

Steven Connor

Cultura pós-moderna
Introdução às Teorias do
Contemporâneo

Tradução:

Adail Ubirajara Sobral

Maria Stela Gonçalves

TEMAS DE ATUALIDADE

Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo
Steven Connor

A condição pós moderna
David Harvey



Edições Loyola

Título original:

Postmodernist Culture. An Introduction to theories of the Contemporary

© Steven Connor, 1989

Basil Backwell Ltd

108 Cowley Road, Oxford, Ox4 1JF, UK

ISBN: 0-631-16204-6

Edições Loyola

Rua 1822 nº 347 — Ipiranga

04216-000 São Paulo — SP

Caixa Postal 42.335

04299-970 São Paulo — SP

Tel.: (011) 914-1922

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico, ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da Editora.

ISBN: 85-15-00696-0

© EDIÇÕES LOYOLA, São Paulo, Brasil, 1992

Agradecimentos

Parte do capítulo 5 apareceu numa forma ligeiramente diferente em *New Formations*, nº 3, 1987, como "The Flag on the Road: Bruce Springsteen and the Live", e sou grato pela permissão para reproduzir esse material aqui.

Aproveitei muito de conversas com Barry Curtis e Lisa Tickner, e sou grato por eles me terem convidado a falar no seminário "Idéias em Progresso", da Politécnica de Middlesex, sobre parte do material do capítulo 8, ocasião em que ouvi algumas críticas muito pertinentes. Também devo agradecer aos membros do seminário sobre teoria cultural contemporânea de Birkbeck, que contribuíram de muitas maneiras para a argumentação e os desenvolvimentos deste livro.

Devo agradecer sobretudo a Lynda Nead, que ajudou, com a sua aguda percepção e seu amoroso apoio, em todas as etapas da pesquisa e da redação.

1

Contexto

Pós-modernismo e academia

São bem conhecidas as dificuldades de apreensão do contemporâneo. Afirma-se com freqüência que só se pode obter e aproveitar o conhecimento sobre coisas de alguma maneira acabadas e encerradas. Por isso, a reivindicação de que se conhece o contemporâneo é vista muitas vezes como uma espécie de violência conceitual, uma fixação das energias fluidas e informes do *agora* urgente, mas tenazmente presente numa forma apreensível e exprimível, através de atos fundamentais e irrevogáveis de seleção crítica. Essa formulação baseia-se num sentido da separação inerente entre experiência e conhecimento, uma crença de que, quando experimentamos a vida, só podemos compreendê-la parcialmente e de que, quando tentamos compreender a vida, deixamos de experimentá-la de fato. De acordo com esse modelo, o ato de conhecer está sempre condenado a chegar tarde demais à cena da experiência.

Boa parte do trabalho crítico e teórico na filosofia e nas ciências sociais nos últimos vinte anos nos dá motivos para suspeitar dessa separação, razão para especular se o conhecimento e a experiência não poderiam ser integrados num contínuo muito mais complexo. Pode ser que a experiência sempre seja, senão realmente determinada, ao menos interpretada de antemão pelas várias estruturas de compreensão e de interpretação vigentes em momentos particulares de sociedades particulares e em diferentes setores dessas sociedades. Na verdade, a própria relação que se afirma haver entre experiência e conhecimento também pode ser reflexo dessas estruturas de conhecimento e de compreensão. Disso se concluiria que a nossa atual maneira de conceber a oposição entre experiência e conhecimento como, por exemplo, uma distinção entre transiência e fixidez também tem sua origem e história em estruturas particulares de conhecimento.

Esse sentido particular do hiato entre experiência e conhecimento começa, ou pelo menos alcança um ponto importante, em alguns dos textos do movimento cultural e filosófico chamado modernismo. Quando Baudelaire pediu uma arte que registrasse o momento passageiro sem violentar sua oscilante transiência, quando Walter Pater nos incitou a capturar momentos de intensidade do fluxo, quando Henri Bergson convenceu uma geração da necessidade de representações que não impusessem uma falsa espacialização ao fluxo puramente temporal da

consciência, e quando Virginia Woolf buscou uma arte que registrasse a intensidade da experiência interior em seus próprios termos, pudemos ver afirmado e reafirmado o princípio de uma tensão aparentemente irrevogável entre o modo como os seres humanos sentiam que viviam e as formas usadas para exprimir essa sensação¹.

