

MEMÓRIAS DO MODERNISMO
ANDREAS HUYSSSEN

TRADUÇÃO
PATRÍCIA FARIAS

Biblioteca
Nadir Gouvêa Kfour
PUC/SP



UFRJ
Reitor Paulo Alcantara Gomes
Vice-reitor José Henrique Vilhena de Paiva
*Coordenadora do Fórum
de Ciência e Cultura* Myrian Dauelsberg

EDITORA UFRJ
Diretora Heloisa Buarque de Hollanda
Editora-assistente Lucia Canedo
Coordenadora de produção Ana Carreiro

Conselho Editorial Heloisa Buarque de Hollanda (Presidente),
Carlos Lessa, Fernando Lobo Carneiro,
Flora Süssekind, Gilberto Velho,
Margarida de Souza Neves.

Editora UFRJ

1997

²⁸ Ibid., p. 88.

²⁹ Literalmente, "efeito de estranhamento". Em alemão, no original. (N. da T.)

³⁰ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W.. *Dialectic of enlightenment*, trad. John Cumming (New York: Herder & Herder, 1972).

³¹ Ver Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History". In: *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969).

A CULTURA DE MASSA ENQUANTO MULHER — O "OUTRO" DO MODERNISMO

Um dos textos fundadores do modernismo, se é que houve algum, é *Madame Bovary*, de Flaubert. Emma Bovary, cujo temperamento era, nas palavras do narrador, "mais sentimental que artístico", amava ler romances¹. Em seu estilo peculiar, irônico, Flaubert descreve os temas das leituras de Emma:

Eles [os romances] estavam cheios de amor e de amantes, donzelas que desmaiavam, perseguidas em pavilhões desertos e trucidadas a qualquer movimento, cavalos marchando para a morte em cada página, florestas sombrias, intrigas românticas, juramentos, suspiros, abraços e lágrimas, caminhadas ao luar, rouxinóis em bosques cobertos de árvores, nobres bravos como leões e gentis como cordeiros, impossivelmente virtuosos, sempre bem vestidos, e que choravam copiosamente em todas as ocasiões².

Obviamente, é bem sabido que o próprio Flaubert tinha sido contagiado pela febre das novelas românticas, durante seu tempo de estudante no Collège de Rouen, e as leituras de Emma Bovary no convento têm de ser lidas à luz desta faceta da vida de Flaubert — algo que os críticos raramente deixam de fazer. Mas será que o adolescente Flaubert lia estas novelas da mesma maneira que Emma Bovary o fazia, se ela tivesse realmente vivido — ou como uma mulher real daquele tempo as leria?

Talvez a resposta a tal questão tenha de permanecer no campo especulativo. O que está por trás desta especulação, no entanto, é o fato de que Emma Bovary se tornou conhecida, entre outras coisas,

como a leitora dividida entre as ilusões da narrativa romântica trivial e as realidades da vida provinciana francesa durante a monarquia de Julho, e como uma mulher que tentou viver as ilusões de um sensual romance aristocrata e naufragou na banalidade do cotidiano burguês. Flaubert, por outro lado, se tornou conhecido como um dos pais do modernismo, uma das vozes centrais, paradigmáticas, de uma estética baseada num repúdio total ao que Emma Bovary adorava ler.

Quanto à frase de Flaubert — “Madame Bovary, c’est moi”³ — podemos supor que ele soubesse o que estava dizendo, e os críticos já mostraram o que Flaubert tinha em comum com Emma Bovary, principalmente com o objetivo de provar como ele transcendeu esteticamente o dilema no qual ela soçobrou na “vida real”. Em tais discussões, a questão do gênero geralmente fica submersa, se afirmando assim, porém, com mais força. Sartre, no entanto, em seu monumental *L’idiot de la famille*, analisou as condições sociais e familiares da “neurose objetiva” de Flaubert, subjacentes à sua fantasia de se ver como mulher. Ele sem dúvida é bem convincente ao mostrar como Flaubert fetichizou sua própria feminilidade imaginária, enquanto simultaneamente compartilhava a hostilidade comum em seu tempo contra as mulheres de verdade, fazendo assim parte de um padrão de imaginação e comportamento muito comuns na história do modernismo⁵.

Que tal identificação masculina com a mulher, tal feminilidade imaginária no escritor homem, está ela própria historicamente determinada, é bem claro. Fora as condições subjetivas da neurose no caso de Flaubert, o fenômeno tem muito a ver com a posição crescentemente marginal da literatura e da arte numa sociedade na qual a masculinidade é identificada à ação, ao empreendimento, ao progresso, ou seja, ao campo dos negócios, da indústria, da ciência e da lei. Ao mesmo tempo, também se torna claro que a feminilidade imaginária de autores homens, na qual eles fundamentam com frequência sua atitude de oposição à sociedade burguesa, pode facilmente caminhar de mãos dadas com a exclusão das mulheres de

verdade do empreendimento literário, e com a misoginia do próprio patriarcado burguês.

Contra o paradigmático “Madame Bovary, c’est moi”, temos, portanto, que frisar que há uma diferença. Christa Wolf, em suas reflexões críticas e ficcionais sobre a pergunta “quem era Cassandra, antes que alguém escrevesse sobre ela?”, colocou a questão nestes termos:

Temos admirado esta frase *Madame Bovary, c’est moi* por mais de cem anos. Também admiramos as lágrimas que Flaubert derramou quando teve de deixar Madame Bovary morrer, e a construção calculada, clara, cristalina, de seu maravilhoso romance, que ele foi capaz de escrever a despeito de suas lágrimas — e não devemos nem cessaremos de admirá-lo. Mas Flaubert *não era* Madame Bovary; afinal, não podemos ignorar totalmente este fato, apesar de toda a nossa boa vontade e do que sabemos sobre a relação secreta entre um autor e um personagem criado artisticamente⁶.

Um aspecto dessa diferença que é importante para minha discussão sobre as inscrições de gênero no debate sobre a cultura de massa é que a mulher (Madame Bovary) é apresentada como uma leitora de literatura inferior — subjetiva, emocional e passiva —, enquanto o homem (Flaubert) emerge como um escritor da genuína e autêntica literatura — objetivo, irônico, e com o controle de suas formas estéticas. Sem dúvida, tal posição da mulher como consumidora de literatura massificada⁷, que encaro como paradigmática, também afeta a mulher escritora que tem o mesmo tipo de ambição do “grande (homem) modernista”. Wolf cita a torturada trilogia novelística de Ingeborg Bachmann, *Todesarten* (Modos de Morrer) como um contra-exemplo de Flaubert:

Ingeborg Bachmann é aquela mulher sem nome de *Malina*, ela é a mulher Franza, do fragmento de romance *O caso Franza*, que simplesmente não consegue tomar a própria vida a pulso e dar a ela uma forma; que não é capaz de transformar sua experiência numa história apresentável, que não consegue produzi-la exteriormente como um produto artístico⁸.

