Frampton, o livro propõe uma leitura de Las Vegas como “uma autêntica explosão de fantasia popular”.¹⁴ Atualmente, acho que seria gratuito ridicularizar estas singulares noções de populismo cultural. Embora haja algo patentemente absurdo nestas propostas, devemos reconhecer a força que elas reuniram para derrubar os reificados dogmas do modernismo e reabrir um conjunto de questões que o evangelho modernista dos anos 40 e 50 havia posto de lado: as questões do ornamento e da metáfora na arquitetura, da figuração e do realismo na pintura, da história e da representação no cinema, do corpo

¹³ Robert Venturi, Denise Scott-Brown & Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1972). Cf. igualmente o estudo anterior de Venturi, *Complexity and contradiction in architecture* (Nova York, Museum of Modern Art, 1966).

¹⁴ Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history* (Nova York e Toronto, Oxford University Press, 1980, pág. 290).

na música e no teatro. A arte pop, em seu sentido mais amplo, foi o contexto em que primeiro ganhou forma uma noção do pós-moderno, e, desde seu início, as tendências mais significativas do pós-modernismo têm desafiado a constante hostilidade do modernismo para com a cultura de massas 

Pós-modernismo nos anos 60: uma vanguarda norte-americana?

Passo agora a apresentar uma distinção histórica entre o pós-modernismo dos anos 60 e o dos anos 70 e do início dos 80. Em linhas gerais, meu argumento é o seguinte: tanto o pós-modernismo dos anos 60 quanto o dos anos 70 rejeitaram ou criticaram uma certa versão do modernismo. Contra o codificado alto modernismo das décadas precedentes, o pós-modernismo dos anos 60 tentou revitalizar a herança da vanguarda européia e dar-lhe uma forma norte-americana ao longo do que pode ser resumidamente chamado de eixo Duchamp-Cage-Warhol. Na década de 70, esse pós-modernismo vanguardista dos anos 60 havia esgotado seu potencial, embora algumas de suas manifestações tenham sobrevivido na nova década. O que havia de novo nos anos 70 era, de um lado, a emergência de uma cultura do ecletismo, um pós-modernismo amplamente afirmativo que abandonara qualquer reivindicação de crítica, transgressão ou negação; e, por outro, um pós-modernismo alternativo em que resistência, crítica e negação do *status quo* foram redefinidas em termos não-vanguardistas e não-modernistas, que se adequavam mais efetivamente aos avanços políticos da cultura contemporânea do que as antigas teorias do modernismo. Permitam-me desenvolver o raciocínio. 

Quais eram as conotações do termo pós-modernismo nos anos 60? Em termos gerais, desde meados dos anos 50, a literatura e as artes assistiram à rebelião de uma nova geração de artistas, como Rauschenberg e Jasper Johns, Kerouac, Gins-

berg e os *beats*, Burroughs e Barthelme, contra o predomínio do expressionismo abstrato, da música serial e do modernismo literário clássico.¹⁵ A rebelião dos artistas logo aderiram críticos como Susan Sontag, Leslie Fiedler e Ihab Hassan, que vigorosamente, embora de modos e em níveis diversos, tomaram a bandeira do pós-moderno. Sontag defendeu o *camp* e uma nova sensibilidade. Fiedler louvou a literatura popular e o iluminismo genital. Mais próximo dos modernos do que os outros, Hassan propôs uma literatura do silêncio, tentando estabelecer uma mediação entre a “tradição do novo” e os desenvolvimentos literários do pós-guerra. Por essa época, evidentemente o modernismo tinha sido convertido em cânon na academia, nos museus e nas redes de galerias. Neste cânon, a escola nova-iorquina do expressionismo abstrato representava a síntese da longa trajetória do moderno que, iniciada em Paris entre 1850 e 1860, havia inexoravelmente conduzido a Nova York — a vitória cultural norte-americana sucedia a vitória nos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial. Durante os anos 60, artistas e críticos compartilhavam a visão de uma situação fundamentalmente nova. A pretendida ruptura pós-moderna com o passado era sentida como perda: as pretensões da arte e da literatura em relação à verdade e aos valores humanos pareciam esgotadas, e a crença na força constitutiva da imaginação moderna era apenas outra ilusão, ou se fazia sentir como um atalho para uma liberação definitiva do instinto e da consciência, na aldeia global de McLuhan, o novo Éden da perversidade polimórfica, *Paradise now* como o Living Theater proclamou no palco. Assim, os críticos do pós-modernismo, como Gerald Graff, têm identificado corretamente duas vertentes da cultura pós-moderna dos anos 60: a vertente apocalíptica desesperada e a vertente visionária fes-

¹⁵ Estou preocupado aqui sobretudo com o que se denomina *Selbstverständnis* dos artistas e não com saber se seus trabalhos realmente foram além do modernismo ou se, quando foram, isso era, em todos os casos, politicamente “progressista”. Sobre a política da rebelião *beat*, cf. Barbara Ehrenreich, *The hearts of men* (Nova York, Doubleday, 1984, especialmente págs. 52-67).

tiva, as quais, diz Graff, já existiam, ambas, no modernismo.¹⁶ Embora isso seja certamente verdade, esquece-se um aspecto importante. A ira dos pós-modernistas não era dirigida contra o modernismo como tal, mas sobretudo contra uma certa imagem austera do "alto modernismo", como a lançada pelos *New Critics* e por outros guardiães da cultura modernista. Esta visão, que evita a falsa dicotomia da opção entre continuidade e descontinuidade, encontra apoio em um ensaio retrospectivo de John Barth. Em uma matéria de 1980, publicada em *The Atlantic* e intitulada "The literature of replenishment", Barth critica seu próprio ensaio de 1968, "The literature of exhaustion", que naquela época parecia esboçar um resumo consistente da linha apocalíptica. Em 1980, Barth sugeria que seu trabalho anterior na verdade versava sobre "a efetiva 'exaustão' não da linguagem ou da literatura, mas da estética do alto modernismo".¹⁷ E prosseguia definindo *Stories and texts for nothing*, de Beckett, e *Pale fire*, de Nabokov, como tardias maravilhas modernistas, distintas de escritos pós-modernistas como os de Italo Calvino e Gabriel García Márquez. Críticos da cultura como Daniel Bell, por outro lado, teriam afirmado simplesmente que o pós-modernismo dos anos 60 era a "culminação lógica das intenções modernistas",¹⁸ uma visão que reelabora a desesperançada observação de Lionel Trilling de que os ativistas dos anos 60 estavam pondo o modernismo em prática nas ruas. Mas a minha questão aqui é precisamente a de que, em primeiro lugar, o alto modernismo não foi feito para ir às ruas, que seu inegável papel contestatório anterior foi suplantado, nos anos 60, por uma cultura de confrontação absolutamente diversa, nas ruas e nas obras de arte, e que essa cultura de confrontação transformou as noções ideológicas herdadas sobre estilo, forma e criatividade, autonomia artística e

¹⁶ Gerald Graff, "The myth of the postmodern breakthrough", in G. Graff, *Literature against itself* (Chicago, Chicago University Press, 1979, págs. 31-62).

¹⁷ John Barth, "The literature of replenishment: postmodernist fiction" (*Atlantic Monthly*, vol. 245, n. 1, janeiro de 1980, págs. 65-71).

¹⁸ Daniel Bell, *The cultural contradictions of capitalism* (Nova York, Basic Books, 1976, pág. 51).

imaginação, às quais o modernismo já havia àquela altura sucumbido. Críticos como Bell e Graff viram a rebelião do final dos anos 50 e dos anos 60 em continuidade com a niilista e anárquica tendência modernista anterior; em vez de a perceberem como uma revolta pós-moderna contra o modernismo clássico, interpretaram-na como uma irrupção de impulsos modernistas na vida cotidiana. E, de certo modo, estavam absolutamente certos, a não ser pelo fato de que esse "sucesso" do modernismo alterava fundamentalmente os termos através dos quais a cultura modernista vinha sendo percebida. Novamente, meu argumento é que a revolta dos anos 60 nunca foi uma rejeição do modernismo *per se*, mas uma revolta contra a versão do modernismo que havia sido domesticada nos anos 50, incorporada pelo consenso liberal-conservador da época e transformada em arma de propaganda no arsenal cultural e político da guerra fria anticomunista. O modernismo contra o qual os artistas se rebelaram já não era mais percebido como uma cultura de oposição. Não mais se opunha a uma classe dominante e a sua visão de mundo, nem havia preservado sua pureza programática, livre da contaminação da indústria cultural. Em outras palavras, a revolta surgiu precisamente a partir do sucesso do modernismo, do fato de nos Estados Unidos, como na Alemanha Ocidental e na França, o modernismo ter sido pervertido, convertendo-se em uma forma de cultura afirmativa. 

Nesse sentido, levo adiante meu argumento afirmando que a visão global que trata os anos 60 como parte de um movimento moderno que se estende desde Manet e Baudelaire, senão do romantismo, à atualidade não é capaz de dar conta do caráter especificamente norte-americano do pós-modernismo. Afinal, o termo acumulou suas enfáticas conotações nos Estados Unidos e não na Europa. Sustento mesmo que ele não poderia ter sido inventado na Europa naquela época. Por várias razões, ele não teria feito qualquer sentido lá. A Alemanha Ocidental estava ainda ocupada com a redescoberta de seus próprios modernos que haviam sido queimados e banidos durante o Terceiro Reich. Mais do que qualquer outra coisa, os anos 60 na Alemanha Ocidental produziram uma grande reorientação em termos de valorização e de interesse, que tenderam a passar de um grupo de modernos para outro: de Benn, Kafka

e Thomas Mann para Brecht, para os expressionistas de esquerda e para os escritores políticos dos anos 20, de Heidegger e Jaspers para Adorno e Benjamin, de Schönberg e Webern para Eisler, de Kirchner e Beckmann para Grosz e Heartfield. Era uma procura de tradições culturais alternativas dentro da modernidade e, como tal, dirigida contra a política de uma versão despolitizada do modernismo, que havia proporcionado à restauração de Adenauer a muito necessária legitimação cultural. Durante os anos 50, os mitos dos "dourados anos 20", a "revolução conservadora" e a universal *Angst* existencialista, ajudaram bastante a bloquear ou a suprimir as realidades do passado fascista. Das profundezas da barbárie e dos destroços de suas cidades, a Alemanha Ocidental tentava reivindicar uma modernidade civilizada e encontrar uma identidade cultural sintonizada com o modernismo internacional que levasse os demais a esquecer o passado da Alemanha como predadora e pária do mundo moderno. Nesse contexto, nem as variações sobre o modernismo dos anos 50 nem a luta dos anos 60 por tradições culturais alternativas democráticas e socialistas poderiam ter sido construídas como *pós-modernas*. A própria noção de pós-modernismo só apareceu na Alemanha no fim da década de 1970 e, mesmo então, não em relação à cultura dos anos 60, mas estritamente em relação aos então recentes avanços arquitetônicos e, de forma mais importante talvez, no contexto dos novos movimentos sociais e de sua crítica radical da modernidade.¹⁹

¹⁹ As conotações específicas que a noção de pós-modernidade vem assumindo nos movimentos pacifistas e antinucleares alemães bem como dentro do Partido Verde não serão discutidas aqui, já que este ensaio trata primordialmente do debate norte-americano. Na vida intelectual alemã, o trabalho de Peter Sloterdijk é extremamente relevante, embora Sloterdijk não use a palavra "pós-moderno"; Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 vols. (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983). Igualmente pertinente é a peculiar absorção alemã da teoria francesa, especialmente de Foucault, Baudrillard e Lyotard; cf., por exemplo, *Der Tod der Moderne. Eine Diskussion* (Tübingen, Konkursbuchverlag, 1983). Cf. ainda, sobre o pós-moderno na Alemanha, a obra de Ulrich Horstmann *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht* (Viena e Berlim, Medusa, 1983).

Também na França observou-se, nos anos 60, antes um retorno ao modernismo do que um passo além dele, embora por razões diversas daquelas dos alemães, algumas das quais discutirei adiante, junto com o pós-estruturalismo. No contexto da vida intelectual francesa, o termo "pós-modernismo" simplesmente não estava em voga nos anos 60. Mesmo hoje, ele não parece envolver uma grande ruptura com o modernismo, ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos.

Gostaria agora de esboçar quatro grandes características da fase inicial do pós-modernismo, todas as quais inegavelmente apontam para a continuidade do pós-modernismo em relação à tradição internacional do moderno, mas que — insisto nesse ponto — também estabelecem o pós-modernismo norte-americano como movimento *sui generis*.²⁰

Primeiramente, o pós-modernismo dos anos 60 era caracterizado por uma imaginação temporal que mostrava um forte sentido do futuro e de novas fronteiras, de ruptura e de descontinuidade, de crise e de conflito de gerações, uma imaginação tributária mais de anteriores movimentos europeus de vanguarda, como o Dadá e o surrealismo, do que do alto modernismo. Assim, o ressurgimento de Marcel Duchamp como padrinho do pós-modernismo dos anos 60 não é um acidente histórico. No entanto, a constelação histórica em que o pós-modernismo dos anos 60 se lançou em campo (da Baía dos Porcos e do movimento pelos direitos civis às revoltas universitárias, ao movimento pacifista e à contracultura) torna essa vanguarda especificamente norte-americana, mesmo onde seu vocabulário de formas e técnicas estéticas não era radicalmente novo.