É com base nisso que se costuma atribuir ao período modernista a descoberta ou redescoberta das intensidades reais da experiência que por tanto tempo tinham sido ocultadas ou distorcidas por falsas estruturas de compreensão. Mas não é igualmente provável que essa redescoberta da “experiência” fosse o resultado de uma reorganização de categorias e relações, em outras palavras, um produto de certo tipo de conhecimento? Se esse foi o caso, o historiador desses conceitos tem sobre si uma responsabilidade um tanto maior. A partir disso, o modernismo tem de ser apreendido, não somente em termos de como experimentava a si mesmo, mas também em termos das suas próprias modalidades de autocompreensão — os modos pelos quais *pensava* estar experimentando a si mesmo.

De fato, se uma maneira de caracterizar a cultura modernista e a modernidade em geral é a partir de sua descoberta da experiência, outra é vê-las como o momento em que a autoconsciência invadiu a experiência. Se uma sensibilidade moderna se caracteriza por um sentido do urgente e doloroso hiato entre experiência e consciência e pelo desejo de povoar a consciência racional com as intensidades da experiência, essas mesmas características marcam uma percepção da dependência necessária e inescapável entre experiência e consciência, e vice-versa. Todo tipo de separação entre experiência e autocompreensão é em si produto de formas de conhecimento, ou de autocompreensão.

Essa linha de raciocínio pareceria nos levar bem além de toda definição usável do moderno ou da modernidade. Para Paul de Man, ao menos, a luta para compreender e lidar com as pressões do *agora* absolutamente sem precedentes não é de modo algum o elemento definidor da modernidade, ou da “nossa” modernidade, já que essa característica é o aspecto que o período moderno tem em comum com outros períodos, nos quais, de igual modo, a experiência do presente bruto e não mediado é oposta às congeladas estruturas de entendimento herdadas do passado². Mas não é necessário ir tão longe. Embora possa haver semelhanças estruturais entre, digamos, a luta entre Antigos e Modernos no século XVIII e a batalha entre tradição e modernidade no início do século XX, isso

1. Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life” (1863), reproduzido em *The Painter of Modern Life and Other Essays*, tradução de J. Mayne, Londres, Phaidon, 1964, pp. 12-15; Walter Pater, “Conclusão” de *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), reproduzido em *Walter Pater: Three Major Texts*, Editado por William E. Buckler, New York e Londres, NYUP, 1986, pp. 217-220; Henri Bergson, *Time and Free Will*, tradução de F. L. Pogson (1910), reproduzido, Londres, George Allen, 1950; Virginia Woolf, “Modern Fiction” (1925), em *Collected Essays*, vol. 2, Londres, Hogarth Press, 1966, pp. 106-107.
2. Ver Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity”, em *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, publicado pela primeira vez em 1971, 2ª ed., Londres, Methuen, 1983, pp. 142-165.

não é em absoluto o mesmo que dizer que não há diferenças entre as duas formas de modernidade.