Em uma de suas novelas, *A Busca por Christa T.*, a própria Wolf aponta para a “dificuldade de dizer eu” da mulher que escreve. A natureza problemática de dizer “eu” no texto literário — mais freqüentemente colocado como um lapso de subjetividade, ou como *kitsch* — é sem dúvida uma das dificuldades centrais do escritor modernista pós-romântico. Tendo primeiro criado as condições determinantes para um certo tipo de subjetividade historicamente específico (o cartesiano *cogito* e o sujeito epistemológico de Kant, o empresário burguês empreendedor e o cientista moderno), a própria modernidade cada vez mais amputou esta subjetividade e tomou sua articulação como altamente problemática. A maior parte dos artistas modernos, homens ou mulheres, sabe disso. Basta pensar no incrível contraste entre a confissão pessoal de Flaubert, “Madame Bovary, c’est moi”, e a célebre *impassibilité*⁹ do seu estilo literário para saber que há uma diferença. Dada a avaliação fundamentalmente diversa que recebem a subjetividade masculina e a feminina na moderna sociedade burguesa, e as constituições social e psicológica, também diversas, do masculino e do feminino, a dificuldade de dizer “eu” deve necessariamente ser diferente para uma escritora — que pode, por exemplo, não achar a *impassibilité* e a concomitante reificação do *self* produtos estéticos tão atrativos, compulsórios e ideais quanto um escritor. O homem, afinal, pode facilmente negar sua própria subjetividade para o benefício de uma meta estética maior, já que a existência desta está garantida no nível experiencial do cotidiano. Assim, Christa Wolf conclui, com alguma hesitação, mas sem perder o vigor: “A estética, como a filosofia e a ciência, é criada não tanto para nos possibilitar a aproximação com a realidade, mas com o objetivo de nos desviar, de nos proteger dela¹⁰”.

Desviar-se de alguma coisa, proteger-se contra alguma coisa, parecem sem dúvida gestos fundamentais da estética modernista, de Flaubert a Roland Barthes e outros pós-estruturalistas. O que Christa Wolf chama de realidade certamente teria de incluir os romances de Emma Bovary (os livros e os casos de amor), porque o repúdio à *Trivalliteratur*¹¹ sempre foi uma das figuras constitutivas do objetivo

estético modernista de se distanciar e a seus produtos das trivialidades e banalidades da vida diária. Contrariamente aos clamores dos que defendem a autonomia da arte, e contrariamente também aos ideólogos da textualidade, as realidades da vida moderna e a fatal expansão da cultura de massa no campo social são inscritas em articulação com o modernismo estético. A cultura de massa sempre foi o subtexto oculto do projeto modernista.

O que me interessa especialmente aqui é a noção, que ganhou força durante o século XIX, de que a cultura de massa está de alguma forma associada à mulher, enquanto a cultura real, autêntica, permanece prerrogativa dos homens. A tradição de exclusão das mulheres do campo da “alta arte”¹² não se originou neste século, obviamente, mas adquiriu novas conotações na era da revolução industrial e da modernização cultural. Stuart Hall está totalmente certo em apontar que o sujeito oculto no debate sobre a cultura de massa é precisamente “as massas” — suas aspirações políticas e culturais, suas lutas e sua pacificação via instituições culturais¹³. Mas quando o século XIX e o início do XX evocavam a ameaça das massas “urrrando no portão”, para citar Hall, e lamentavam o concomitante declínio da cultura e da civilização (que a cultura de massa era invariavelmente acusada de causar), havia ainda outro sujeito oculto. Na era do socialismo nascente e do primeiro grande movimento de mulheres na Europa; as massas que “urravam no portão” eram também mulheres, batendo às portas de uma cultura dominada por homens. É incrível, realmente, observar como o discurso político, psicológico e estético na virada do século consistente e obsessivamente representa a cultura de massa e as massas como femininas, enquanto a alta cultura, seja tradicional ou moderna, permanece claramente como terreno privilegiado das atividades masculinas.

Na verdade, alguns críticos já até abandonaram a noção de cultura *de massa*, para “excluir da cena uma interpretação que acaba por dar razão aos seus defensores: de que se trata de algo como uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas, de uma forma contemporânea de arte popular”¹⁴. A partir disso, Adorno e

Horkheimer cunharam o termo *indústria cultural*. Enzensberger deu-lhe outro desdobramento, chamando-a de *indústria da consciência*, e nos Estados Unidos, Herbert Schiller fala de *administradores da mente*¹⁵, enquanto Michael Real usa o termo *cultura mass media*. A intenção crítica por trás destas mudanças de terminologia é clara: todas querem sugerir que a cultura de massa moderna é administrada e imposta de cima para baixo e que a ameaça que ela representa reside não nas massas, mas naqueles que comandam a indústria. Embora tal interpretação possa servir como um bem-vindo corretivo à noção ingênua de que a cultura de massa é idêntica às formas tradicionais de arte popular, surgindo espontaneamente das massas, ela desmancha toda uma teia de conotações de gênero que, como mostrarei, a antiga terminologia de “cultura de massa” carregava — ou seja, a conotação de cultura de massa como essencialmente feminina, que também era claramente “imposta de cima para baixo”, no específico sentido do gênero, e que permanece uma questão central para se compreender as determinações históricas e retóricas da dicotomia modernismo/cultura de massa.

Pode-se argumentar que a mudança terminológica, ao se afastar do termo “cultura de massa”, realmente reflete mudanças no pensamento crítico sobre “as massas”. Certamente, as teorias sobre cultura de massa desde os anos 20 — pelo menos aquelas da Escola de Frankfurt — abandonaram em larga medida a explícita representação de gênero da cultura de massa como feminina. Em vez disso, elas enfatizaram imagens da cultura de massa tais como aerodinâmica, reprodução tecnológica, administração, e *Sachlichkeit*.¹⁶ — imagens que a psicologia popular inscreveria mais no terreno da masculinidade que no da feminilidade. Apesar disso, aquela forma mais antiga de pensar vez por outra vem à tona na linguagem, se não no argumento. Assim, Adorno e Horkheimer argumentam que a cultura de massa “não consegue renunciar ao medo da castração”¹⁷; e feminizam-na explicitamente, como a “rainha má” dos contos de fadas, quando afirmam que “a cultura de massa, em seu espelho, é sempre a mais bonita do

mundo”¹⁸. Similarmente, Siegfried Kracauer, em seu ensaio seminal sobre o ornamento de massa, abre a discussão trazendo as pernas das *Tiller girls* para as vistas do leitor, embora o autor esteja focalizando ali principalmente aspectos da racionalização e da standardização¹⁹. Exemplos como esse mostram que a inscrição do feminino na noção de cultura de massa, que parece ter seu auge no final do século XIX, não perdeu totalmente seu apelo, mesmo entre críticos que se empenharam em superar a mistificação da cultura de massa como mulher que ocorreu no século XIX.

O resgate de tais estereótipos de gênero na teorização da cultura de massa pode também ter alguma relação com o debate atual sobre a suposta feminilidade da escrita modernista/vanguardista. Nesse sentido, a observação de que a tradicional dicotomia cultura de massa/modernismo foi representada, desde a metade do século XIX, como uma dicotomia macho/fêmea poderia tornar altamente questionáveis os recentes esforços dos críticos franceses em afirmar o espaço da escrita modernista e vanguardista como predominantemente feminino. É claro que esta abordagem, que talvez possa ser representada pelo trabalho de Kristeva, enfoca o eixo Mallarmé-Lautréamont-Joyce do modernismo, ao invés de, digamos, o eixo Flaubert-Thomas Mann-Eliot, que eu enfatizo em meu argumento.

Mas mesmo assim tal afirmação continua problemática. Ainda que não se levasse em conta o fato de que essa visão ameaçaria tornar invisível toda uma tradição de escrita das mulheres, seu argumento teórico principal — de “que ‘o feminino’ é o que não pode ser inscrito na linguagem comum”²⁰ — permanece problemáticamente próximo a toda aquela história de uma feminilidade imaginada por homens, que se tornou proeminente na literatura desde o final do século XVIII²¹. Esta visão só é possível se a “natural” associação entre Madame Bovary e a “baixa literatura” — ou seja, o discurso que persistentemente associou as mulheres com a cultura de massa — for simplesmente ignorada, e se um modelo de misoginia masculina, tal como Nietzsche, for considerado representante da posição da mulher.