Em segundo lugar, a fase inicial do pós-modernismo envolveu um ataque iconoclástico contra o que Peter Bürger tentado definir teoricamente como a "arte institucional". Com

²⁰ Desenvolvo a seguir argumentos menos completamente elaborados em meu artigo anterior intitulado "The search for tradition: avantgarde and postmodernism in the 1970s" (*The New German Critique*, n. 22, inverno de 1981, págs. 23-40).

essa expressão, Bürger refere-se, primeiro e principalmente, aos modos pelos quais o papel da arte na sociedade é percebido e definido e, em segundo lugar, ao modo como a arte é produzida, divulgada, distribuída, comercializada e consumida. Em seu livro *Theory of the avantgarde* Bürger argumenta que a principal meta da vanguarda européia histórica (Dadá, o surrealismo inicial, a vanguarda soviética pós-revolucionária)²¹ foi minar, atacar e transformar a arte institucional burguesa e sua ideologia de autonomia e não simplesmente mudar os modos de representação artística e literária. A abordagem de Bürger da questão da arte como instituição na sociedade burguesa avança bastante no sentido de sugerir valiosas distinções entre modernismo e vanguarda que podem nos ajudar a entender a vanguarda norte-americana nos anos 60. Segundo a análise de Bürger, a vanguarda européia consistiu primordialmente em um ataque à colocação da grande arte nas alturas e à sua separação da vida cotidiana, resultante do desenvolvimento do esteticismo do século XIX e de seu repúdio do realismo. Bürger argumenta que a vanguarda tentou reintegrar arte e vida ou, para usar sua fórmula hegeliano-marxista, negar a arte, trazendo-a para a vida, e ele vê essa tentativa de reintegração, a meu ver corretamente, como a principal ruptura com a tradição esteticista do final do século XIX. O valor da análise de Bürger para os debates norte-americanos contemporâneos é que ela nos permite distinguir diferentes estágios e diferentes projetos na trajetória do moderno. A equação que usualmente se faz entre vanguarda e modernismo já não pode ser mantida. Contrariamente à intenção da vanguarda de fundir arte e vida, o modernismo sempre permaneceu preso à noção mais tradicional de obra de arte autônoma, à construção de forma e conteúdo (a despeito de quão estranho ou ambíguo, deslocado ou indecifrável esse conteúdo possa ser) e ao estatuto especiali-

²¹ Peter Bürger, *Theory of the avantgarde* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984). Para o leitor norte-americano, o fato de Bürger reservar o termo vanguarda para esses três movimentos pode parecer idiossincrático ou desnecessariamente limitado, a menos que se situe sua argumentação dentro da tradição do pensamento estético alemão deste século, que vai de Brecht e Benjamin a Adorno.

zado da estética.²² O aspecto politicamente importante da análise de Bürger para a minha argumentação sobre os anos 60 é o seguinte: o ataque iconoclasta das vanguardas históricas contra instituições culturais e modos tradicionais de representação pressupunha uma sociedade na qual a grande arte tinha um papel essencial na legitimação da hegemonia, ou, em termos mais neutros, na sustentação de um *establishment* cultural e de suas pretensões ao conhecimento estético. O feito da vanguarda histórica foi desmistificar e solapar o discurso legitimador da grande arte na sociedade européia. Os vários modernismos deste século, por outro lado, têm mantido ou restaurado versões de cultura superior, uma tarefa certamente facilitada pelo definitivo e talvez inevitável fracasso da vanguarda histórica em reintegrar arte e vida. Além disso, eu diria que foi esse radicalismo específico da vanguarda, dirigido contra a institucionalização da grande arte como um discurso de hegemonia, que se tornou uma fonte de energia e inspiração para os pós-modernistas norte-americanos dos anos 60. Talvez pela primeira vez na cultura norte-americana fez sentido político uma revolta vanguardista contra uma tradição de grande arte e o que era percebido como seu papel hegemônico. A grande arte havia florescido e se institucionalizado na cultura burguesa dos museus, galerias, concertos, discos e livros de bolso dos anos 50. O próprio modernismo havia ficado em evidência graças à reprodução em massa e à indústria cultural. Durante os anos de Kennedy, a grande arte começou mesmo a ter funções de representação política, com Robert Frost e Pablo Casals, Malraux e Stravinsky na Casa Branca. A ironia

²² A diferença entre modernismo e vanguarda foi um dos pivôs da polêmica entre Benjamin e Adorno nos anos 30, um debate ao qual Bürger deve muito. Diante da bem-sucedida fusão entre estética, política e vida cotidiana na Alemanha fascista, Adorno condenou a intenção vanguardista de fundir arte e vida e continuou a insistir, no melhor estilo modernista, na autonomia da arte. Benjamin, por outro lado, a partir da observação das experiências radicais em Paris, Moscou e Berlim nos anos 20, encontrava uma promessa messiânica na vanguarda, sobretudo no surrealismo, um fato que pode ajudar a explicar a estranha (e, a meu ver, equivocada) apropriação de Benjamin, nos Estados Unidos, como um crítico pós-moderno *avant la lettre*.

de tudo isso está em que a primeira vez que os Estados Unidos tiveram algo parecido com uma “arte institucional”, no enfático sentido europeu, essa arte era o próprio modernismo, cujo principal desígnio sempre tinha sido resistir à institucionalização. Sob a forma de happenings, do pop vernáculo, da arte psicodélica, do acid rock, do teatro alternativo e de rua, o pós-modernismo dos anos 60 procurava, a seu modo, recapturar o *ethos* de antagonismo que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais, mas que esta parecia não mais conseguir manter. É evidente que o “sucesso” da vanguarda pop, fortemente apoiado na publicidade, não só a tornou de imediato lucrativa como a absorveu numa indústria cultural muito mais desenvolvida do que aquela com a qual a vanguarda histórica européia jamais tivera de se confrontar. Apesar dessa cooptação decorrente de sua transformação em mercadoria, a vanguarda pop conservou, porém, uma certa agudeza por sua aproximação com a cultura de contestação dos anos 60.²³ Não importa quão iludido acerca de sua eficácia potencial, o ataque contra a arte institucional sempre foi também um ataque contra as instituições sociais hegemônicas, como o provam as acirradas batalhas dos anos 60 sobre a legitimidade do pop.

Em terceiro lugar, muitos dos primeiros defensores do pós-modernismo partilhavam o otimismo tecnológico de segmentos da vanguarda dos anos 20: o que a fotografia e o cinema tinham sido para Vertov e Tretiakov, Brecht, Heartfield e Benjamin naquele período, a televisão, o vídeo e o computador foram para os profetas de uma estética tecnológica dos anos 60. A escatologia dos *media* cibernética e tecnocrática de McLuhan e o louvor de Hassan à *runaway technology*, à “ilimitada dispersão pelos meios de comunicação”, “ao computador como consciência substituta” — tudo isso combinava facilmente com visões eufóricas de uma sociedade pós-industrial. Mesmo em comparação com o igualmente exuberante otimismo

²³ Cf. meu ensaio “The cultural politics of pop” (*New German Critique*, n. 4, inverno de 1975, págs. 77-97). De uma perspectiva diferente, Dick Hebdige desenvolveu argumentação semelhante sobre a cultura pop britânica em conferência que proferiu no Center for Twentieth Century Studies, da Universidade de Wisconsin-Milwaukee.

tecnológico dos anos 20, é impressionante ver retrospectivamente a maneira acrítica como a tecnologia dos meios de comunicação e o paradigma cibernético foram abraçados nos anos 60 tanto por conservadores quanto por liberais e esquerdistas.²⁴

O entusiasmo pelos novos meios de comunicação me conduz à quarta tendência identificável nos primórdios do pós-modernismo: uma tentativa vigorosa, ainda que igualmente bastante acrítica, de valorizar a cultura popular como um desafio aos cânones da grande arte, modernista ou tradicional. Essa linha "populista" dos anos 60, com sua celebração do rock'n roll e da música *folk*, de imagens da vida cotidiana e das múltiplas formas de literatura popular, ganhou impulso no contexto da contracultura e graças a um abandono quase total de uma anterior tradição crítica norte-americana em relação à moderna cultura de massas. O encantamento do prefixo "pós", feito por Leslie Fiedler em seu ensaio "The new mutants", teve um estimulante efeito de júbilo na época.²⁵ O pós-moderno alimentava a promessa de um mundo "pós-branco", "pós-masculino", "pós-humanista", "pós-puritano". É fácil perceber como todos os adjetivos de Fiedler estão apontados contra o dogma modernista e contra a noção sustentada pelo *establishment* cultural do que efetivamente fosse a civilização ocidental. O mesmo sucedia com a estética da afetação (*camp aesthetic*) de Susan Sontag. Embora menos populista, era igualmente hostil ao alto modernismo. Há uma curiosa contradição

²⁴ A fascinação da esquerda pelos meios de comunicação foi talvez mais evidente na Alemanha do que nos Estados Unidos. Foram os anos em que a teoria brechtiana do rádio e o texto de Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ("A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica") quase se tornaram textos *cult.* Cf., por exemplo, Hans Magnus Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien" (*Kursbuch*, n. 20, março de 1970, págs. 159-186), reeditado em H. M. Enzensberger, *Palaver* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974). A antiga crença no potencial democratizante dos meios de comunicação é retomada nas últimas páginas de *La condition post-moderne* (*O pós-moderno*, na edição brasileira), de Lyotard, não em relação ao rádio, ao cinema ou à televisão, mas aos computadores.

²⁵ Leslie Fiedler, "The new mutants" (1965), *A Fiedler reader* (Nova York: Stein & Day, 1977), págs. 189-210.

em tudo isso. O populismo de Fiedler reitera precisamente a relação antagônica entre a grande arte e a cultura de massas que, segundo Clement Greenberg e Theodor W. Adorno, formava um dos pilares do dogma modernista que Fiedler propunha solapar. Só que Fiedler assume sua posição noutra campo, opondo-se a Greenberg e Adorno, para valorizar o popular e desprezar o "elitismo". No entanto, o chamado de Fiedler para cruzar a fronteira e preencher o intervalo entre a grande arte e a cultura de massas, bem como sua crítica política implícita do que mais tarde foi denominado "eurocentrismo" e "logocentrismo", podem ser vistos como marco importante para os subseqüentes desenvolvimentos do pós-modernismo. A meu ver, uma das principais diferenças entre o alto modernismo e a arte e a literatura que se lhe seguiram nos anos 70 e 80 consiste, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, numa relação nova e criativa entre a grande arte e certas formas de cultura de massas. E é precisamente a recente autoafirmação de culturas minoritárias e sua emergência na consciência pública que têm minado a crença modernista de que a alta cultura e as culturas inferiores devem permanecer rigidamente separadas; essa rígida segregação simplesmente não faz muito sentido *dentro* de uma dada cultura minoritária que tenha sempre existido à sombra da alta cultura dominante.

Para concluir, eu diria que, de uma perspectiva norte-americana, o pós-modernismo dos anos 60 teve alguns traços de um genuíno movimento de vanguarda, ainda que a situação política norte-americana na década de 1960 não possa de forma alguma ser comparada à de Berlim ou à de Moscou no início dos anos 20, quando foi forjada a tênue e efêmera aliança entre vanguardismo e vanguarda política. Por várias razões históricas, o *ethos* do vanguardismo artístico como iconoclastia, como reflexão penetrante sobre o estatuto ontológico da arte na sociedade moderna, como tentativa de forjar uma outra vida, não estava culturalmente tão exaurido nos Estados Unidos dos anos 60 quanto na Europa da mesma época. De uma perspectiva européia, portanto, tudo isso parecia mais o epílogo da vanguarda histórica do que a abertura de novas fronteiras, bandeira do movimento. Penso que o pós-modernismo norte-americano dos anos 60 foi ambas as coisas: uma vanguarda

norte-americana e o epílogo do vanguardismo internacional. Penso também que é de fato muito importante para o historiador da cultura analisar estas *Ungleichzeitigkeiten* no interior da modernidade e relacioná-las às constelações e contextos específicos das culturas e histórias nacionais e regionais. A idéia de que a cultura da modernidade é essencialmente internacionalista — com seu raio deslocando-se, no espaço e no tempo, da Paris de fim do século para Berlim e Moscou nos anos 20 e para Nova York nos anos 40 — está presa a uma teleologia da arte moderna cujo subtexto latente é a ideologia da modernização. E são precisamente essa teleologia e essa ideologia da modernidade que se têm tornado crescentemente problemáticas em nossa era pós-moderna, talvez não tanto por sua força explicativa e justificadora de eventos passados, mas certamente por suas pretensões normativas.