Essas reflexões nos levam ao fato de termos de estar conscientes da história e da natureza “constructa” do nosso sentido do que são experiência e conhecimento. Um dos problemas recorrentes neste estudo é que, ao buscarmos compreender a modernidade e a sua seqüela tão anunciada, a pós-modernidade, somos forçados a usar modos de compreensão que derivam dos períodos e conceitos sob exame, forçados a repetir histórias de conceitos dos quais preferíamos manter distância. Mas não há como evitar isso nem fugir das conseqüências de ter de pensar a relação entre experiência e conhecimento, presente e passado, com termos e estruturas deles mesmos derivados. Na tentativa de entender nossos eus contemporâneos no momento presente, não há postos de observação seguramente afastados, nem na “ciência”, nem na “religião”, nem mesmo na “história”. Estamos no e pertencemos ao momento que tentamos analisar, estamos nas e pertencemos às estruturas que empregamos para analisá-lo. Quase poderíamos dizer que essa autoconsciência terminal (“terminal” é glamuroso, mas impreciso, porque a questão é que essa autoconsciência nunca é terminal) caracteriza nosso momento contemporâneo ou “pós-moderno”. Essa auto-reflexividade será necessariamente evidente no que vem a seguir, porque o seu argumento é que, ao tentarmos compreender o pós-modernismo e o debate sobre ele, devemos verificar tanto a forma como o conteúdo desse debate, tentar entender as prioridades e interrogações que ele produz como sua própria maneira de autocompreensão ao lado das questões com que ele parece estar lidando.

Vamos perceber que isso implica examinar outro aspecto da nossa imersão em estruturas herdadas de conhecimento. Se aquilo que a teoria cultural herdou do modernismo for um conjunto particular de relações conceituais entre experiência e conhecimento, essas relações não vão tomar, no interior do conhecimento, forma meramente abstrata. Quer dizer, elas não se relacionam apenas com questões ou conceitos acadêmicos ou abstratamente filosóficos, vinculando-se também, e de modo crucial, com as formas sociais e institucionais que essas relações abstratas ou conceituais tomam e a partir das quais são operadas. O desenvolvimento de estruturas e instituições de conhecimento no final do século XX, universidades e instituições de ensino superior, escolas, organizações editoriais e vários ambientes de produção cultural, tem uma ligação crucial com as formas de conhecimento desenvolvidas no âmbito dessas instituições e em suas relações com outras formas de conhecimento e de representação.

Embora o termo “pós-modernismo” tenha sido usado por alguns escritores dos anos 50 e 60, não se pode dizer que o conceito de pós-modernismo tenha se cristalizado antes da metade dos anos 70, quando afirmações sobre a existência desse fenômeno social e cultural tão heterogêneo começaram a ganhar força no interior e entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais, na filosofia, na arquitetura, nos estudos sobre o cinema e em assuntos literários. A legitimidade desse debate foi estabelecida em duas direções, efetuando uma estereoscopia conceitual. Em primeiro lugar, cada disciplina produziu provas cada vez mais conclusivas da existência do pós-

-modernismo em sua própria área de prática cultural; em segundo, e realmente mais importante, cada disciplina aproveitou progressivamente as descobertas e definições de outras disciplinas. Com o aparecimento de *La Condition postmoderne*, de Jean-François Lyotard, em 1979, e com a sua tradução para o inglês em 1984, esses diferentes diagnósticos disciplinares recebem uma confirmação interdisciplinar e pareceu não haver mais espaço para se discordar de que o pós-modernismo e a pós-modernidade tenham vindo para ficar³.

Como é natural, com esse sucesso crítico veio a controvérsia. Notável nessas controvérsias é a forma limitada e previsível que tomaram. Elas se concentraram sobretudo na questão de saber se o termo “pós-modernismo” oferece ou não uma representação adequada dos objetos e práticas da cultura contemporânea. As perguntas feitas foram: o pós-modernismo existe mesmo, afinal? Há uma “sensibilidade unificada” presente em todas as diferentes áreas da vida cultural e entre elas (Jürgen Peper)? O pós-modernismo limita injustamente ou restringe de modo prematuro o “projeto inacabado” do modernismo (Jürgen Habermas)? Há algo novo ou valioso na alegada “ruptura pós-moderna” (Gerald Graff)⁴? Em outras palavras, a cultura pós-moderna existe, e, se existe (e algumas vezes se não existe), é uma “coisa boa” ou uma “coisa ruim”?