Teresa de Lauretis recentemente criticou esta apropriação derridaziana do feminino, argumentando que a posição da mulher, da qual Nietzsche e Derrida falam, está, em primeiro lugar, vaga, e que não pode ser reivindicada pelas mulheres²². Sem dúvida, mais de cem anos depois de Flaubert e Nietzsche, estamos ainda em face de outra versão de uma feminilidade imaginada por homens, e não é por coincidência que os defensores de tais teorias (que também incluem a maior parte das teóricas mulheres) se esforçam arduamente para se distanciar de qualquer forma de feminismo político. Apesar das leituras francesas do “lado feminino” do modernismo terem levantado questões fascinantes sobre gênero e sexualidade, que podem se voltar criticamente contra relatos mais dominantes do modernismo, parece muito óbvio que no geral a teorização da escrita modernista como feminina simplesmente ignora a poderosa corrente masculinista e misógena dentro da trajetória do modernismo, corrente que vez por outra abertamente declara seu desdém pelas mulheres e pelas massas, e que teve Nietzsche como seu mais eloqüente e influente representante.

Cabem aqui algumas observações sobre a história da percepção da cultura de massa como feminina. Vez por outra documentos do final do século XIX inscrevem as características pejorativas femininas da cultura de massa — e por cultura de massa quero dizer folhetins seriados, revistas populares e para a família, todo o material dos clubes de livros, os *best-sellers* de ficção e coisas semelhantes, mas não a cultura da classe trabalhadora ou formas residuais de culturas populares ou folclóricas mais antigas. Uns poucos exemplos serão suficientes. No prefácio a seu romance *Germinie Lacerteux* (1865), que é visto comumente como o primeiro manifesto naturalista, os irmãos Goncourt atacam o que eles chamam de falso romance. Eles o descrevem como “aquelas pequenas obras picantes, memórias de prostitutas, confissões de alcova, obscenidades eróticas, escândalos que levantam suas saias em fotos expostas nas vitrines das livrarias”. O verdadeiro romance (*le roman vrai*), por contraste, é chamado de “severo e puro”. Ele se caracteriza por sua cientificidade, e em lugar de sentimento oferece o que os autores chamam de “um retrato clínico do amor” (*une*

clinique de l'amour)²³. Vinte anos mais tarde, no editorial do primeiro número do jornal de Michael Georg Conrad, *Die Gesellschaft*²⁴ (1885), que marca o início do *Moderne*²⁵ na Alemanha, o editor estabelece sua intenção de emancipar a literatura e a crítica da “tirania das debutantes bem-educadas e das velhas esposas de ambos os sexos”, e da retórica vazia e pomposa da “crítica feita por velhas esposas”. E continua, polemizando com as então populares revistas destinadas à família: “o pessoal da ‘cozinha’ literária e artística alcançou absoluta maestria na arte de economizar e imitar o famoso ‘Banquete das batatas’... Esta arte consiste em doze cursos, cada qual oferecendo a batata de forma diferente”²⁶. Uma vez que a cozinha tem sido descrita metaforicamente como o local da produção da cultura de massa, não ficamos surpresos em ouvir Conrad clamar pelo restabelecimento de uma *arg gefähadete Mannhaftigkeit* (masculinidade seriamente ameaçada) e pela restauração da bravura e da coragem (*Tapferkeit*) no pensamento, na poesia e na crítica.

É fácil perceber que tais declarações repousam na noção tradicional de que as habilidades artísticas e estéticas das mulheres são inferiores às dos homens. As mulheres como provedoras de inspiração para o artista, sim, mas se não for assim, *Berufsverbot*²⁷ para as musas²⁸ — a menos, é claro, que elas se contentem com os gêneros mais baixos (a pintura de flores e animais, por exemplo) e com as artes decorativas. De qualquer forma, a representação de uma cultura de massa inferior como feminina caminha de braços dados com a emergência da mística masculina no modernismo (especialmente na pintura), o que tem sido exaustivamente documentado pelas teóricas feministas²⁹. O que é interessante na segunda metade do século XIX, porém, é um certo efeito-chave de significação: da obsessivamente declarada inferioridade da mulher como artista (classicamente desenvolvida por Karl Scheffler em *Die Frau und die Kunst*³⁰, 1908) à associação da mulher com a cultura de massa (de que é testemunha, por exemplo, “o amaldiçoado tema das mulheres que rabiscam histórias”, segundo Hawthorne) e daí para a identificação da mulher com as massas em termos de ameaça política.

Esta linha de argumentação invariavelmente remete a Nietzsche. Significativamente, a atribuição de características femininas às massas por Nietzsche está ligada à sua visão estética do herói-artista-filósofo, o sofredor solitário que permanece em irreconciliável oposição à moderna democracia e à sua cultura inautêntica. Muitos exemplos típicos deste nexos podem ser encontrados na polêmica de Nietzsche com Wagner, que se torna para ele o paradigma do declínio da genuína cultura na aurora da era das massas e da feminização da cultura:

O perigo para os artistas, para os gênios... é a mulher: a mulher, a fã, os confronta com a corrupção. Dificilmente algum deles tem caráter o suficiente para não ser corrompido — ou “redimido” — quando se acham tratados como deuses: logo eles descem ao nível das mulheres³¹.

Está implícito que Wagner sucumbiu às fãs, porque transformou a música em mero espetáculo, teatro, ilusão:

Expliquei a que lugar Wagner pertence — não à história da música. O que porém ele significa nessa história? *A emergência do ator na música...* Pode-se juntar tudo isso de uma só vez: o grande sucesso, o sucesso com as massas, não mais caminha ao lado daqueles que são autênticos — agora é preciso ser ator para alcançar isso. Victor Hugo e Richard Wagner significam a mesma coisa: nas culturas em declínio, onde quer que a decisão seja deixada com as massas, a autenticidade se torna supérflua, desvantajosa, uma obrigação. Somente o ator ainda desperta grande entusiasmo³².

E aí Wagner, o teatro, as massas, a mulher — tudo se torna uma teia de significação fora da — e em oposição à — arte verdadeira:

Ninguém transmite os melhores conteúdos de sua arte através do teatro; menos ainda o artista que trabalha para o teatro — é que no teatro falta solidão; e tudo o que é perfeito sofre sem testemunhas. No teatro, a pessoa se torna povo, ralé, fêmea, fariseu, gado que vota, patronal, idiota — *wagneriano*³³.

Claro que Nietzsche articula aqui não um ataque ao drama ou à tragédia, que para ele permanecem como algumas das mais altas manifestações da cultura. Quando Nietzsche chama o teatro de

“a revolta das massas”³⁴, ele antecipa o que os situacionistas irão depois elaborar como a sociedade do espetáculo, e o que Baudrillard condena como sendo o simulacro. Ao mesmo tempo, não é por coincidência que o filósofo responsabiliza a teatralidade pelo declínio da cultura. Afinal, o teatro foi um dos poucos espaços da sociedade burguesa que permitiu às mulheres um primeiro plano nas artes, precisamente porque atuar era visto como imitativo e reprodutivo, ao invés de original e produtivo. Assim, no ataque de Nietzsche ao que ele percebe como a feminização da música por Wagner, ou seja, a sua “infinita melodia” — “entra-se no mar, gradativamente vai se perdendo o pé, e finalmente fica-se entregue aos elementos, sem reservas”³⁵ —, está embutida uma crítica extremamente perspicaz dos mecanismos da cultura burguesa, que caminha de braços dados com um retrato do ambiente e dos preconceitos sexistas desta cultura.