Pós-modernismo nos anos 70 e 80

Num certo sentido, posso afirmar que até aqui mapeei a pré-história do pós-modernismo. Afinal, só nos anos 70 o termo pós-modernismo começou a ser utilizado, ao passo que boa parte da linguagem usada para falar de arte, de arquitetura e de literatura nos anos 60 ainda provinha da retórica do vanguardismo e do que denominei ideologia da modernização. Os avanços culturais dos anos 70, contudo, são suficientemente diferentes para merecer um tratamento em separado. Uma das maiores diferenças, na verdade, parece ser que a retórica do vanguardismo extinguiu-se tão rapidamente nos anos 70 que só então talvez se possa falar de uma cultura genuinamente pós-moderna e pós-vanguardista. Mesmo que, com o benefício da mirada retrospectiva, os futuros historiadores da cultura venham a optar por este uso do termo, eu continuo afirmando que o elemento crítico e de oposição na noção de pós-modernismo só pode ser inteiramente compreendido se considerarmos o fim dos anos 50 como o ponto de partida de um mapea-

mento do pós-moderno. Se focalizássemos somente os anos 70, seria muito mais difícil determinar o momento de oposição do pós-moderno, precisamente em razão da mudança na trajetória do pós-modernismo, que ocorre em algum ponto da imprecisa linha que separa os anos 60 dos 70.

Em meados da década de 1970, certas premissas básicas da década anterior já haviam desaparecido ou sido transformadas. Já não existia o sentido de uma "revolta futurista" (Fiedler). Os gestos iconoclastas das vanguardas do pop, do rock e do sexo pareciam exauridos, desde que sua crescente circulação comercial as privara de seu estatuto vanguardista. O anterior otimismo diante da tecnologia, dos *media* e da cultura popular foi substituído por avaliações mais sóbrias e críticas: a televisão como poluição e não como panacéia. Nos anos do Watergate e da sofrida agonia da Guerra do Vietnã, da crise do petróleo e das terríveis previsões do Clube de Roma, era difícil manter a confiança e a exuberância dos anos 60. Os movimentos da contracultura, da Nova Esquerda e dos pacifistas eram freqüentemente denunciados como aberrações infantis da história norte-americana. Era fácil perceber que os anos 60 tinham acabado. Mas é mais difícil delinear o cenário cultural emergente, já que este parecia muito mais amorfo e disperso do que o dos anos 60. Poder-se-ia dizer que a batalha contra as pressões normativas do alto modernismo, travada durante os anos 60, havia sido bem-sucedida; bem-sucedida até demais, alguém diria. Enquanto os anos 60 ainda podiam ser discutidos nos termos de uma seqüência lógica de estilos (pop, op, cinético, minimalista, conceitual) ou em termos igualmente modernistas de arte versus antiarte ou não-arte, nos anos 70 estas distinções foram perdendo terreno.

A situação nos anos 70 parece caracterizar-se por uma dispersão e disseminação cada vez mais amplas das práticas artísticas, todas operando a partir das ruínas do edifício modernista, investindo contra ele na busca de idéias, saqueando seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente nas culturas pré-modernas e não-modernas bem como na cultura de massas contemporânea. Os estilos modernistas não foram abolidos, mas, como observou recentemente um crítico, continuam "desfrutando uma espécie de semivida na

cultura de massas".²⁶ por exemplo, na publicidade, na programação visual de capas de discos, nos acessórios e produtos domésticos, na ilustração de ficção científica, nas vitrines etc. Outra maneira de colocar isso seria dizer que todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura. Mas esta memória também armazena tudo da arte pré-modernista, bem como os universos de gêneros, códigos e imagens das culturas populares e da moderna cultura de massas. Quão precisamente essa enormemente expandida capacidade de armazenamento, processamento e recuperação de informação tem afetado os artistas e seu trabalho é algo que ainda tem de ser analisado. Mas uma coisa parece clara: a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas, codificada nas várias explicações e análises clássicas do modernismo, já não parece relevante para as sensibilidades artísticas e críticas pós-modernas.

Uma vez perdido o poder persuasivo da exigência inflexível de uma segregação entre formas superiores e inferiores de arte e cultura, talvez agora estejamos em melhor posição para entender as pressões políticas e as contingências históricas que moldaram estas explicações e análises. Eu diria que o principal momento do que denomino grande divisão foi a era de Stalin e Hitler, quando a ameaça de um controle totalitário de toda a cultura forjou uma variedade de estratégias defensivas destinadas a proteger a alta cultura em geral e não apenas o modernismo. Assim, críticos da cultura conservadores como Ortega y Gasset argumentaram que a alta cultura precisava ser protegida da "revolta das massas". Críticos de esquerda como Adorno insistiam em dizer que a genuína arte resiste à sua incorporação à indústria cultural capitalista, que ele definia como a administração total e vertical da cultura. E mesmo Lukács, o crítico esquerdista do modernismo por excelência, desenvolveu sua teoria do alto realismo burguês; não

²⁶ Edward Lucie-Smith, *Art. in the seventies* (Ithaca, Cornell University Press, 1980, pág. 11).

em uníssono, mas em oposição ao dogma do realismo socialista de Idanov e a sua letal prática da censura.

Certamente não é uma coincidência que a codificação ocidental do modernismo como um cânon do século XX tenha ocorrido durante as décadas de 1940 e 1950, anterior e simultaneamente à guerra fria. Não pretendo reduzir as grandes obras modernistas, mediante uma simples crítica ideológica de sua função, a uma simples tática nas estratégias culturais da guerra fria. Sugiro, porém, que a era de Hitler, Stalin e da guerra fria produziu explicações e análises específicas do modernismo, como as de Clement Greenberg e Adorno,²⁷ cujas categorias estéticas não podem ser totalmente separadas das pressões daquela época. É nesse sentido que a lógica do modernismo defendida por estes críticos tornou-se um beco sem saída estético, na medida em que tem sido elevada à condição de referência incontornável para a produção artística e a avaliação crítica posteriores. Contra tal dogma o pós-moderno tem aberto novos caminhos e novas visões. À medida que a confrontação entre o “mau” realismo socialista e a “boa” arte do mundo livre começou a perder sua validade ideológica na era da *détente*, todo o relacionamento entre modernismo e cultura de massas, assim como o problema do realismo, puderam ser reconsiderados em termos menos reificados. Embora o assunto já tivesse sido proposto nos anos 60, por exemplo na

²⁷ Para uma lúcida discussão da teoria de Greenberg sobre a arte moderna em seu contexto histórico, cf. T. J. Clark, “Clement Greenberg’s theory of art” (*Critical Inquiry*, 9:1, setembro de 1982, págs. 139-156). Para uma visão diferente de Greenberg, cf. Ingeborg Hoesterey, “Die Moderne am Ende? Zu den ästhetischen Positionen von Jürgen Habermas und Clement Greenberg” (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 29:2, 1984). Sobre a teoria do modernismo em Adorno: Eugene Lunn, *Marxism and modernism* (Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982); Peter Bürger, *Vermittlung — Rezeption — Funktion* (Frankfurt am Main Suhrkamp, 1979), especialmente págs. 79-92; Burkhardt Lindner & W. Martin Lüdke (orgs.), *Materiellen zur ästhetischen Theorie: Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980). Cf. igualmente meu ensaio “Adorno in reverse: from Hollywood to Richard Wagner” (*New German Critique*, n. 29, primavera-verão de 1983, págs. 8-38).

arte pop e em várias formas de literatura documental, foi somente nos anos 70 que os artistas começaram a aproximar-se de formas e gêneros populares e da cultura de massas, revestindo-os com estratégias modernistas e/ou vanguardistas. Um grande conjunto de obras que representa essa tendência é o Novo Cinema Alemão, especialmente os filmes de Rainer Werner Fassbinder, cujo sucesso nos Estados Unidos pode ser explicado precisamente nestes termos. Tampouco é uma coincidência que a cultura de massas seja agora reconhecida e analisada por críticos que começam a se liberar do dogma modernista de que toda a cultura de massas é monoliticamente *kitsch*, psicologicamente regressiva e destruidora de mentes. As possibilidades de acoplamentos e misturas experimentais entre cultura de massas e modernismo pareciam promissoras e produziram alguns dos mais bem-sucedidos e ambiciosos trabalhos de arte e de literatura dos anos 70. É desnecessário dizer que a nova tendência também resultou em fracassos e fiascos estéticos, mas, afinal, o próprio modernismo não conseguiu produzir unicamente trabalhos de mestre.

Foram especialmente as artes plásticas, a literatura, o cinema e a crítica produzidos por mulheres e artistas de minorias, com sua recuperação de tradições enterradas e mutiladas, sua ênfase na exploração, em produções ou experiências estéticas, de formas de subjetividade baseadas em gênero ou raça e sua recusa a ater-se a padrões canonizados que acrescentaram uma dimensão totalmente nova à crítica do alto modernismo e à emergência de formas alternativas de cultura. Assim, passamos a ver a relação imaginária do modernismo com a arte africana e oriental como algo profundamente problemático, e já não elogiamos os escritores latino-americanos contemporâneos por serem bons modernistas que, naturalmente, aprenderam sua técnica em Paris. A crítica produzida por mulheres tem lançado uma luz nova sobre o próprio cânon modernista, a partir de uma variedade de perspectivas feministas. Sem sucumbir a uma espécie de essencialismo feminino, um dos lados mais problemáticos da proposta feminista, parece óbvio que, se não fosse pelo olhar sagaz da crítica feminista, as determinações e obsessões masculinas do futurismo italiano, do *Vorticism*, do construtivismo russo, da *Neue Sachlichkeit* ou do

surrealismo teriam permanecido ocultas; e os escritos de Marie Louise Fleisser e Ingeborg Bachmann, bem como as pinturas de Frida Kahlo, continuariam sendo conhecidos apenas por um punhado de especialistas. É claro que estas novas percepções podem ser interpretadas de muitas formas, e está longe de terminar o debate sobre gênero e sexualidade, autoria masculina e autoria feminina e leitor e espectador na arte e na literatura, já que suas implicações para uma nova imagem do modernismo ainda não estão completamente elaboradas.

À luz desses novos avanços é surpreendente que a crítica feminista tenha permanecido alheia ao debate pós-modernista, que não é considerado pertinente às preocupações feministas. Contudo, o fato de que 'o problema da modernidade/pós-modernidade até o momento tenha sido discutido somente por críticos do sexo masculino não significa que ele não diga respeito às mulheres. Creio — e concordo plenamente com Craig Owens —²⁸ que a arte, a literatura e a crítica das mulheres são parte importante da cultura pós-modernista das décadas de 70 e 80 e mesmo uma medida da vitalidade e energia dessa cultura. Existe a suspeita de que a virada conservadora dos últimos anos tenha algo a ver com a emergência sociologicamente significativa de várias formas de "alteridade" na esfera cultural, as quais são percebidas como ameaça para a estabilidade e pureza das normas e tradições. Tentativas atuais de restaurar uma versão do alto modernismo proveniente dos anos 50 certamente apontam nessa direção. E é nesse contexto que a questão do neoconservadorismo torna-se politicamente central para o debate sobre o pós-moderno.

Habermas e a questão do neoconservadorismo

Tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, o declínio dos anos 60 foi acompanhado pela ascensão do neoconservadoris-

²⁸ Cf. Craig Owens, "The discourse of others", in Hal Foster (org.), *The anti-aesthetic*, págs. 65-90.

mo, e prontamente emergiu uma nova constelação caracterizada pelos termos pós-modernismo e neoconservadorismo. Embora o relacionamento entre estes dois termos nunca tenha sido suficientemente analisado, a esquerda decidiu que eles eram compatíveis ou mesmo idênticos, argumentando que o pós-modernismo era o tipo de arte afirmativa que poderia coexistir alegremente com o neoconservadorismo político e cultural. Até muito recentemente a questão do pós-modernismo simplesmente não foi tratada com seriedade pela esquerda,²⁹ sem falar nos tradicionalistas das academias e museus, para os quais ainda não há nada de novo (e válido) sob o sol desde o advento do modernismo. A ridicularização do pós-modernismo pela esquerda era parte de sua crítica arrogante e dogmática dos impulsos contraculturais dos anos 60. Afinal, durante a maior parte dos anos 70 a demolição dos 60 foi, segundo Daniel Bell, tanto um passatempo da esquerda quanto uma espécie de evangelho.

Não há dúvidas de que muito do que apareceu nos anos 70 com o rótulo pós-modernismo é realmente afirmativo, acrítico por natureza e, quase sempre, sobretudo em literatura, impressionantemente semelhante a tendências do modernismo tão declaradamente repudiado. Mas nem tudo foi simplesmente afirmativo, e o conjunto de textos que vêm no pós-modernismo um sintoma da cultura capitalista decadente é reducionista, não-histórico e bastante remanescente dos ataques de Lukács ao modernismo nos anos 30. Será realmente possível estabelecer distinções tão definitivas como a afirmação de que o modernismo, hoje, é a única forma válida do "realismo" no século XX,³⁰ uma arte adequada à *condition moderne*, enquanto simultaneamente se reservam todos os ve-

²⁹ As coisas têm começado a mudar com a recente publicação de textos de Fred Jameson e do *The anti-aesthetic* de Hal Foster.

³⁰ Evidentemente, aqueles que sustentam essa perspectiva não utilizarão a palavra "realismo", já que ela está marcada por suas associações tradicionalmente próximas com as noções de "reflexo", de "representação" e de uma realidade transparente; mas o poder persuasivo da doutrina modernista deve muito à idéia implícita de que apenas arte e literatura modernistas são de alguma forma adequadas ao nosso tempo.

lhôs epítetos — inferior, decadente, patológico — para o pós-modernismo? E não é irônico que muitos desses mesmos críticos que irão insistir nessa distinção tenham sido os primeiros a declarar enfaticamente que o modernismo está esgotado e que não há nada de realmente novo no pós-modernismo...

Em vez disso eu diria que, com o objetivo de não nos transformarmos numa espécie de Lukács do pós-moderno, opondo hoje um “bom” modernismo a um “mau” pós-modernismo, devemos, na medida do possível, resgatar o pós-moderno de seu suposto conluio com o neoconservadorismo; sugiro também que exploremos a questão de se o pós-modernismo pode ou não abrigar contradições produtivas, talvez mesmo um potencial crítico e de oposição. Se o pós-moderno é realmente uma condição histórica e cultural (embora transitória ou incipiente), então as práticas e estratégias culturais de contestação devem ser localizadas *no interior* do pós-modernismo, não necessariamente em suas fachadas fulgurantes, é claro, mas também pouco em algum gueto externo de uma arte adequadamente “progressista” ou corretamente “estética”. Assim como Marx analisou dialeticamente a cultura da modernidade como portadora tanto de progresso quanto de destruição,³¹ da mesma forma a cultura da pós-modernidade deve ser compreendida em seus ganhos e perdas, em suas promessas e corrupções; além disso, pode bem ser uma das características do pós-moderno que a relação entre progresso e destruição das formas culturais, entre tradição e modernidade já não possa ser entendida hoje do mesmo modo que Marx a entendeu na aurora da cultura modernista.

Decerto foi a intervenção de Jürgen Habermas que pela primeira vez levantou a questão da relação entre pós-modernismo e neoconservadorismo de uma forma teórica e historicamente complexa. Ironicamente, contudo, a argumentação de

³¹ Um trabalho que permanece na órbita da noção de modernidade de Marx e ligado aos impulsos políticos e culturais dos anos 60 norte-americanos é o de Marshall Berman, *Tudo que é sólido se desmancha no ar* (São Paulo, Companhia das Letras, 1987). Para uma crítica de Berman, ver o ensaio de David Bathrick publicado em *New German Critique* (n. 33, outono de 1984).

Habermas, que identificou o pós-moderno com várias formas de conservadorismo, reforçou os estereótipos culturais esquerdistas em vez de questioná-los. Em sua conferência de 1980, pronunciada por ocasião da entrega do Prêmio Adorno,³² considerada ponto focal para o debate, Habermas criticou tanto o conservadorismo (velho, neo e jovem) quanto o pós-modernismo, por não satisfazerem nem as exigências da cultura no capitalismo tardio, nem os sucessos e fracassos do próprio modernismo. Significativamente, a noção de modernidade de Habermas — a modernidade que ele deseja ver continuada e levada a termo — está isenta dos traços niilistas e anárquicos do modernismo, assim como a idéia de uma estética (pós)modernista de seus oponentes, p. ex. a de Lyotard,³³ está determinada a liquidar qualquer traço da modernidade esclarecida herdada do século XVIII, que fundamenta a noção de cultura moderna de Habermas. Em vez de continuar enumerando as diferenças teóricas entre Habermas e Lyotard, tarefa de que Martin Jay já deu conta admiravelmente em um recente ensaio sobre “Habermas e o modernismo”,³⁴ prefiro assinalar o contexto alemão das reflexões de Habermas, tão prontamente esquecido nos debates norte-americanos, uma vez que o próprio Habermas só se refere a ele marginalmente.

O ataque de Habermas aos conservadorismos pós-modernos ocorreu logo depois de *Tendenzwende* (mudança de tendência) política de meados da década de 1970, a reação conservadora que afetou vários países ocidentais. Habermas poderia analisar o neoconservadorismo norte-americano sem ter sequer a necessidade de enfatizar as semelhanças entre as estratégias neoconservadoras norte-americanas e germano-ociden-

³² Jürgen Habermas, “Modernity versus postmodernity” (*New German Critique*, n. 22, 1981, págs. 3-14), reeditado in Hal Foster (org.), *The anti-aesthetic*.

³³ Jean-François Lyotard, “Answering the question: what is postmodernism?”, in *The postmodern condition* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, págs. 71-82).

³⁴ Martin Jay, “Habermas and modernism” (*Praxis International*, 4:1, abril de 1984, págs. 1-14). Cf., na mesma publicação, o texto de Richard Rorty, “Habermas and Lyotard on postmodernity” (págs. 32-44).

tais, para recuperar a hegemonia cultural e eliminar o efeito dos anos 60 na vida política e cultural. Mas as contingências nacionais da argumentação de Habermas são igualmente importantes. Ele estava escrevendo no final de um período de grande investimento na modernização da vida política e cultural alemã, que parece ter fracassado em algum momento da década de 1970, produzindo grandes desilusões diante das esperanças utópicas e das promessas pragmáticas de 1968/1969. Contra o crescente cinismo — brilhantemente diagnosticado e criticado em *Kritik der zynischen Vernunft* por Peter Sloterdijk como uma forma de “falsa consciência esclarecida”,³⁵ Habermas tenta proteger o potencial emancipador da razão esclarecida, que para ele é o *sine qua non* da democracia política. Habermas defende uma noção substantiva de racionalidade comunicativa, especialmente contra aqueles que entendem a razão apenas como dominação, acreditando que, ao abandonarem a razão, libertam-se da dominação. Decerto todo o projeto de uma teoria social crítica de Habermas gira em torno de uma defesa da modernidade esclarecida, que *não* é idêntica ao modernismo estético dos críticos literários e historiadores da arte. Ela é dirigida simultaneamente contra o conservadorismo político (neo ou antigo) e contra o que este percebe, de modo não muito diferente de Adorno, como a irracionalidade cultural de um esteticismo pós-nietzschiano corporificado no surrealismo e, posteriormente, em boa parte da teoria francesa contemporânea. A defesa do Iluminismo na Alemanha é e permanece como uma tentativa de repelir a reação da direita.

Durante os anos 70, Habermas pôde observar como a arte e a literatura alemãs abandonaram os compromissos políticos explícitos dos anos 60, uma década freqüentemente considerada na Alemanha um “segundo Iluminismo”; como a autobiogra-

³⁵ Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Sloterdijk procura defender o potencial emancipador da razão de maneira fundamentalmente diferente daquela de Habermas, de um modo que poderia mesmo ser chamado pós-moderno. Para uma breve, mas incisiva discussão em inglês do trabalho de Sloterdijk, cf. Leslie A. Adelson, “Against the enlightenment: a theory with teeth for the 1980s” (*German Quarterly*, 57:4, outono de 1984, págs. 625-631).

fia e o *Erfahrungstexte* substituíram os experimentos documentais em prosa e dramaturgia da década precedente; como a poesia e a arte políticas abriram caminho para uma nova subjetividade, um novo romantismo, uma nova mitologia; como uma nova geração de estudantes e jovens intelectuais, cansados de teoria, de política esquerdista e de ciência social, confluíram em direção às revelações de etnologia e do mito. Embora Habermas não trate diretamente da arte e da literatura dos anos 70 — com a exceção do trabalho tardio de Peter Weiss, que é ele mesmo uma exceção —, não parece demais presumir que ele interpretou essa virada cultural à luz da *Tendenzwende* política. Talvez sua classificação de Foucault e de Derrida como novos conservadores seja tanto uma resposta às tendências culturais alemãs quanto aos próprios teóricos franceses. Esta especulação é tanto mais plausível quanto foi grande a influência exercida, no fim dos anos 70, por certas formas da teoria francesa, especialmente sobre as subculturas de Berlim e Frankfurt, entre aqueles da nova geração que se afastaram da teoria crítica alemã.

Pouco faltaria, então, para que Habermas concluísse que uma arte pós-moderna e pós-vanguardista encaixa-se perfeitamente com várias formas de conservadorismo, e baseando-se no abandono do projeto emancipador da modernidade. Em minha opinião, porém, permanece a questão de entender se esses aspectos dos anos 70 — apesar de seu alto grau de auto-indulgência, narcisismo e falso imediatismo — não representam igualmente um aprofundamento e um deslocamento construtivo dos impulsos emancipadores dos anos 60. Mas não é preciso partilhar as posições de Habermas sobre a modernidade e o modernismo para perceber que ele tocou os temas mais importantes, evitando as apologias usuais e as polêmicas fáceis sobre a modernidade e a pós-modernidade.

Suas questões eram: como o pós-modernismo se relaciona com o modernismo? Como conservadorismo político, ecletismo ou pluralismo cultural, tradição, modernidade e antimodernidade se inter-relacionam na cultura ocidental contemporânea? Em que medida a formação cultural e social dos anos 70 pode ser caracterizada como pós-moderna? E, além disso, em que medida é o pós-modernismo uma revolta contra a razão e o

Iluminismo, e em que ponto tais revoltas tornam-se reacionárias (uma questão profundamente marcada pelo peso da recente história alemã)? Comparativamente, as análises norte-americanas do pós-modernismo com frequência se limitam a questões de estilo estético ou de poética; as ocasionais referências a teorias de uma sociedade pós-industrial são incorporadas apenas para lembrar que qualquer forma de pensamento marxista ou neomarxista é simplesmente obsoleta. No debate norte-americano, três posições podem ser esquematicamente delineadas. Ou o pós-modernismo é sumariamente rejeitado como fraude, e o modernismo elevado à condição de verdade universal, modo de ver que reflete o pensamento dos anos 50. Ou o modernismo é condenado como elitista, e o pós-modernismo louvado como populista, perspectiva que reflete o pensamento dos anos 60. Finalmente, segundo a proposta típica dos anos 70, "vale tudo", que é a versão cínica do capitalismo consumista do "nada adianta", mas que, pelo menos, reconhece a inutilidade das velhas dicotomias. É desnecessário dizer que nenhuma dessas posições jamais atingiu o nível de questionamento de Habermas.

Houve, contudo, problemas, não tanto com as questões levantadas por Habermas, mas com algumas das respostas por ele sugeridas. Seu ataque a Foucault e a Derrida, chamando-os novos conservadores, provocou uma reação imediata por parte dos setores pós-estruturalistas, que inverteram a acusação, recaindo sobre o próprio Habermas o rótulo de conservador. Nesse ponto, o debate rapidamente reduziu-se à tola questão: "Espelho, espelho meu, qual de nós é o menos conservador?" Além disso, a batalha entre "salsichas à Frankfurt e batatas à francesa", como Rainer Nägele a denominou, é instrutiva porque evidencia duas visões fundamentalmente diferentes da modernidade. A visão francesa da modernidade começa com Nietzsche e Mallarmé e está muito próxima do que a crítica literária descreve como modernismo. Modernidade para os franceses é principalmente — ainda que não exclusivamente — uma questão estética ligada às energias liberadas pela destruição proposital da linguagem e de outras formas de representação. Para Habermas, por outro lado, a modernidade retoma as melhores tradições do Iluminismo, que ele tenta res-

gatar e reinscrever, de uma nova forma, no atual discurso filosófico. Nisso, Habermas difere radicalmente da anterior geração de críticos da Escola de Frankfurt — Adorno e Horkheimer — que, em *Dialektik der Aufklärung* (*A dialética do Iluminismo*) desenvolveram uma visão da modernidade cuja sensibilidade parece estar mais próxima da teoria francesa atual do que de Habermas. Embora a avaliação que Adorno e Horkheimer apresentam do Iluminismo fosse muito mais pessimista do que a de Habermas,³⁶ eles também sustentaram uma noção substantiva de razão e de subjetividade que a maior parte dos teóricos franceses havia abandonado. Parece que, no contexto do discurso da teoria francesa, o Iluminismo é simplesmente identificado com uma história de terror e encarceramentos que vai dos jacobinos, via os *métarécits* de Hegel e Marx, ao gulag soviético. Penso que Habermas está certo em rejeitar essa visão como limitada e politicamente perigosa. Auschwitz, afinal, não resultou do excesso de razão iluminista — embora tenha sido organizado como uma fábrica de morte perfeitamente racionalizada —, mas antes de um violento impulso antiiluminista e antimodernista que se valeu cruelmente da modernidade para seus propósitos. Ao mesmo tempo, a investida de Habermas contra a visão francesa pós-nietzschiana da *modernité*, qualificando-a simplesmente de antimoderna ou pós-moderna, implica uma noção demasiado limitada da modernidade, pelo menos em relação à modernidade estética.