O fato de que a identificação da mulher com a massa tem grandes implicações políticas é facilmente detectado. Assim, a ironia de Mallarmé quanto à *reportage universel* (ou seja, a cultura de massa), com sua não tão sutil alusão ao *suffrage universel*³⁶, é mais que apenas um esperto trocadilho. O problema vai mais longe, envolve questões mais profundas sobre arte e literatura. No final do século XIX, uma específica e tradicional imagem masculina de mulher servia como um receptáculo para todo tipo de projeção, medos deslocados e ansiedades (tanto pessoais como políticas), que foram trazidos à tona tanto pela modernização e pelos novos conflitos sociais, quanto por eventos históricos tais como a revolução de 1848, a Comuna de 1870, e a ascensão de movimentos de massa reacionários, que, como na Áustria, por exemplo, ameaçavam a ordem liberal³⁷.

Uma análise das revistas e dos jornais do período mostrará que as massas proletárias e pequeno-burguesas eram persistentemente descritas em termos de uma ameaça feminina. Imagens de uma turba raivosa e histérica, dos turbilhões de revolta e de revolução, do pântano da vida na grande cidade, da lama da massificação, da figura da prostituta ruiva nas barricadas — tudo isso permeia a escrita da mídia

corrente, tanto quanto a dos ideólogos do final do XIX e início do século XX, cuja psicologia social Klaus Theweleit analisou argutamente em seu estudo *Fantasia masculinas*³⁸. O medo das massas nesse período de liberalismo declinante é sempre também o medo da mulher, um medo da natureza fora do controle, do inconsciente, da sexualidade, da perda de identidade e de bases estáveis para o ego.

Este tipo de pensamento está exemplificado no influente livro de Gustave Le Bon, *A multidão (La psychologie des foules, 1895)*, que, como Freud observou em seu próprio *Psicologia das massas e análise do ego* (1921), apenas resume argumentos muito presentes naquele tempo na Europa. No estudo de Le Bon, o medo masculino da mulher e o medo burguês das massas se tornam indistinguíveis: “As multidões se definem em todo lugar por suas características femininas”³⁹. E:

As simplicidade e exagero dos sentimentos das multidões têm por resultado que uma multidão não conhece dúvidas nem incertezas. Tal como uma mulher, a multidão vai em um segundo a extremos... Um começo de antipatia ou desaprovação, que no caso de um indivíduo isolado não ganharia força, se torna num instante um ódio furioso, no caso de um indivíduo na multidão⁴⁰.

E nesse ponto ele resume seus medos com uma referência àquele ícone que talvez mais que qualquer outro no século XIX — mais até que as Judiths e Saloméis tão freqüentemente retratadas nas pinturas simbolistas — apresenta a ameaça feminina à civilização: “As multidões são como que as esfinges da antiga fábula: é necessário chegar a uma solução para os problemas oferecidos por sua psicologia, ou então nos resignarmos a sermos devorados por elas”⁴¹.

Os medos masculinos de uma feminilidade que vai envolvendo tudo estão aqui projetados nas massas metropolitanas, que realmente representavam uma ameaça à racional ordem burguesa. O espectro assustador da perda de poder se combina com o medo de perder as próprias fronteiras firmes e estáveis, que representam a condição *sine qua non* da psicologia masculina nesta ordem burguesa.

Podemos relacionar a psicologia social das massas de Le Bon aos próprios medos do modernismo de ser “esfingecido”. Nesse sentido, o pesadelo de ser devorado pela cultura de massa através da cooptação, da mercantilização, e do tipo “errado” de sucesso é o medo constante da arte modernista, que tenta demarcar seu território fortificando as fronteiras entre arte genuína e a cultura de massa inautêntica. Novamente, o problema não é o desejo de diferenciar formas de alta arte e formas degradadas de cultura de massa e suas cooptações. O problema é, antes, a persistente representação do que é desvalorizado como feminino.

Cotejada com este tipo de visão paranóica da cultura de massa e da massa, a própria estética modernista — ao menos em um de seus registros básicos — começa a parecer mais e mais uma formação reativa, ao invés de uma façanha heróica forjada nos combates da experiência moderna. Correndo o risco de simplificar, sugeriria que se pode identificar algo como um centro da estética modernista que predominou durante muitas décadas, que se manifesta (com variações de acordo com seus respectivos meios) em literatura, música, arquitetura e artes visuais, e que teve um enorme impacto na história da crítica e da ideologia cultural. Se construirmos um “tipo ideal” do que a obra de arte modernista se tornou como resultado de sucessivas canonizações — e excluiria aqui a arqueologia pós-estruturalista do modernismo, que mudou o panorama do debate —, provavelmente ele seria algo parecido com o seguinte:

— A obra é autônoma e totalmente separada do terreno da cultura de massa e da vida cotidiana;

— Ela é auto-referente, auto-consciente, freqüentemente irônica, ambígua e rigorosamente experimental;

— Ela é também a expressão de uma consciência puramente individual, e não de um *Zeitgeist*⁴², ou de um estado mental coletivo;

— Sua natureza experimental a faz análoga à ciência, e tal como a ciência ela produz e traz em si conhecimento;

— A literatura modernista, desde Flaubert, é uma persistente exploração da linguagem, e um encontro com a mesma. A pintura modernista, desde Manet, é igualmente uma persistente elaboração do próprio meio: a planura da tela, a estruturação da notação, da pintura e da pincelada, a questão do quadro;

— A maior premissa da obra de arte modernista é a rejeição de todos os sistemas clássicos de representação, a extinção do “conteúdo”, o apagamento da subjetividade e da voz autoral, o repúdio à semelhança e à verossimilhança, o exorcismo de qualquer demanda por qualquer tipo de realismo;

— Somente fortalecendo suas fronteiras, mantendo sua pureza e autonomia, e evitando qualquer contaminação com a cultura de massa e com os sistemas significantes da vida cotidiana a obra de arte pode manter sua posição de adversária: adversária da cultura do cotidiano burguês, tanto quanto da cultura de massa e do entretenimento, que são vistos como as formas principais da articulação cultural burguesa.

Um dos primeiros exemplos desta estética seria a famosa *impassibilité* de Flaubert e seu desejo de escrever “um livro sobre nada, um livro sem laços externos, que se manteria coeso pela força interna de seu estilo”. Flaubert pode ser considerado a base do modernismo em literatura, tanto por seus defensores (de Nietzsche a Roland Barthes) como por seus detratores (tal como Georg Luckács). Outras formas históricas desta estética modernista seriam o olhar clínico e dissecador do naturalismo⁴³; a doutrina da arte pela arte em seus vários aspectos e maneiras desde o final do século XIX; a insistência na dicotomia arte/vida, tão comum na virada do século, com sua inscrição da arte do lado da morte e da masculinidade, e com sua avaliação da vida como inferior e feminina; e finalmente as afirmações absolutistas de abstração, de Kandinsky à Escola de Nova York.

Mas foi só nos anos 40 e 50 do século XX que as louvações ao modernismo e a concomitante condenação do *kitsch* se tornaram algo equivalente ao partido único no terreno da estética. E é ainda uma

questão em aberto em que extensão as atuais noções pós-estruturalistas da linguagem e da escrita, e da sexualidade e do inconsciente são uma ruptura pós-moderna em direção a um horizonte cultural inteiramente novo, ou se, apesar de suas vigorosas críticas às antigas noções do modernismo, elas não representam, isto sim, nada senão outra mutação do próprio modernismo.

Minha questão aqui não é reduzir a complexa história do modernismo a uma abstração. Obviamente, os vários níveis e componentes da obra modernista ideal teriam de ser lidos em — e através de — obras específicas, em específicas constelações históricas e culturais. Afinal, a noção de autonomia, por exemplo, tem determinações históricas bem diferentes para Kant — que primeiro a articulou em sua *Kritik der Urteilskraft*⁴⁴; e para Flaubert, por volta de 1850; para Adorno, durante a Segunda Guerra; ou ainda para Frank Stella hoje em dia. Na verdade, a questão é que foram os próprios defensores do modernismo que fizeram essa complexa história se tornar um paradigma esquemático, cujo objetivo principal frequentemente pareceu ser a justificativa da prática estética atual, mais que uma possível leitura enriquecedora do passado a partir do presente.

A questão também não é dizer que só há uma política sexual no modernismo, a masculina, contra a qual as mulheres têm de achar suas próprias vozes, sua própria linguagem, sua própria estética feminina. O que estou dizendo é que a poderosa mística masculinista, que está explícita em modernistas como Marinetti, Jünger, Benn, Wyndham Lewis, Céline *et al.* (para não falar em Marx, Nietzsche e Freud), e implícita em vários outros, tem de ser de alguma forma relacionada à persistente representação da cultura de massa como feminina e inferior — mesmo que, como resultado, o heroísmo dos modernos não mais pareça tão heróico. A autonomia da obra de arte modernista, afinal, é sempre o resultado de uma resistência, uma abstenção e uma supressão — resistência à tentação sedutora da cultura de massa, abstenção do prazer de tentar agradar a um público mais amplo, e supressão de tudo o que pudesse ser ameaçador para as demandas rigorosas de ser moderno e à frente de seu tempo.

Parecem realmente existir óbvias homologias entre esta insistência modernista na pureza e na autonomia em arte, o privilegiamento por Freud do ego sobre o id, e sua insistência nas fronteiras estáveis, embora flexíveis, do ego, e o privilegiamento de Marx da produção sobre o consumo. A tentação da cultura de massa, tem sido descrita tradicionalmente como a ameaça de se perder em ilusões e sonhos, e de apenas consumir, ao invés de produzir⁴⁵. Assim, apesar de sua inegável instância de adversária da sociedade burguesa, a estética modernista e sua rigorosa estética do trabalho, tal como descrita aqui, parece-me de algum modo fundamental que seja colocada também ao lado do princípio de realidade da sociedade, ao invés de estar do lado do princípio do prazer. É a este fato que devemos algumas das maiores obras do modernismo, mas a grandeza destas obras não pode ser separada da freqüente inscrição de gênero unidimensional inerente à sua própria constituição como autônomas obras-primas da modernidade.

O problema mais profundo aí implicado diz respeito à relação do modernismo com a matriz de modernização que o gerou e o formou através de várias etapas. Em termos menos sugestivos, a questão é saber por que, apesar da óbvia heterogeneidade do projeto modernista, um certo relato universalizante do moderno foi capaz de permanecer dominante por tanto tempo na crítica literária e artística, e por que mesmo hoje ele está longe de ter perdido de forma decisiva sua posição de hegemonia nas instituições culturais. O que se deve colocar em questão é a relação supostamente adversária da estética modernista com o mito e a ideologia da modernização e do progresso, que ela ostensivamente rejeita, em sua fixação no poder eterno e atemporal da palavra poética. Do ponto de vista de nossa época pós-moderna, que começou com uma variedade de discursos a questionar seriamente a crença no progresso ilimitado e nas bênçãos da modernidade, torna-se claro como o modernismo, mesmo em suas manifestações mais contrárias, mais anti-burguesas, está profundamente implicado nos processos e pressões da mesma mundana

modernização que ele tão ostensivamente repudia. É especialmente à luz da crítica ecológica e ambientalista do capitalismo industrial e pós-industrial, e da diferente, embora concomitante, crítica feminista do patriarcado burguês, que o conluio subterrâneo do modernismo com o mito da modernização se torna visível.

Quero demonstrar isso rapidamente em dois dos mais influentes e agora clássicos relatos da trajetória histórica do modernismo — o de Clement Greenberg, em pintura, e o de Theodor Adorno, em música e literatura. Para ambos os críticos, a cultura de massa permanece o outro do modernismo, o espectro que o assombra, a ameaça contra a qual a alta arte tem de demarcar seu terreno. E mesmo que neles a cultura de massa não seja mais imaginada como principalmente feminina, ambos continuam sob o domínio do antigo paradigma em sua conceituação do modernismo.

Sem dúvida, tanto Greenberg como Adorno são freqüentemente considerados os defensores da última trincheira da pureza da estética modernista, e se tornaram conhecidos desde o final dos anos 30 como os inimigos implacáveis da moderna cultura de massa (claro que é preciso lembrar que a cultura de massa tinha naquele momento se tornado um instrumento efetivo da dominação totalitária em vários países, que haviam banido o modernismo como degenerado ou decadente). Embora haja grandes diferenças entre os dois homens, tanto em temperamento quanto no escopo de suas análises, ambos partilham a noção da inevitabilidade da evolução da arte moderna. A grosso modo, eles acreditam no progresso — se não na sociedade, certamente na arte. As metáforas da evolução linear e de uma teleologia da arte são conspícuas em seus trabalhos. Cito Greenberg: "Foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à arte 'abstrata', ou 'não-objetiva' — e à poesia também"⁴⁶.

É sabido o quanto Greenberg construiu a história da pintura modernista como uma ingênua trajetória que vai da primeira vanguarda francesa de 1860 à Escola de Nova York de expressionismo abstrato — seu momento de verdade. Similarmente, Adorno vê uma lógica

histórica no movimento que vai da última fase da música romântica a Wagner e em última instância a Schönberg e à segunda Escola de Viena, que representa *seu* momento de verdade.

Na verdade, ambos os críticos reconhecem elementos de retrocesso nestas trajetórias — Stravinsky, no relato de Adorno, e o surrealismo, no de Greenberg — mas a lógica da história, ou melhor, a lógica da evolução estética prevalece, dando uma certa rigidez às teorizações de Greenberg e Adorno. Parece que os obstáculos e os retrocessos apenas ressaltam o dramático e inevitável caminho do modernismo em direção a seu *telos*, seja este *telos* descrito como triunfo, como em Greenberg, ou como pura negatividade, no caso de Adorno. No trabalho dos dois críticos, a teoria do modernismo aparece como uma teoria da modernização deslocada do terreno estético; esta é precisamente sua força histórica, e o que a faz diferente do mero formalismo acadêmico de que é tão freqüentemente acusada. Adorno e Greenberg, além disso, partilham a noção de declínio, que vêem como seguindo-se ao clímax do desenvolvimento do alto modernismo. Adorno escreveu sobre *Das Altern der Neuen Musik*⁴⁷, e Greenberg conteve sua fúria diante do ressurgimento da representação na pintura com o advento da *Pop Art*.