Na polêmica criada com o ataque de Habermas aos pós-estruturalistas franceses, os neoconservadores norte-americanos e europeus foram quase esquecidos, mas acho que devíamos pelo menos tomar conhecimento do que os neoconservadores afirmam sobre o pós-modernismo. A resposta é razoavelmente simples e direta: eles o rejeitam e consideram-no perigoso. Dois exemplos: Daniel Bell, cujo livro sobre a sociedade pós-industrial tem sido constantemente citado por defensores do pós-modernismo como evidência sociológica, na verdade rejeita

³⁶ Cf. Jürgen Habermas, "The entwinement of myth and enlightenment: rereading *Dialectic of enlightenment*" (*New German Critique*, n. 26, primavera-verão de 1982, págs. 13-30).

o pós-modernismo por considerá-lo uma perigosa popularização da estética modernista. O modernismo de Bell só se destina ao prazer estético, à gratificação imediata e à intensidade da experiência, os quais, em sua opinião, promovem o hedonismo e a anarquia. É fácil perceber como esta pálida visão do modernismo está ainda fascinada pelos "terríveis" anos 60 e não pode de forma alguma ser comparada com o austero alto modernismo de um Kafka, de um Schönberg ou de um T. S. Eliot. De qualquer forma, Bell vê o modernismo como uma espécie de depósito de lixo químico de uma sociedade anterior que, durante os anos 60, começou a vazar para a corrente principal da cultura, poluindo-a até o cerne. Finalmente, Bell argumenta, em *The cultural contradictions of capitalism*, que o modernismo e o pós-modernismo são os responsáveis pela crise do capitalismo contemporâneo.³⁷ Bell, um pós-modernista? Certamente não no sentido estético, já que ele compartilha a rejeição de Habermas da linha niilista e esteticista dentro da cultura modernista/pós-modernista. Mas talvez Habermas esteja certo no sentido político mais amplo. Isto porque a crítica da cultura capitalista contemporânea produzida por Bell tira suas energias da visão de uma sociedade em que os valores e normas da vida cotidiana seriam imunes ao modernismo estético, uma sociedade que, dentro do quadro traçado por Bell, teria que ser denominada pós-moderna. Mas qualquer reflexão sobre o neoconservadorismo como forma de pós-modernidade antiliberal e antiprogressiva permanece irrelevante. Dado o campo de força estético do termo pós-modernismo, nenhum neoconservador hoje sonharia em identificar o projeto neoconservador como pós-moderno.

Pelo contrário, os neoconservadores no campo cultural geralmente aparecem como defensores extremados e entusiastas do modernismo. Assim, no editorial do primeiro número de *The New Criterion* e num artigo na mesma publicação inti-

³⁷ Decerto há uma outra linha de argumentação no livro que efetivamente liga a crise da cultura capitalista à marcha dos acontecimentos econômicos. Mas creio que a afirmação acima é válida como interpretação da posição polêmica de Bell.

tulado "Postmodern: art and culture in the 1980s",³⁸ Hilton Kramer rejeita o pós-moderno e faz um apelo nostálgico à restauração de padrões modernistas de qualidade. Apesar das diferenças entre as explicações de Bell e Kramer, suas avaliações do pós-modernismo são idênticas. Na cultura dos anos 70, eles só encontram perda de qualidade, dissolução da imaginação, declínio de padrões e valores e o triunfo do niilismo. Mas seu campo não é a história da arte, e sim o da política. Bell argumenta que o pós-modernismo "mina a própria estrutura social ao atacar o sistema de motivação e recompensa psíquica que a sustenta".³⁹ Kramer ataca a politização da cultura que, a seu ver, os anos 70 herdaram dos anos 60, aquele "insidioso assalto à mente". E, como Rudi Fuchs e a *Documenta* de 1982, prossegue empurrando a arte de volta para os limites da autonomia e da grande seriedade, onde ela deve preservar o novo critério de verdade. Hilton Kramer um pós-modernista? Não, tudo indica que Habermas simplesmente errou ao associar o pós-moderno com o neoconservadorismo. Mas novamente a situação é mais complexa do que parece. Para Habermas, modernidade significa crítica, Iluminismo e emancipação humana, e ele não pretende abrir mão desse impulso político porque isso acabaria com a política de esquerda de uma vez por todas. Ao contrário de Habermas, o neoconservadorismo lança mão de uma tradição estabelecida de padrões e valores imunes à crítica e à mudança. Para Habermas, mesmo a defesa neoconservadora de Hilton Kramer de um modernismo privado de sua eficácia de oposição teria de aparecer como pós-moderna, pós-moderna no sentido de antimoderna. A questão não é, absolutamente, se os clássicos do modernismo são ou não grandes obras de arte. Só um tolo poderia negá-lo. Mas o problema surge quando sua grandeza é usada como modelo insuperável e evocada para sufocar a produção artística contemporânea. Onde isso acontece, o próprio modernismo é colocado a serviço de um ressentimento antimo-

³⁸ "A note on *The New Criterion*" (*The New Criterion*, n. 1, vol. I, setembro de 1982, págs. 1-5); Hilton Kramer, "Postmodern: art and culture in the 1980s, *ibid.*, págs. 36-42.

³⁹ Daniel Bell, *The cultural contradictions of capitalism*, pág. 54.

dermo, uma figura de discurso que tem uma longa história nas múltiplas *querelles des anciens et des modernes*.

O único ponto em que Habermas podia ter certeza do aplauso dos neoconservadores é em seu ataque a Foucault e a Derrida. Este aplauso, contudo, traria consigo a condição de que nem Foucault nem Derrida fossem associados ao conservadorismo. No entanto, Habermas estava correto, num certo sentido, ao ligar a problemática do pós-modernismo ao pós-estruturalismo. Desde o fim da década de 1970, os debates sobre o pós-modernismo estético e o pós-estruturalismo têm se entrecruzado nos Estados Unidos. A hostilidade implacável dos neoconservadores em relação ao pós-estruturalismo e ao pós-modernismo pode não ser uma prova definitiva, mas é certamente sugestiva. Assim, a edição de fevereiro de 1984 de *The New Criterion* contém um informe de Hilton Kramer sobre a convenção do centenário da Modern Language Association, polemicamente intitulado "The MLA centennial follies". O alvo principal da polêmica é precisamente o pós-estruturalismo francês e sua apropriação norte-americana. Mas o ponto focal não é a qualidade ou a falta dela em certas apresentações feitas na convenção. Novamente, o tema central é político. A desconstrução, a crítica feminista e a crítica marxista são postas no mesmo saco como alienígenas indesejáveis e responsabilizadas por subverter a vida intelectual norte-americana pela via acadêmica. Relendo Kramer, o apocalipse cultural parece próximo, e não seria surpresa se *The New Criterion* propusesse a taxação sobre a importação de teoria estrangeira.

Num mapeamento do pós-modernismo nos anos 70 e 80, o que se poderia concluir dessas escaramuças ideológicas? Em primeiro lugar, Habermas estava ao mesmo tempo certo e errado sobre o conluio entre o conservadorismo e o pós-modernismo, conforme o que esteja em questão: a visão política neoconservadora de uma sociedade pós-moderna liberada de toda estética, isto é, de subversões hedonistas, modernistas e pós-modernistas; ou o pós-modernismo estético. Em segundo lugar, Habermas e os neoconservadores estão certos ao insistir em que o pós-modernismo não é tanto uma questão de estilo, mas de política e cultura no sentido amplo. A queixa neoconservadora sobre a politização da cultura desde os anos 60 é de

certo modo irônica neste contexto, já que eles mesmos têm uma noção inteiramente política da cultura. Em terceiro lugar, os neoconservadores têm razão ao afirmarem que há continuidades entre a cultura de contestação dos anos 60 e a dos anos 70. Mas sua obsessão com os anos 60, que eles tentam purgar dos livros de história, torna-os cegos para o que é diferente e novo nas transformações culturais dos anos 70. Em quarto lugar, o ataque de Habermas e dos neoconservadores norte-americanos ao pós-estruturalismo coloca a questão do que fazer com o fascinante entrecruzamento do pós-estruturalismo com o pós-modernismo, fenômeno muito mais relevante nos Estados Unidos do que na França. Essa questão centralizará daqui por diante minha discussão do discurso crítico do pós-modernismo norte-americano nos anos 70 e 80.

Pós-estruturalismo: moderno ou pós-moderno?

A hostilidade neoconservadora contra ambos não basta para que se estabeleça um vínculo substantivo entre o pós-modernismo e o pós-estruturalismo; inclusive, este vínculo talvez seja mais difícil de estabelecer do que poderia parecer inicialmente. Decerto, desde os anos 70 temos assistido à emergência, nos Estados Unidos, de um consenso segundo o qual, se o pós-modernismo representa a vanguarda nas artes, o pós-estruturalismo deve ser seu equivalente na "teoria crítica".⁴⁰ Este paralelo é favorecido por teorias e práticas textuais e intertextuais que confundem as fronteiras entre os textos crítico e literário, e, assim, não surpreende que os nomes dos

⁴⁰ Sigo o uso corrente em que o termo "teoria crítica" se refere a uma multiplicidade de recentes esforços teóricos e interdisciplinares nas ciências humanas. Originalmente, teoria crítica era uma expressão de âmbito mais específico, que se referia à teoria desenvolvida pela Escola de Frankfurt desde os anos 30. Hoje, contudo, a teoria crítica da Escola de Frankfurt é apenas parte de um vasto campo de teorias críticas, o que pode beneficiar sua reinscrição no discurso crítico contemporâneo.

maîtres penseurs franceses apareçam com tanta regularidade no discurso sobre o pós-modernismo.⁴¹ Num nível superficial, o paralelo parece até óbvio. Assim como a arte e a literatura pós-modernas têm tomado o lugar de um modernismo anterior como a tendência mais expressiva de nossa época, a crítica pós-estruturalista decididamente tem ultrapassado os preceitos de seu principal antecessor, a Nova Crítica. E assim como os Novos Críticos defenderam o modernismo, o pós-estruturalismo — uma das maiores forças da vida intelectual dos anos 70 — deve, de alguma forma, ser aliado à arte e à literatura de seu próprio tempo, isto é, ao pós-modernismo.⁴² Na realidade este modo de pensar, que prevalece na prática ainda que nem sempre seja explicitado, nos dá uma primeira indicação de como o pós-modernismo norte-americano ainda vive à sombra dos modernos, já que não há qualquer razão teórica ou histórica para elevar o sincronismo da Nova Crítica com o alto modernismo à categoria de norma ou dogma. A mera simultaneidade de formações discursivas críticas e artísticas não significa *per se* que elas se devam sobrepor, a menos, é claro, que suas fronteiras sejam intencionalmente desmanteladas, como sucede na literatura modernista e pós-modernista e no discurso pós-estruturalista.

Sem embargo, embora em grande medida pós-modernismo e pós-estruturalismo se possam sobrepor e misturar nos Esta-

⁴¹ Contudo, o inverso nem sempre é verdadeiro. Os norte-americanos que aplicam a desconstrução geralmente não estão muito interessados no problema do pós-modernismo. Na verdade, a desconstrução norte-americana, tal como a do falecido Paul de Man, parece pouco inclinada a estabelecer distinções entre o moderno e o pós-moderno. Quando de Man se refere diretamente ao problema da modernidade, como em seu ensaio "Literary history and literary modernity", publicado em *Blindness and insight*, ele projeta as características e percepções do modernismo no passado, de modo que, finalmente, toda a literatura se torna, de certo modo, essencialmente modernista.

⁴² É necessária uma advertência: o termo pós-estruturalismo é atualmente tão amorfo quanto "pós-modernismo" e abrange uma variedade de esforços teóricos muito diferentes. Para os propósitos de minha discussão, porém, as diferenças podem ser temporariamente desprezadas em favor da abordagem de certas semelhanças entre os diferentes projetos pós-estruturalistas.

dos Unidos, ambos estão longe de ser idênticos ou mesmo homólogos. Não questiono o profundo impacto do discurso teórico dos anos 70 no trabalho de um considerável número de artistas, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos; o que questiono é o fato de esse impacto ser automaticamente avaliado nos Estados Unidos como pós-moderno e atraído para a órbita do tipo de discurso crítico que enfatiza a ruptura radical e a descontinuidade. De fato, tanto na França quanto nos Estados Unidos o pós-estruturalismo está mais próximo do modernismo do que geralmente supõem os defensores do pós-modernismo. A distância entre os discursos críticos da Nova Crítica e do pós-estruturalismo (uma constelação pertinente nos Estados Unidos mas não na França) não é idêntica às diferenças entre modernismo e pós-modernismo. Afirmo que o pós-estruturalismo é principalmente um discurso do e sobre o modernismo⁴³ e que, se queremos localizar o pós-moderno no pós-estruturalismo teremos que buscá-lo na maneira como várias formas do pós-estruturalismo têm apontado para novas problemáticas no modernismo e têm reinscrito este último nas formações discursivas da nossa própria época.

Permitam-me elaborar esta proposição de que o pós-estruturalismo pode ser entendido, num grau significativo, como uma teoria do modernismo. Limitar-me-ei aqui a certas questões apresentadas nas considerações desenvolvidas em páginas anteriores sobre a constelação modernismo/pós-modernismo nos anos 60 e 70: esteticismo e cultura de massas, subjetividade e gênero.

Se é verdade que a pós-modernidade é condição histórica única e diferente da modernidade, impressiona constatar as profundas raízes que o discurso crítico do pós-estruturalismo — com sua obsessão com *écriture* e escrita, alegoria e retórica, e com seu deslocamento da revolução e da política para a estética — finca na tradição modernista que presumivelmente

⁴³ Esta parte de minha argumentação baseia-se no trabalho de John Rajchman sobre Foucault, "Foucault, or the ends of modernism" (*October*, n. 24, primavera de 1983, págs. 37-62), e na discussão sobre Derrida como teórico do modernismo na introdução de Jochen Schulte-Sasse a *Theory of the avantgarde*, de Peter Bürger.

transcende, pelo menos na visão norte-americana. A cada momento constatamos que os escritores e críticos pós-estruturalistas norte-americanos privilegiam enfaticamente a inovação estética e a experimentação; que exigem auto-reflexão, não certamente do autor-sujeito, mas do texto; que eliminam a vida, a realidade, a história e a sociedade da obra de arte e de sua recepção e constroem uma nova autonomia, baseada numa noção antiga de textualidade, uma nova arte pela arte que é supostamente a única possível após o fracasso de todo e qualquer compromisso. A idéia de que o sujeito é constituído na linguagem e de que não há nada fora do texto tem levado a que se privilegiem a estética e a lingüística, que o esteticismo sempre promoveu para justificar suas reivindicações soberanas. A lista dos “não mais possíveis” (realismo, representação, subjetividade, história etc., etc.) é tão longa no pós-estruturalismo quanto costumava ser no modernismo e é até muito similar.

Muitos escritos recentes têm criticado a domesticação norte-americana do pós-estruturalismo francês.⁴⁴ Mas isso não justifica a afirmação de que, ao ser transferida para os Estados Unidos, a teoria francesa perdeu sua eficácia política. O fato é que mesmo na França as implicações políticas de certas formas de pós-estruturalismo são calorosamente debatidas e questionadas.⁴⁵ Não são apenas as pressões institucionais da crítica literária norte-americana que têm despolitizado a teoria francesa; a tendência esteticista *dentro* do próprio pós-estruturalismo favoreceu a sua peculiar recepção norte-americana. Assim, não é coincidência que o corpo politicamente mais débil da produção francesa (Derrida e Barthes) tenha sido privilegiado nos departamentos de literatura norte-americanos, em detrimento de projetos com uma orientação mais política, como os de Foucault e Baudrillard, Kristeva e Lyotard. Mas, mesmo nos

⁴⁴ Jonathan Arac, Wlad Godzich & Wallace Martin (orgs.), *The Yale critics: deconstruction in America* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983).

⁴⁵ Verificar o artigo de Nancy Fraser publicado em *New German Critique*, n. 33, outono de 1984.

escritos teóricos franceses mais politicamente conscientes e autocríticos, a tradição do esteticismo modernista — intermediada por uma leitura extremamente seletiva de Nietzsche — é uma presença tão forte que a noção de uma ruptura radical entre moderno e pós-moderno não consegue fazer muito sentido. É, além disso, impressionante que, apesar das diferenças consideráveis entre os vários projetos pós-estruturalistas, nenhum deles pareça ter sido substancialmente impregnado por obras de arte pós-modernistas. Raramente, se é que houve alguma menção, chegam a referir-se a obras pós-modernistas. Em si, isso não reduz o poder da teoria. Mas faz com que haja uma espécie de mixagem em que a linguagem pós-estruturalista não está em sincronia com os lábios e movimentos do corpo pós-moderno. Não há dúvida de que o papel central na teoria crítica continua sendo dos modernistas clássicos: Flaubert, Proust e Bataille em Barthes; Nietzsche e Heidegger, Mallarmé e Artaud em Derrida; Nietzsche, Magritte e Bataille em Foucault; Mallarmé e Lautréamont, Joyce e Artaud em Kristeva; Freud em Lacan; Brecht em Althusser e Macherey, e assim por diante *ad infinitum*. Os inimigos ainda são realismo e representação, cultura de massas e padronização, gramática, comunicação e as presumivelmente todo-poderosas pressões homogeneizadoras do Estado moderno.

Acho que devemos começar a considerar que, mais do que oferecer uma *teoria da pós-modernidade* e desenvolver uma análise da cultura contemporânea, a teoria francesa nos fornece antes de tudo uma *arqueologia da modernidade*, uma teoria do modernismo no momento de sua exaustão. É como se as forças criativas do modernismo tivessem migrado para a teoria e chegado à plena consciência de si no texto pós-estruturalista, a coruja de Minerva abrindo suas asas ao anoitecer. O pós-estruturalismo proporciona uma teoria do modernismo caracterizada pela *Nachträglichkeit* tanto no sentido psicanalítico quanto no sentido histórico. Apesar de suas ligações com as tradições do esteticismo modernista, ele oferece uma leitura do modernismo que difere substancialmente da leitura dos Novos Críticos, de Adorno ou de Greenberg. Já

não se trata do modernismo da “era da ansiedade”, o modernismo ascético e torturado de um Kafka, um modernismo de negatividade e alienação, ambigüidade e abstração, o modernismo da obra de arte fechada e acabada. Em vez disso, trata-se de um modernismo da plena transgressão, de um ilimitado urdimento de textualidade, um modernismo inteiramente confiante em sua rejeição da representação e da realidade, em sua recusa do sujeito, da história e do sujeito da história; um modernismo extremamente dogmático em sua rejeição da presença e em seu infinito louvor às faltas e ausências, delongas e traços que presumivelmente produzem não ansiedade, mas, nos termos de Roland Barthes, *jouissance* (felicidade).⁴⁶

Mas, se o pós-estruturalismo pode ser visto como o *revenant* do modernismo sob o disfarce da teoria, é justamente isso que o faz pós-moderno. É um pós-modernismo que opera não como rejeição do modernismo, mas como leitura retrospectiva que, em alguns casos, está plenamente consciente das limitações e fracassadas ambições políticas do modernismo. O dilema do modernismo havia sido sua inabilidade, apesar das melhores intenções, em montar uma crítica eficaz da modernidade e da modernização burguesas. O destino da vanguarda histórica havia provado como a arte moderna se restringia basicamente ao domínio estético, mesmo quando se aventurava além da arte pela arte. Assim, o gesto do pós-estruturalismo parece lógico e plausível, na medida em que abandona toda a pretensão a uma crítica que iria além dos jogos de linguagem, além da epistemologia e da estética. Ele certamente libera a arte e a literatura da sobrecarga de responsabilidades — mudar a vida, mudar a sociedade, mudar o mundo — que levou a vanguarda histórica ao naufrágio e que sobreviveu na França durante as décadas de 1950 e 1960 corporificada na figura de Jean-Paul Sartre. Visto dessa maneira, o pós-estruturalismo parece selar a sorte do projeto modernista, que, mesmo quando

⁴⁶ “Felicidade” (*bliss* no original) é uma tradução inadequada de *jouissance*, já que o termo inglês carece das cruciais conotações corporais e hedonísticas da palavra francesa.

limitado à esfera estética, sempre manteve uma visão de redenção da vida moderna através da cultura. O fato de tais modos de ver serem agora insustentáveis pode ser a questão central da condição pós-moderna e isso, em última análise, pode arruinar a tentativa pós-estruturalista de resgatar o modernismo estético para o final do século XX. De qualquer forma, tudo isso começa a soar falso quando o pós-estruturalismo se apresenta, como geralmente acontece nos escritos norte-americanos, como a última "vanguarda" da crítica, assumindo ironicamente assim, em sua *Selbstverständnis* institucional, o tipo de postura teleológica que ele próprio tem se empenhado em criticar.

Mas mesmo que essa pretensão a um vanguardismo acadêmico não esteja em questão, pode-se perguntar se a autolimitação, teoricamente sustentada, aos domínios da linguagem e da textualidade não tem sido um preço alto demais; e se não é essa autolimitação (com tudo o que implica) que faz o modernismo pós-estruturalista parecer a atrofia de um esteticismo anterior e não sua transformação inovadora. Falo em atrofia porque o esteticismo europeu da virada do século esperava estabelecer o domínio da beleza em oposição ao que percebia como as vulgaridades da vida cotidiana burguesa, um paraíso artificial inteiramente hostil à política oficial e ao chauvinismo conhecido na Alemanha como *Hurrapatriotismus*. Esta função contestadora do esteticismo, contudo, dificilmente se sustenta numa época em que o próprio capital tem transformado a estética em mercadoria mediante a estilização, a publicidade e a apresentação dos produtos. Numa era da estética da mercadoria, o próprio esteticismo é questionável como estratégia de oposição ou como estratégia em hibernação. A insistência na função contestadora da *écriture* e na quebra de códigos lingüísticos, quando, a cada segundo, a publicidade se vale de estratégias vanguardistas e modernistas domesticadas, parece-me um apelo à superestimação da função social transformadora da arte, que é a marca de uma época modernista passada. A menos, é claro, que a *écriture* seja como um jogo de contas de vidro, praticado num isolamento feliz, resignado ou cínico do domínio que os não-iniciados continuam denominando realidade.

Tomemos a última produção de Roland Barthes.⁴⁷ *Le plaisir du texte* tornou-se uma privilegiada e quase canônica formulação do pós-moderno para muitos críticos literários norte-americanos que talvez não queiram lembrar que, há 20 anos, Susan Sontag havia proposto uma erótica da arte que substituísse o insosso e opressivo projeto de interpretação acadêmica. Quaisquer que sejam as diferenças entre a *jouissance* de Barthes e a erótica de Sontag (figurando os rigores da Nova Crítica e do estruturalismo como seus respectivos *Feindbilder*), o gesto de Sontag, naquela época, foi relativamente radical precisamente porque insistia na presença, na experiência sensual dos artefatos culturais; porque atacava mais do que legitimava um cânon socialmente estabelecido cujos valores primordiais eram a objetividade e a distância, a frieza e a ironia; e porque isso permitia a fuga dos altivos horizontes da alta cultura para os países baixos do pop e do *camp*.

Barthes, por outro lado, instala-se comodamente na alta cultura e no cânon modernista, mantendo igual distância em relação à direita reacionária, que defende prazeres antiintelectuais e o prazer do antiintelectualismo, e em relação à esquerda chata, que privilegia o conhecimento, o compromisso, o combate, e desdenha o hedonismo. A esquerda pode mesmo ter esquecido, como aponta Barthes, os charutos de Marx e Brecht.⁴⁸ Mas, por mais convincentes que charutos possam ser como significantes de hedonismo, o próprio Barthes certamente esquece a constante imersão intencional de Brecht nas culturas popular e de massas. A distinção não-brechtiana de Barthes entre *plaisir* e *jouissance* — que ele simultaneamente faz e desfaz⁴⁹ — reitera um dos freqüentes lugares-comuns da esté-

⁴⁷ Minha intenção não é reduzir Barthes às posições que assumiu em seu último trabalho. Porém, o sucesso norte-americano dessa obra permite tratar a ocorrência como um sintoma ou, caso prefira, como uma "mitologia".

⁴⁸ Roland Barthes, *The pleasure of the text* (Nova York, Hill & Wang, 1975), pág. 22. (O prazer do texto foi lançado no Brasil pela Editora Perspectiva, Coleção Elos.)

⁴⁹ Tania Modleski, "The terror of pleasure: the contemporary horror film and postmodern theory", monografia distribuída em uma conferência sobre cultura de massas. Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, abril de 1984.

tica modernista e da cultura burguesa em geral: há os prazeres menores para a ralé, isto é, a cultura de massas, e há também a *nouvelle cuisine* do prazer do texto, da *jouissance*. O próprio Barthes define *jouissance* como uma "práxis de mandarim",⁵⁰ como um retrocesso consciente, e descreve a cultura de massas moderna, nos termos mais simplistas, como pequeno-burguesa. Assim, sua apologia da *jouissance* envolve a adoção da mesma visão tradicional da cultura de massas compartilhada há décadas pela direita e pela esquerda, as quais ele tão enfaticamente rejeita.

Isso fica ainda mais explícito em *Le plaisir du texte*, onde se lê: "A forma bastarda de cultura de massas é a repetição rebaixada: conteúdo, esquema ideológico, a confusão das contradições — esses são repetidos, mas as formas superficiais são variadas: sempre novos livros, novos programas, novos filmes, novos itens, mas sempre o mesmo significado."⁵¹ Palavra por palavra, tais frases poderiam ter sido escritas por Adorno na década de 1940. Mas, então, todos saberiam que a teoria de Adorno era uma teoria do modernismo, e não do pós-modernismo. Ou seria? Dado o voraz ecletismo do pós-modernismo, recentemente surgiu a moda de incluir até mesmo Adorno e Benjamin no cânon de pós-modernistas *avant la lettre* — um verdadeiro caso de texto crítico que se escreve a si mesmo sem a interferência de qualquer consciência histórica. Porém a proximidade de algumas propostas básicas de Barthes em relação à estética modernista poderia tornar plausível tal aproximação. Mas então seria possível deixar de vez de falar de pós-modernismo e tomar os escritos de Barthes pelo que são: uma teoria do modernismo que procura transformar o adubo de desilusão política pós-68 no ouro da felicidade estética. A melancólica ciência da Teoria Crítica foi miraculosamente transformada em uma nova "gaia ciência", mas, no essencial, continua sendo uma teoria da literatura modernista.

Barthes e seus seguidores norte-americanos rejeitam ostensivamente a noção modernista de negatividade, substituindo-a

⁵⁰ R. Barthes, *op. cit.*, pág. 38.

⁵¹ R. Barthes, *op. cit.*, pág. 41.

por jogo, alegria, *jouissance*, isto é, por uma forma crítica de afirmação. Mas a própria distinção entre a *jouissance* facultada pelo texto modernista e o mero prazer (*plaisir*) proporcionado pelo "texto que contém, preenche, provê euforia"⁵² reintroduz, pela porta dos fundos, a mesma dicotomia entre alta e baixa cultura e o mesmo gênero de valorações que se mostraram constitutivas do modernismo clássico. A negatividade da estética de Adorno tinha fundamento na consciência das depravações mentais e sensuais da cultura de massas moderna e em sua implacável hostilidade em relação a uma sociedade que necessita dessa depravação para sua reprodução. A eufórica apropriação norte-americana da *jouissance* de Barthes afirma-se na ignorância desses problemas e no gozo, semelhante ao dos *yuppies* de 1984, dos prazeres do *connoisseurismo* da escrita e da aristocratização pelo texto. Talvez por isso Barthes tenha tocado cordas sensíveis da academia norte-americana dos tempos de Reagan, convertendo-se no filho favorito que abandonou o radicalismo anterior e voltou a abraçar os requintados prazeres da vida, quero dizer, do texto.⁵³ Mas os problemas das teorias mais antigas de um modernismo da negatividade não se resolvem com saltos bruscos da ansiedade e da alienação para o júbilo da *jouissance*. Este salto diminui as arrebatadoras experiências da modernidade articuladas na arte e na literatura modernistas, permanece ligada ao paradigma modernista por ser uma simples reversão e ajuda muito pouco a elucidação do problema do pós-moderno.