Ao mesmo tempo, tanto Adorno quanto Greenberg estavam bastante conscientes dos custos da modernização, e ambos entenderam que era a marcha sempre crescente da mercantilização e da colonização do espaço cultural que reamente impulsionava o avanço do modernismo, ou melhor, o empurrava para além das margens do terreno cultural. Adorno especialmente nunca perdeu de vista o fato de que, desde sua simultânea emergência na metade do século XIX, o modernismo e a cultura de massa tinham-se envolvido num compulsivo *pas de deux*. Para ele, a autonomia era um fenômeno relacional, não um mecanismo para justificar a amnésia formalista. Sua análise da transição da música, de Wagner a Schönberg, torna claro que Adorno nunca viu o modernismo como nada mais que uma formação reativa à cultura de massa e à mercantilização, uma formação que operava no nível da

forma e do material artístico. A mesma consciência de que a cultura de massa, em algum nível básico, determina a forma e o curso do modernismo permeia os ensaios de Clement Greenberg sobre o final dos anos 30. Em grande medida, é a partir da distância que temos de percorrer em relação à existência deste “Grande Divisor de águas” entre a cultura de massa e o modernismo que podemos medir nossa própria pós-modernidade cultural. E mesmo assim, ainda não conheço nenhum aforismo melhor sobre estes adversários imaginários — modernismo e cultura de massa — que aquele que Adorno articulou numa carta a Walter Benjamin: “Ambos [a arte modernista e a cultura de massa] carregam as marcas do capitalismo, ambos contêm elementos de mudança. Ambos são pedaços de liberdade que, porém, não se somam”⁴⁸.

Mas a discussão não pode acabar aqui. A crise pós-moderna do alto modernismo e de seus relatos clássicos tem de ser vista como uma crise tanto da própria modernização capitalista como das profundas estruturas patriarcais que a embasavam. A dicotomia tradicional, na qual a cultura de massa aparece como monolítica, envolvente, totalitária, do lado da regressão e do feminino (“O totalitarismo apela ao desejo de retorno ao útero”, disse T.S. Eliot)⁴⁹, e o modernismo aparece como progressista, dinâmico, e indicativo da superioridade masculina na cultura, foi posta em xeque empírica e teoricamente de várias formas nos últimos 20 anos. Novas versões da história da cultura moderna, da natureza da linguagem e da autonomia artística foram elaboradas, e novas questões teóricas foram trazidas à tona sobre a cultura de massa e o modernismo; a maioria de nós provavelmente teria a sensação de que a ideologia do modernismo, como esquematizei aqui, é coisa do passado, mesmo que ela ainda ocupe grandes bastiões nas instituições culturais, tais como museus e instituições acadêmicas. Os ataques ao alto modernismo, bancados em nome do pós-moderno desde o final dos anos 50, deixaram sua marca em nossa cultura, e ainda estamos tentando verificar os ganhos e perdas que esta mudança acarretou.

Mas é a relação do pós-modernismo com a cultura de massa, e suas inscrições de gênero? E a relação do pós-modernismo com o mito da modernização? Afinal, se as inscrições masculinistas da estética moderna estão de alguma forma ligadas à história da modernização, com sua insistência na racionalidade instrumental, no progresso teleológico, nas fronteiras fortalecidas do ego, na disciplina e no auto-controle; se, mais ainda, tanto o modernismo quanto a modernização estão cada vez mais enfaticamente sujeitos a críticas em nome do pós-moderno, então temos de perguntar em que medida o pós-modernismo oferece possibilidades de uma genuína mudança cultural, ou até que ponto os corsários pós-modernos de um passado perdido produzem apenas simulacros, uma cultura de imagens rápidas que fazem os últimos impulsos de modernização mais palatáveis, por encobrirem seus deslocamentos econômicos e sociais. Penso que o pós-modernismo faz ambas as coisas, mas enfocarei aqui apenas alguns dos signos da mudança cultural prometida.

Umhas poucas tentativas de reflexão serão suficientes, já que a amorfa e politicamente volátil natureza do pós-modernismo faz com que o próprio fenômeno seja notavelmente ilusório, e a definição de suas fronteiras excepcionalmente difícil, se não impossível *per se*. Além disso, o pós-modernismo de um crítico é o modernismo de outro crítico (ou uma sua variante), e embora certas formas vigorosamente novas da cultura contemporânea (tais como a emergência para públicos mais amplos da cultura específica das minorias e de uma ampla variedade de trabalhos feministas na literatura e nas artes) tenham ido muito longe, elas raramente foram discutidas *como* pós-modernas, mesmo que tenham manifestamente afetado tanto a cultura em geral como as formas pelas quais abordamos a política da estética hoje. De alguma forma, é a própria existência destes fenômenos que desafia a tradicional crença nos avanços necessários do modernismo e da vanguarda. Se o pós-modernismo for algo mais que apenas outra revolta do moderno contra ele próprio, então ele terá de ser com certeza definido em termos deste desafio a um "impulso para a frente" constitutivo do vanguardismo.

Não pretendo aqui acrescentar mais uma definição do que o pós-modernismo *realmente* é, mas parece claro para mim que tanto a cultura de massa quanto a arte (feminista) das mulheres estão enfaticamente implicadas em qualquer tentativa de mapear a especificidade da cultura contemporânea, e portanto de aferir a distância cultural em relação ao alto modernismo. Seja como for que alguém use o termo "pós-modernismo", não pode haver nenhuma dúvida sobre o fato de que a posição das mulheres na cultura contemporânea e na sociedade, e seu efeito nesta cultura, é fundamentalmente diferente do que costumava ser no período do alto modernismo e das vanguardas históricas. Também parece claro que os usos que a alta arte faz de certas formas de cultura de massa (e vice-versa) têm cada vez mais borrado as fronteiras entre as duas; onde havia o grande muro modernista, que costumava manter os bárbaros do lado de fora e a cultura do lado de dentro, protegida, há hoje apenas um terreno movediço que pode se mostrar fértil para alguns e traiçoeiro para outros.

O que está em questão neste debate sobre o pós-moderno é o Grande Divisor, o grande muro entre a arte moderna e a cultura de massa, que os movimentos artísticos dos anos 60 intencionalmente começaram a dismantelar em sua crítica ao cânon do alto modernismo, e que os neo-conservadores culturais estão tentando reconstruir hoje em dia⁵⁰. Uma das poucas concordâncias sobre as imagens do pós-modernismo é a respeito de sua preocupação em negociar formas de alta arte com certas formas e gêneros de cultura de massa e com a cultura da vida diária⁵¹. Suspeito que não seja coincidência que o surgimento de tais tentativas de uma espécie de fusão tenham ocorrido mais ou menos simultaneamente à emergência do feminismo e das mulheres como grandes forças na arte, e com a concomitante reavaliação de formas e gêneros de expressão cultural tradicionalmente desvalorizadas (como por exemplo as artes decorativas, os textos autobiográficos, as cartas, etc.).

Porém, o impulso original em fundir alta arte e cultura popular — por exemplo, na *Pop Art* do início dos anos 60 — não tinha

ainda nada a ver com a posterior crítica feminista do modernismo. Ao contrário: ele era herdeiro da vanguarda histórica, de movimentos artísticos tais como o Dadá, o construtivismo e o surrealismo, que tinham almejado, sem sucesso, libertar a arte de seu gueto esteticista e reintegrar arte e vida⁵². Sem dúvida, as primeiras tentativas dos pós-modernistas americanos em abrir o campo da alta arte ao imaginário da vida diária e da cultura de massa americana são de alguma forma remanescentes da preocupação das vanguardas históricas em trabalhar nos interstícios da alta arte e da cultura de massa. Em retrospecto, dessa forma, parece significativo que os grandes artistas dos anos 20 usassem precisamente o “americanismo”, então muito difundido e associado ao *jazz*, ao esporte, aos carros, à tecnologia, ao cinema e à fotografia, para ultrapassar a estética burguesa e sua separação com a “vida”. Brecht é o paradigmático exemplo: ele foi, em contrapartida, fortemente influenciado pela vanguarda russa pós-revolucionária e seu sonho de criar uma revolucionária cultura de vanguarda para as massas.

Parece que o americanismo europeu dos anos 20 retornou ao Estados Unidos nos anos 60, alimentando a luta dos primeiros pós-modernistas contra as doutrinas da alta cultura do modernismo anglo-americano. A diferença é que a vanguarda histórica — mesmo quando rejeitava a política leninista de vanguarda como opressiva ao artista — sempre negociava sua política *Selbstverständnis*⁵³, em relação aos clamores revolucionários por uma nova sociedade que seria a condição *sine qua non* para a nova arte. Entre 1916 — a “erupção” do Dadá em Zurique — e 1933/1934 — a liquidação da vanguarda histórica pelo fascismo alemão e pelo stalinismo —, muitos grandes artistas levaram o clamor em nome da vanguarda muito a sério, ou seja, como o desejo de guiar toda a sociedade em direção a novos horizontes de cultura, e de criar uma arte de vanguarda para as massas.

Este *ethos* de uma simbiose entre arte revolucionária e política revolucionária certamente desapareceu após a Segunda Guerra Mundial; não apenas por causa do macartismo, contudo mais ainda pelo que

os capangas de Stalin fizeram com a vanguarda estética de esquerda dos anos 20. Mesmo assim, a preocupação dos pós-modernistas americanos dos anos 60 em renegociar a relação entre a alta arte e a cultura de massa ganhou seu próprio *momentum* político no contexto dos novos movimentos sociais emergentes daqueles anos — entre os quais o feminismo foi o que teve talvez os mais duradouros efeitos em nossa cultura, já que cruzou classe, raça e gênero.

Em relação a gênero e sexualidade, porém, as vanguardas históricas foram — e muito — tão patriarcais, misógenas e masculinistas como as grandes correntes do modernismo. Basta olhar para as metáforas do “manifesto futurista” de Marinetti, ou ler a descrição soberba de Marie Luise Fleisser de sua relação com Bertolt Brecht, num texto intitulado Vanguarda — no qual uma jovem mulher da província da Bavária, ingênua e cheia de ambições literárias, se torna a cobaia das maquinações do famoso autor metropolitano. Ou ainda se pode pensar em como a vanguarda russa fetichizava a produção, as máquinas e a ciência, e como os escritos e pinturas dos surrealistas franceses tratavam a mulher em primeiro lugar como objeto da fantasia e do desejo masculinos.

Não há muita evidência de que as coisas foram muito diferentes com os pós-modernistas americanos do final dos anos 50 e início dos 60. Porém o ataque vanguardista à estética da autonomia, sua crítica politicamente motivada à grandeza da alta arte e sua urgência em validar uma outra arte, ligada a formas de expressão cultural tradicionalmente desprezadas ou colocadas em ostracismo, criaram um clima no qual a política estética do feminismo pode florescer e desenvolver sua crítica ao olhar patriarcal e à escrita.

As transgressões estéticas dos *happenings*, das ações, das *performances* dos anos 60 eram claramente inspiradas no Dadá, no *Informel* e na *action painting*, e com poucas exceções — o trabalho de Valie Export, de Charlotte Moorman e de Carolee Schneemann — tais formas não representaram sensibilidades ou experiências feministas.

Mas parece historicamente significativo que as artistas mulheres cada vez mais usassem tais formas para dar voz a suas experiências⁵⁴. O caminho que vai dos experimentos de vanguarda até a arte contemporânea parece ter sido mais curto, menos tortuoso e, em última instância, mais produtivo para as mulheres que o menos frequentemente caminho transposto que começa no alto modernismo. Observando a cena da arte contemporânea, pode-se realmente imaginar se a *performance* e a *body art* teriam permanecido tão dominantes durante os anos 70 se não fosse pela vitalidade do feminismo na arte e pelas formas nas quais as mulheres artistas articularam experiências de corpo e de *performance* em específicos termos de gênero. Apenas menciono o trabalho de Yvonne Rainer e Laurie Anderson.

Similarmente, na literatura, o ressurgimento da preocupação com a percepção e a identificação, com a experiência sensual e com a subjetividade em relação ao gênero e à sexualidade dificilmente teria ganho destaque nos debates estéticos (indo contra até o poderoso argumento pós-estruturalista da morte do sujeito e da apropriação derridaziana do feminino) se não fosse pela presença social e política do movimento das mulheres, e por sua insistência em afirmar que as noções masculinas de percepção e subjetividade (ou a falta delas) não se aplicavam na verdade às mulheres. Nesse sentido, a guinada em direção aos problemas de "subjetividade" na prosa alemã dos anos 70 foi iniciada não apenas pelo *Lenz* de Peter Schneider (1973), tal como é frequentemente afirmado, porém bem mais por *Klassenliebe*⁵⁵, de Karin Struck (também de 1973), e, em retrospecto, por *Malina*, de Ingeborg Bachmann (1971).

Seja como for que alguém responda à pergunta sobre em que extensão a arte e a literatura das mulheres afetaram o curso do pós-modernismo, parece claro que o questionamento radical feminista das estruturas patriarcais da sociedade e dos vários discursos da arte, da literatura, da ciência e da filosofia deve ser uma das medidas pelas quais nós avaliamos a especificidade da cultura contemporânea, tanto quanto sua distância em relação ao modernismo e sua mística da cultura de

massa como feminina. As noções de cultura de massa e da massa como a ameaça feminina pertencem a outra época, apesar da recente atribuição de feminilidade às massas por Jean Baudrillard.

É claro que Baudrillard dá à velha dicotomia um novo sentido, aplaudindo a feminilidade das massas ao invés de denegri-la, mas seu movimento pode ser nada mais que outro simulacro nietzschiano⁵⁶. Após a crítica feminista do sexismo existente em vários níveis na televisão, em Hollywood, na publicidade e no *rock and roll*, a tentação da velha retórica simplesmente não funciona mais. A afirmação de que as ameaças (ou, no caso, os benefícios) da cultura de massa são de alguma forma "femininos" finalmente perderam seu poder de persuasão. Quanto mais não seja, pelo menos por uma espécie de declaração inversa, que faria mais sentido: certas formas de cultura de massa, pela sua obsessão com a violência de gênero, são mais uma ameaça às mulheres que aos homens. Afinal, sempre foram os homens, e não as mulheres, que tiveram o controle real sobre as produções da cultura de massa.

Concluindo, portanto, parece claro que o movimento de tornar a cultura de massa feminina e inferior tem seu lugar histórico no final do século XIX, mesmo que a dicotomia que o perpassa não tenha perdido seu poder até recentemente. Parece também evidente que o declínio deste padrão de pensamento coincide historicamente com o declínio do próprio modernismo. Mas eu sugeriria que é em primeiro lugar a presença pública e visível das mulheres como artistas na *alta arte*, tanto quanto a emergência de novos tipos de mulheres *performers* e produtoras na cultura de massa, que fazem com que a velha estratégia de representação de gênero tenha se tornado obsoleta. A atribuição universalizante de feminilidade à cultura de massa sempre dependeu da exclusão real das mulheres da alta cultura e de suas instituições. Tais exclusões são, na contemporaneidade, coisa do passado. Dessa forma, portanto, a velha retórica perdeu seu poder de persuasão porque as realidades mudaram.