Assim como as distinções teóricas de Barthes entre *plaisir* e *jouissance*, entre textos para leitura e para escritura, permanecem na órbita da estética modernista, do mesmo modo as idéias pós-estruturalistas sobre autoria e subjetividade rei-

⁵² R. Barthes, *op. cit.*, pág. 14.

⁵³ Assim, o destino do prazer segundo Barthes foi amplamente discutido em um fórum em 1983, ao passo que, uma hora depois, numa sessão sobre o futuro da crítica literária, vários oradores exaltavam a emergência de uma nova crítica histórica. Isso, a meu ver, traça uma importante linha de conflito e tensão no atual cenário da crítica literária nos Estados Unidos.

teram proposições conhecidas desde o modernismo. Alguns comentários breves são insuficientes.

Em uma discussão sobre Flaubert e o texto escritível, ou seja, modernista, Barthes escreve: "Ele [Flaubert] não interrompe o jogo de códigos (ou só o interrompe parcialmente), de modo que (e isto é indubitavelmente a prova da escrita) *nunca se sabe se ele é responsável pelo que escreve* (se há um sujeito *por trás* de sua linguagem); já que a essência mesma da escrita (o significado do trabalho que a constitui) é manter sem resposta a questão *Quem está falando?*"⁵⁴ A análise de discurso de Foucault está marcada por uma negativa semelhante da subjetividade autoral. Assim, Foucault termina seu influente ensaio sobre o que é o autor perguntando retoricamente "Que importa quem está falando?" O "murmúrio da indiferença"⁵⁵ de Foucault afeta tanto a escrita quanto o sujeito que fala, e o argumento assume sua plena força polêmica com a proposta anti-humanista mais ampla, herdada do estruturalismo, da "morte do sujeito". Mas isso não é mais que uma reelaboração da crítica modernista das tradicionais idéias românticas e idealistas sobre autoria e autenticidade, originalidade e intencionalidade, subjetividade autocentrada e identidade pessoal. Como um pós-moderno que atravessou o purgatório moderno, eu faria perguntas diferentes. A posição sobre a "morte do sujeito/autor" não estará referida, por mera inversão, à própria ideologia que invariavelmente glorifica o artista como gênio, seja por propósitos mercadológicos, seja por convicção e hábito? Não tem a própria modernização capitalista fragmentado e dissolvido a subjetividade e a autoria burguesas, tornando algo quixotescos os ataques a estas idéias? E, finalmente, ao negar inteiramente o sujeito, o pós-estruturalismo não descarta a possibilidade de se fazer frente à *ideologia do sujeito* (como masculino, branco, e de classe média) com a produção de noções alternativas e diferentes de subjetividade?

⁵⁴ Roland Barthes, *S/Z* (Nova York: Hill & Wang, 1974), pág. 140.

⁵⁵ Michel Foucault, "What is an author?", in M. Foucault, *Language, counter-memory, practica* (Ithaca, Cornell University Press, 1977), pág. 138.

A rejeição da validade de questões como “quem escreve?” ou “quem fala?” já não representa uma posição radical em 1984. Ela meramente duplica, no nível da estética e da teoria, o que o capitalismo como um sistema de relações de troca produz tendencialmente na vida cotidiana: a negação da subjetividade no próprio processo de sua construção. O pós-estruturalismo ataca, assim, a aparência da cultura capitalista — o selo do individualismo —, mas não atinge sua essência; como o modernismo, ele está também mais em sincronia do que em oposição aos processos reais de modernização. 

Os pós-modernos têm reconhecido esse dilema. Eles se contrapõem à ladainha modernista da morte do sujeito trabalhando em direção a novas teorias e práticas de sujeitos da fala, da escrita e da ação.⁵⁶ A questão da constituição da subjetividade por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais vem sendo cada vez mais levantada como uma questão histórica. A questão da subjetividade perdeu o estigma e já não implica cair na armadilha da ideologia burguesa ou pequeno-burguesa; o discurso da subjetividade foi liberado de suas amarras no individualismo burguês. Não é certamente por acidente que as questões sobre subjetividade e autoria têm ressurgido com grande vigor no texto pós-moderno. Afinal, importa saber quem está falando ou escrevendo.

Resumindo, deparamos com o paradoxo de que um corpo de teorias do modernismo e da modernidade, desenvolvido na França desde os anos 60, tenha sido interpretado nos Estados Unidos como a corporificação teórica do pós-moderno. De

⁵⁶ Essa mudança de interesse em relação à subjetividade está presente também em alguns escritos pós-estruturalistas recentes, por exemplo, na obra de Kristeva sobre o simbólico e a semiótica e na obra de Foucault sobre a sexualidade. Sobre Foucault, ver Biddy Martin, “Feminism, criticism and Foucault” (*New German Critique*, n. 27, outono de 1982, págs. 3-30). Sobre a relevância do trabalho de Kristeva para o contexto norte-americano, ver Alice Jardine, “Theories of the feminine” (*Enclitic*, 4:2, outono de 1982, págs. 5-15) e “Pre-texts for the transatlantic feminist” (*Yale French Studies*, n. 62, 1981, págs. 220-236). Cf. igualmente Teresa de Laurentis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1984), especialmente o capítulo VI, “Semiotics and experience”.

certo modo, esse desenlace é perfeitamente lógico. As leituras pós-estruturalistas do modernismo são suficientemente novas e estimulantes para serem consideradas mais avançadas que o modernismo como era percebido anteriormente; nesse sentido, a crítica pós-estruturalista nos Estados Unidos rende-se às pressões reais do pós-moderno. Mas, contra qualquer fusão fácil do pós-estruturalismo com o pós-moderno, devemos insistir na fundamental ausência de identificação entre os dois fenômenos. Também nos Estados Unidos o pós-estruturalismo oferece uma teoria do modernismo e não uma teoria do pós-moderno.

Os teóricos franceses raramente falam do pós-moderno. Devemos recordar que *La condition postmoderne*, de Lyotard, é a exceção, não a regra.⁵⁷ O que os franceses explicitamente refletem e analisam é o texto moderno e a modernidade. Quando falam efetivamente sobre o pós-moderno, como nos casos de Lyotard e Kristeva,⁵⁸ a questão parece ter sido incitada por amigos norte-americanos, e a discussão retorna imediata e invariavelmente aos problemas da estética modernista. Para Kristeva, a questão do pós-modernismo é a questão de como algo pode ser escrito no século XX e como podemos falar sobre esta escrita. Ela afirma que o pós-modernismo é "aquela literatura que se escreve com a intenção mais ou menos consciente de expandir o significável e assim o domínio humano".⁵⁹ Com a formulação de Bataille da escrita como experiência de limites, Kristeva vê a escrita desde Mallarmé e Joyce, Artaud e Burroughs, como a "exploração do relacionamento imaginário típico, aquele com a mãe, através do mais radical e problemático aspecto desse relacionamento, a

⁵⁷ Jean François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris, Minuit, 1979). (A tradução brasileira recebeu o título *O pós-moderno* e foi lançada em 1986 pela Livraria José Olympio Editora.)

⁵⁸ A edição da tradução para o inglês de *La condition postmoderne* (*The postmodern condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984) inclui o ensaio, importante para o debate estético, "Answering the question: what is postmodernism?". Sobre a avaliação de Kristeva do pós-modernismo, cf. "Postmodernism?" (*Bucknell Review*, 25:11 (1980), págs. 136-141).

⁵⁹ Kristeva, "Postmodernism?", pág. 137.

linguagem”.⁶⁰ A abordagem de Kristeva é fascinante e inovadora para a questão da literatura modernista e entende a si mesma como intervenção política. Mas ela não vale muito para uma exploração das diferenças entre modernidade e pós-modernidade. Assim, não chega a ser surpreendente que Kristeva ainda compartilhe com Barthes e os teóricos clássicos do modernismo certa aversão pelos meios de comunicação cuja função, a seu ver, é coletivizar todos os sistemas de signos, impondo, dessa forma, à sociedade contemporânea, uma tendência geral para a uniformidade.

Lyotard, que, como Kristeva e ao contrário dos desconstrucionistas, é um pensador político, define o pós-moderno, em seu ensaio publicado em inglês com o título “Answering the question: what is postmodernism?”, como um estágio recorrente no interior do modernismo. Ele se volta para o sublime kantiano em busca de uma teoria do essencial irrepresentável na arte e na literatura modernas. Seus interesses principais são rejeitar a representação, ligada ao terror e ao totalitarismo, e exigir uma experimentação radical nas artes. À primeira vista, a volta a Kant parece plausível no sentido em que a estética da autonomia de Kant e sua noção de “prazer desinteressado” se mantêm no limiar de uma estética modernista, numa articulação crucial da diferenciação de esferas, tão importante no pensamento social de Weber e Habermas. No entanto, a volta ao sublime kantiano esquece que a fascinação do século XVIII com o sublime do universo, o cosmos, expressa precisamente o mesmo desejo de totalidade e representação que Lyotard tanto abomina e critica no trabalho de Habermas.⁶¹ Talvez a obra de Lyotard diga mais sobre este particular do que ela pretende. Se historicamente a noção do sublime abriga um desejo secreto de totalidade, talvez o sublime de Lyotard possa ser lido como tentativa de totalizar o domínio estético ao fundi-lo com todas as outras esferas da vida, eliminando assim as diferenciações entre o domínio esté-

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 139.

⁶¹ Na verdade, *La condition postmoderne* é um sólido ataque às tradições intelectuais e políticas do Iluminismo corporificadas, para Lyotard, na obra de Jürgen Habermas.

tico e o mundo, nas quais, afinal de contas, Kant insistiu. De qualquer forma, não é coincidência alguma que os primeiros modernos alemães, os românticos de Yena, tenham construído suas estratégias estéticas do fragmento precisamente em rejeição ao sublime que, para eles, havia se tornado um signo da falsidade da acomodação burguesa à cultura absolutista. Mesmo hoje o sublime não perdeu essa ligação ao terror a que, na leitura de Lyotard, ele se opõe, pois nada poderia ser mais sublime e irrepresentável que o holocausto nuclear, a bomba como o significante de um sublime final. Mas, além da questão de se o sublime é ou não categoria estética adequada para teorizar a arte e a literatura contemporâneas, é claro que, no ensaio de Lyotard, o pós-moderno como fenômeno estético não é visto como distinto do modernismo. A distinção histórica crucial feita por Lyotard em *La condition postmoderne* é entre as *métarécits* da liberação (a tradição francesa da modernidade iluminista) e da totalidade (a tradição hegeliana/marxista alemã) de um lado, e, do outro, o discurso modernista experimental dos jogos de linguagem. A modernidade iluminista e suas presumíveis conseqüências são lançadas contra o modernismo estético. A ironia nisso tudo, como observou Fred Jameson,⁶² é que o compromisso de Lyotard com a experimentação radical está politicamente "muito próximo da concepção da natureza revolucionária do alto modernismo herdada por Habermas da Escola de Frankfurt".

Sem dúvida, há razões históricas e intelectuais específicas para a resistência francesa a reconhecer o problema do pós-moderno como problema histórico do final do século XX. Ao mesmo tempo, a força da releitura francesa do modernismo é ela mesma moldada por pressões dos anos 60 e 70, e tem levantado muitas das principais questões da cultura de nossa época. Mas o fato é que tem feito pouco para iluminar uma emergente cultura pós-moderna, e boa parte dela tem permanecido cega ou alheia a muitos dos mais promissores esforços artísticos da atualidade. A teoria francesa dos anos 60 e 70

⁶² Frederic Jameson, "Foreword" à edição norte-americana no livro de Lyotard, *The postmodern condition*, pág. XVI.

nos ofereceu estimulantes fogos de artifício que iluminam um segmento crucial da trajetória do modernismo, mas os fogos de artifício só são visíveis depois do anoitecer. Essa perspectiva teve origem com ninguém menos que Michel Foucault, que, no fim da década de 1970, criticou a própria fascinação anterior com a linguagem e a epistemologia como o limitado projeto de uma década passada: "A incessante teorização sobre a escrita nos anos 60 foi sem dúvida apenas um canto de cisne."⁶³ Canto de cisne do modernismo; mas, como tal, já um momento do pós-moderno. A meu ver, a visão de Foucault do movimento intelectual dos anos 60 como um canto do cisne está mais próxima da verdade do que sua reescritura norte-americana, durante os anos 70, como a última vanguarda.

Para onde vai o pós-modernismo?

A história cultural dos anos 70 ainda será reescrita, e os vários pós-modernismos em arte, literatura, dança, teatro, arquitetura, cinema, vídeo e música terão que ser discutidos separadamente e em detalhe. Só quero agora traçar um quadro das relações entre algumas mudanças políticas e culturais recentes com o pós-modernismo, mudanças alheias à rede conceitual do "modernismo/vanguardismo" e que raramente têm sido incluídas no debate pós-modernista.⁶⁴

Eu diria que as artes contemporâneas — no sentido mais amplo possível, quer se autodenominem pós-modernistas ou rejeitem esse rótulo — já não podem ser consideradas uma nova fase na seqüência dos movimentos modernista e vanguardista que começaram em Paris nas décadas de 1850 e

⁶³ Michel Foucault, "Truth and power", in M. Foucault, *Power knowledge* (Nova York, Pantheon, 1980), pág. 127.

⁶⁴ A maior exceção é Craig Owens, "The discourse of others", in Hal Foster (org.), *The anti-aesthetic*, págs. 65-98.

1860 e que mantiveram vivo um *ethos* de progresso cultural e vanguardismo até a década de 1960. Nesse nível, o pós-modernismo não pode ser considerado simples seqüela do modernismo, como o último passo na infindável revolta do modernismo contra si mesmo. A sensibilidade pós-moderna do nosso tempo é diferente tanto do modernismo *quanto* do vanguardismo precisamente porque coloca a questão da tradição e da conservação cultural como tema estético e político fundamental, ainda que nem sempre tenha êxito. Porém, o que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão entre tradição  inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch*. Parte da mudança que tenho tentado descrever reside no fato de que estas dicotomias, básicas para as análises clássicas do modernismo, tenham caído por terra. Eu poderia pensar esta mudança nos seguintes termos: o modernismo e a vanguarda estiveram sempre intimamente relacionados à modernização social e industrial. É verdade que esta sua relação com a modernização se dava sob a forma de cultura de contestação, mas a verdade é que haviam sua energia, tal como o *Man of the crowd* de Poe, da proximidade que sempre guardaram com as crises geradas pelo progresso e pela modernização. A modernização — esta era a crença amplamente difundida, mesmo na ausência do termo — devia ser trilhada. Havia uma perspectiva de vir à tona do outro lado. O moderno era um drama de escala mundial, que se encenava nos palcos europeu e norte-americano, com o mítico homem moderno no papel de herói e com a arte moderna como a força condutora, tal como Saint-Simon  havia pressentido já em 1825. Essas visões heróicas da modernidade e da arte como forças de mudança social  ou como resistência a mudanças indesejadas) são coisa do passado, admiráveis por certo, mas fora de sintonia com as sensibi-

lidades atuais, exceto talvez com uma emergente sensibilidade apocalíptica como reverso do heroísmo modernista.

Visto dessa forma, o pós-modernismo em seu nível mais profundo não representa apenas outra crise no contínuo ciclo de altos e baixos, exaustão e renovação, que tem caracterizado a trajetória da cultura modernista. Mais do que isso, ele representa um novo tipo de crise *dessa* cultura modernista. Evidentemente, a formulação não é nova, e mesmo o fascismo foi uma profunda crise *da* cultura modernista. Mas o fascismo nunca foi a alternativa para a modernidade que pretendeu ser, e nossa situação atual é muito diferente da República de Weimar em sua agonia. Somente nos anos 70 ficaram nítidos os limites históricos do modernismo, da modernidade, da modernização. O sentimento de que não estamos destinados a *completar* o projeto da modernidade (a frase é de Habermas) e de que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico e o sentimento de que a arte não persegue exclusivamente um *telos* de abstração, não-representação e sublimidade têm aberto um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais. De certo modo, isso altera nossa concepção do próprio modernismo. Em vez de ficarmos atados a uma história unilinear da modernidade que a interpreta como desdobramento lógico em direção a um objetivo imaginário, e portanto fundada numa série de exclusões, começamos a explorar suas contradições e contingências, suas tensões e resistências internas a seu próprio movimento "para adiante". O pós-modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações. O que se tem tornado obsoleto, contudo, são as codificações do modernismo no discurso crítico que, embora subliminarmente, se baseiam numa visão teleológica do progresso e da modernização. Ironicamente, tais codificações normativas e geralmente redutivas têm preparado o terreno para o repúdio do modernismo que leva o nome de pós-moderno. Diante do crítico que argumenta que esse ou aquele romance não segue a mais recente técnica narrativa, que ele é regressivo, ultrapassado e pouco interessante, o pós-

moderno tem razão em rejeitar o modernismo. Mas esta rejeição afeta somente a tendência do modernismo que tem sido codificada num dogma estreito e não o modernismo como tal. De certo modo, a história do modernismo e do pós-modernismo é como a história do porco-espinho e da lebre: a lebre não conseguia ganhar porque sempre havia mais de um porco-espinho. Mas a lebre continuava sendo o melhor corredor...

A crise do modernismo é mais do que uma crise das tendências em seu seio que o ligam à ideologia da modernização. Na era do capitalismo tardio, é também uma nova crise do relacionamento entre arte e sociedade. Em seu auge, o modernismo e o vanguardismo atribuíram à arte um estatuto privilegiado nos processos de mudança social. Mesmo o recuo esteticista que parece abandonar a preocupação com a transformação social continua a ela preso em virtude de sua negação do status quo e da construção de um paraíso artificial de insólita beleza. Sempre que a transformação social parecia inalcançável ou tomava rumo indesejado, a arte continuava sendo privilegiada como a única voz autêntica de crítica e protesto, mesmo quando aparentava estar recolhida em si mesma. As análises clássicas do alto modernismo atestam esse fato. Admitir que essas eram ilusões heróicas — talvez inclusive necessárias na luta da arte por uma sobrevivência digna na sociedade capitalista — não significa negar a importância da arte na vida social.

Mas o permanente confronto do modernismo com a sociedade e a cultura de massas, bem como as investidas da vanguarda contra a grande arte como um sistema de suporte da hegemonia cultural, sempre tiveram lugar sobre o pedestal da própria grande arte. E certamente foi nele que a vanguarda se instalou após o fracasso, nos anos 20, de seus esforços para criar um espaço mais amplo para a arte na vida social. Continuar a exigir hoje em dia que a grande arte deixe seu pedestal e se reinstale alhures é colocar a questão em termos obsoletos. O pedestal da grande arte já não ocupa o lugar privilegiado de antes, assim como é coisa do passado a coesão da classe que ergueu seus monumentos nesse pedestal; prova disso são as recentes tentativas conservadoras, em vários países ocidentais, para restaurar a dignidade dos

clássicos da civilização ocidental, de Platão, passando por Adam Smith, ao alto modernismo, e de mandar os estudantes de volta às noções básicas. Não quero dizer que o pedestal da grande arte deixou de existir. É claro que existe, mas já não é o mesmo de antes. Desde os anos 60, as atividades artísticas têm se tornado muito mais difusas e difíceis de conter em categorias seguras ou em instituições estáveis como a academia, o museu ou a rede oficial de galerias. Para alguns, essa dispersão de práticas e atividades artísticas e culturais implica uma sensação de perda e desorientação; outros a experimentam como uma nova liberdade, uma liberação cultural. Nem uns nem outros estão inteiramente equivocados mas devemos reconhecer que não foram somente a teoria ou a crítica recentes que privaram de seu papel hegemônico as explicações univalentes, exclusivas e totalizadoras do modernismo. Foram as atividades de artistas, escritores, cineastas, arquitetos e performáticos que nos levaram para além de uma visão estreita do modernismo e nos deram uma nova leva de modernismo.

Em termos políticos, a erosão do triplo dogma modernismo/modernidade/vanguardismo pode ser contextualmente relacionada à emergência da problemática da "alteridade", que tem se afirmado tanto na esfera sociopolítica quanto na cultural. Não posso discutir aqui as várias e múltiplas formas de alteridade tal como emergem de diferenças de subjetividade, gênero e sexualidade, raça e classe, *Ungleichzeitigkeiten* temporal e localizações e deslocamentos espaciais e geográficos. Mas quero pelo menos mencionar quatro fenômenos recentes que, a meu ver, são e permanecerão por algum tempo constitutivos da cultura pós-moderna.

Apesar de todas as suas nobres aspirações e realizações, temos de reconhecer que a cultura da modernidade esclarecida tem sido também (ainda que não exclusivamente) uma cultura de imperialismo interno e externo, leitura já proposta por Adorno e Horkheimer nos anos 40 e uma percepção bastante familiar para os nossos predecessores que se envolveram na multiplicidade de lutas contra a modernização desenfreada. Este imperialismo, que trabalha dentro e fora, nos níveis micro e macro, é agora contestado política, econômica e cultu-

ralmente. Ainda não sabemos se estas contestações levarão a um mundo mais habitável e democrático e menos violento, e é fácil ser cético. Mas o cinismo esclarecido é uma resposta tão insuficiente quanto o entusiasmo ingênuo pela paz e pela natureza.

O movimento de mulheres tem levado a algumas mudanças significativas da estrutura social e das atitudes culturais que devem ser mantidas mesmo frente ao recente e grotesco renascimento do machismo norte-americano. Direta ou indiretamente, o movimento de mulheres tem propiciado a emergência da mulher como força criativa e autônoma nas artes, na literatura, no cinema e na crítica. Os modos segundo os quais discutimos atualmente questões de gênero e sexualidade, leitura e escrita, subjetividade e enunciação, voz e desempenho seriam impensáveis sem o impacto do feminismo, embora muitas dessas atividades possam ocorrer à margem ou mesmo fora do movimento. As críticas feministas têm contribuído substancialmente para as revisões da história do modernismo, não apenas por desenterrar artistas esquecidas, mas também por sua nova abordagem dos modernistas do sexo masculino. Isso é verdadeiro também para as "novas feministas francesas" e sua teorização do feminino na escrita modernista, embora elas sempre insistam em manter uma distância polêmica do feminismo de tipo norte-americano.⁶⁵

 Durante os anos 70, as questões ecológicas e do meio ambiente deixaram de ser uma política específica para tornar-se uma ampla crítica da modernidade e da modernização, uma tendência política e culturalmente mais forte na Alemanha Ocidental do que nos Estados Unidos. Uma nova sensibilidade ecológica não só se manifesta nas subculturas políticas e regionais, nos modos de vida alternativos e nos novos movimentos sociais europeus, como afeta também de várias

⁶⁵ Cf. Elaine Marks e Isabelle de Courtvron (orgs.) *New French feminisms* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1980). Para uma visão crítica das teorias francesas do feminino, cf. a obra de Alice Jardine citada na nota 56 e seu ensaio "Gynesis" (*Diacritics*, 12:2, verão de 1982, págs. 54-65).

formas a arte e a literatura: o trabalho de Joseph Beyus, certos projetos de arte da terra, a cerca móvel de Christo na Califórnia, a nova poesia da natureza, o retorno às tradições locais, aos dialetos, e assim por diante. Foi especialmente por influência da crescente sensibilidade ecológica que os vínculos entre certas formas de modernismo e a modernização tecnológica passaram a ser objeto de investigação crítica.

Há uma crescente consciência de que outras culturas, não-européias, não-ocidentais, devem ser abordadas por meios que não os da conquista e da dominação, como afirmou Paul Ricoeur há mais de 20 anos, e de que a fascinação erótica e estética com "o Oriente" — tão conspícua na cultura ocidental, inclusive no modernismo — é profundamente problemática. Essa consciência terá que ser traduzida num tipo de trabalho intelectual diferente daquele do intelectual modernista, que falava com a confiança de ser a ponta-de-lança de sua época e se achava capaz de falar pelos outros. A concepção de Foucault do intelectual local e específico, em oposição ao intelectual "universal" da modernidade pode proporcionar uma saída para o dilema de estarmos fechados em nossas próprias cultura e tradições, ao mesmo tempo que reconhecemos suas limitações.

Em resumo, é fácil perceber que uma cultura pós-modernista que venha a emergir dessas constelações políticas, sociais e culturais terá que ser um pós-modernismo de resistência, incluindo a resistência a esse pós-modernismo fácil do tipo "vale tudo". A resistência será sempre específica e contingente em relação ao campo cultural em que opera. Ela não pode ser definida simplesmente em termos de negatividade ou não-identidade, como faz Adorno, nem serão suficientes as ladainhas de um projeto totalizante e coletivo. Ao mesmo tempo, a própria noção de resistência pode ser problemática em sua simples oposição à afirmação. Afinal, há formas afirmativas de resistência e formas resistentes de afirmação. Mas esse pode ser um problema mais semântico do que prático. E ele não nos deve impedir de fazer julgamentos. Não se pode prescrever como esta resistência pode ser articulada em obras de arte de modo a satisfazer as necessidades da política e as da estética, dos produtores e dos receptores, e isso permanecerá

aberto à experiência, ao erro e ao debate. Mas é hora de abandonar a dicotomia sem saída entre política e estética, que por tanto tempo domina as análises do modernismo, inclusive a tendência esteticista no pós-estruturalismo. Não se trata de eliminar a tensão produtiva entre política e estética, entre história e texto, entre o engajamento e a missão da arte. Trata-se de elevar essa tensão, de redescobri-la mesmo e de recolocá-la em foco nas artes e na crítica. Embora possa ser perturbadora, a paisagem do pós-moderno nos circunda. Ela simultaneamente delimita e amplia nossos horizontes: é nosso problema e nossa esperança.