NOTAS

- ¹ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, trad. Merloyd Lawrence (Boston: Houghton Mifflin, 1969), p. 29.
- ² Flaubert, p. 30.
- ³ "Madame Bovary sou eu". Em francês, no original. (N. da T.)
- ⁴ "O idiota da família". Em francês, no original. (N. da T.)
- ⁵ Cf. Gertrud Koch, "Zwitter-Schwester: Weiblichkeitswahn und Frauenhass-Jean-Paul Sartres Thesen von der androgynen Kunst". In: *Sartres Flaubert lesen: Essays zu Der Idiot der Familie*. Ed. Traugott König (Rowohlt: Reinbek, 1980), pp. 44-59.
- ⁶ WOLF, Christa. *Cassandra: a novel and four essays* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1984), p. 300f.
- ⁷ "Pulp", no original. (N. da T.)
- ⁸ Wolf, *Cassandra*, p. 301.
- ⁹ "Impassibilidade". Em francês, no original. (N. da T.)
- ¹⁰ Wolf, *Cassandra*, p. 300.
- ¹¹ "Literatura trivial". Em alemão, no original. (N. da T.)
- ¹² *High art*, no original. (N. da T.)
- ¹³ HALL, Stuart. *Paper* da conferência sobre cultura de massa dada no Center for Twentieth Studies, primavera de 1984.
- ¹⁴ ADORNO, Theodor W.. "Culture industry reconsidered". In: *New German Critique*, 6 (outono de 1975), p. 12.
- ¹⁵ *Mind managers*, no original. (N. da T.)
- ¹⁶ "Neutralidade". Em alemão, no original. (N. da T.)
- ¹⁷ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W.. *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1982), p. 141.
- ¹⁸ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W.. "Das Schema der Massenkultur". In: Adorno, *Gesammelte Schriften*, 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), p. 305.
- ¹⁹ KRACAUER, Siegfried. "The mass ornament". In: *New German Critique*, 5 (primavera de 1975), pp. 67-76.
- ²⁰ GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. "Sexual linguistics: gender, language, sexuality". In: *New Literary History*, 16, n. 3 (primavera de 1985), p. 516.
- ²¹ Para um excelente estudo das imagens masculinas sobre a feminilidade, desde o século XVIII, ver Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979).

- ²² LAURETIS, Teresa de. "The violence of rhetoric: considerations on representation and gender". In: *Semiotica* (primavera de 1985), número especial sobre a Retórica da Violência.
- ²³ GONCOURT, Edmond e Jules de. *Germinie Lacerteux*, trad. Leonard Tancock (Harmondsworth: Penguin, 1984), p. 15.
- ²⁴ "A sociedade". Em alemão, no original. (N. da T.)
- ²⁵ "Moderno". Em alemão, no original. (N. da T.)
- ²⁶ *Die Gesellschaft*, 1, n. 1 (janeiro de 1885).
- ²⁷ Literalmente, "proibição de trabalho". O autor se refere provavelmente à lei do governo alemão ocidental que proibia a entrada no serviço público de militantes de esquerda. Em alemão, no original. (N. da T.)
- ²⁸ Cf. Cécilia Rentmeister, "Berufsverbot für Musen". In: *Ästhetik und Kommunikation*, 25 (setembro de 1976), pp. 92-113.
- ²⁹ Cf., por exemplo, os ensaios de Carol Duncan e Norma Broude em *Feminism and Art History*. Ed. Norma Broude e Mary D. Garrard (New York: Harper & Row, 1982), ou a documentação de citações relevantes por Valerie Jaudon e Joyce Kozloff, "'Arthysterical notions' of progress and culture". In: *Heresies*, 1, n. 4 (inverno de 1978), pp. 38-42.
- ³⁰ "A mulher e a arte". Em alemão, no original. (N. da T.)
- ³¹ NIETZSCHE, Friedrich. "The case of Wagner". In: *The birth of tragedy and the case of Wagner*, trad. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1967), p. 161.
- ³² Nietzsche, *The case of Wagner*, p. 179.
- ³³ NIETZSCHE, Friedrich. "Nietzsche contra Wagner". In: *The portable Nietzsche*. Ed. e trad. Walter Kaufmann (Harmondsworth e New York: Penguin, 1976), pp. 665f.
- ³⁴ Nietzsche, *The case of Wagner*, p. 183.
- ³⁵ Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, p. 666.
- ³⁶ "Sufrágio universal", bandeira de luta que impulsionou o movimento de mulheres no século XIX. Em francês, no original. (N. da T.)
- ³⁷ Para uma discussão recente das mudanças semânticas no discurso político e sociológico das massas, elites e líderes desde o final do século XIX até o fascismo, ver Helmuth Berking, "Mythos und Politik: Zur historischen Semantik des Massenbegriffs". In: *Ästhetik und Kommunikation*, 56 (novembro de 1984), pp. 35-42.
- ³⁸ Uma tradução inglesa dos dois volumes será em breve publicada pela University of Minnesota Press.

³⁹ BON, Gustave Le. *The crowd* (Harmondworth e New York: Penguin, 1981), p. 39.

⁴⁰ Le Bon, p. 50.

⁴¹ Le Bon, p. 102.

⁴² "Clima de época". Em alemão, no original. (N. da T.)

⁴³ O naturalismo não é sempre incluído na história do modernismo por causa de sua estreita relação com a descrição realista, mas claramente ele pertence a este contexto, como Georg Luckács nunca cansou de afirmar.

⁴⁴ "Crítica do juízo". Em alemão, no original. (N. da T.)

⁴⁵ Sobre a relação do paradigma do consumo/produção com o debate sobre a cultura de massa, ver Tania Modleski, "Femininity as mas(s)querade: a feminist approach to mass culture". In: Colin MacCabe, *High theory, low culture*, University of Manchester Press.

⁴⁶ GREENBERG, Clement. "Avant-garde and kitsch". In: *Art and culture: critical essays* (Boston: Beacon Press, 1961), p. 5f.

⁴⁷ Literalmente, "o envelhecimento da Nova Música".

Em alemão, no original. (N. da T.)

⁴⁸ Carta de 18 de março de 1936, em Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1, 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), p. 1003.

⁴⁹ ELIOT, T. S.. *Notes towards the definition of culture*, publicado com *The idea of a christian society* como *Christianity and culture* (New York: Harcourt, Brace, 1968), p. 142.

⁵⁰ Para uma discussão da hostilidade dos neo-conservadores contra o pós-modernismo ver o ensaio "Mapeando o pós-moderno".

⁵¹ Embora os críticos pareçam concordar sobre isso em teoria, há uma ausência de leituras específicas de textos ou trabalhos artísticos nas quais tal fusão tenha sido tentada. Um número bem maior de análises concretas deve ser feito para definir os resultados dessa nova articulação. Não há dúvida, para mim, que há tantos fracassos quanto tentativas bem-sucedidas feitas por artistas, e por vezes o fracasso e o sucesso estão lado a lado no trabalho do mesmo artista.

⁵² Sobre esta distinção entre o modernismo do final do século XIX e a vanguarda histórica ver Peter Bürger, *Theory of the avant-garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

⁵³ "Independente". Em alemão, no original. (N. da T.)

⁵⁴ Cf. Gisliind Nabakowski, Helke Sander e Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst*, dois volumes, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), especialmente as contribuições de Valie Export e Gisliind Nabakowski no volume 1.

⁵⁵ "Lição de amor". Em alemão, no original. (N. da T.)

⁵⁶ Devo esta referência crítica de Baudrillard ao ensaio "Femininity as mas(s)querade", de Tania Modleski.