O que ainda não se tornara visível nesse debate foi a densidade autoconsciente do próprio debate, que começara a lançar um sombra progressivamente mais longa sobre o seu alegado objeto de análise. Ficava claro durante a década de 70 que havia uma estreita e às vezes providencial relação entre as várias formas de *nouvelle critique*, ou teoria literária, que varriam a América, a Inglaterra e a Europa, e a cultura e a escritura contemporâneas que com frequência constituíam o objeto de análise para essas formas de crítica teórica. Uma ficção pós-moderna, que parecera rejeitar a hierarquia, a conclusão narrativa, o desejo de representar o mundo e a autoridade do autor, oferecia a perfeita contraparte de uma crítica que enfatizava cada vez mais, de maneira positiva ou negativa, a impossibilidade da representação ou a liberdade irrestringível do leitor. A teoria, portanto, enquadrava-se perfeitamente no seu papel de mediadora e validadora dessa nova ficção (na verdade, para alguns, começou a brilhar mais do que parte do seu material primário, como prova do temperamento pós-moderno). Se a teoria deu tapinhas nas costas da cultura pós-moderna, esta pareceu aceitar o favor com muita generosidade. As obras pós-modernas eram cada vez mais representadas, e vieram a representar a si mesmas, como atividades autoconscientes, quase-críticas — basta pensar nas conhecidas ruminções metaficcional de John Barth, John Fowles e Donald Barthelme, e no incerto espaço entre arte e teoria da arte ocupado por algumas formas de arte conceitual ou performática.

Isso não significa denunciar uma confraternização ilícita entre domínios que deveriam ser distintos nem implica que se possam manter esses domínios distintos. Procura antes chamar a atenção para a mudança das relações de prioridade entre atividade cultural e atividade crítica e para a curiosa e significativa autodesignação envolvida nos discursos críticos sobre o pós-modernismo. Meu argumento neste livro é, na verdade, que essa auto-reflexão é mais significativa do que a reflexão sobre a, ou a descrição da cultura contemporânea que a teoria crítica pós-moderna parecia oferecer. O pós-modernismo não encontra o seu objeto inteiro na esfera cultural, nem na esfera crítico-institucional, mas em algum espaço tensamente renegociado entre as duas.

Isso provoca uma dificuldade. Se estou certo da estrutura auto-reflexiva do pós-modernismo, não vai ser tão fácil simplesmente fazer um apanhado do campo da cultura pós-moderna como, por exemplo, Brian MacHale tenta fazer em seu *Postmodernist Fiction*, um livro que pretende ser uma “poética” da ficção contemporânea, nem do campo da escritura crítica como Hans Bertens procura fazer em seu ensaio sobre a “*Weltanschauung* pós-moderna”⁵. A razão disso é que os dois domínios, o crítico e o cultural, tornaram-se fortemente combinados e inter-relacionados. Isso parece implicar não haver espaço disponível para um engajamento com a questão pós-moderna fora dela, porque engajar-se com o pós-modernismo, mesmo na forma de um levantamento objetivo, ou de uma crítica negativa, por mais hostis que sejam, é tornar-se parte dele.

É possível ser muito cínico quanto a isso e ver toda a mania pós-moderna como algo que se mantém, numa atitude de Scheherazade, por acadêmicos enfadonhos que buscam, ao mesmo tempo, perpetuar a si mesmos e desviar a atenção da sua crescente irrelevância. Charles Newman tem outra metáfora, ainda menos lisonjeira. Para ele, o pós-modernismo é somente o sistema representativo de uma “inflação do discurso”, que percorre todos os níveis da sociedade, mas, em especial, as esferas da cultura e da comunicação. Para Newman, a linguagem crítica e a literária renunciaram deliberadamente a toda relação com um valor de uso confiável e acumulam obscuridade sobre obscuridade em intermináveis espirais de autovalidação⁶.

Contudo, é possível tomar a idéia de um discurso autovalidador com um pouco mais de sobriedade. Se está claro que o debate sobre o pós-modernismo oferece à prática crítica um meio de autodivulgação e de autoprolongamento, ele também reflete e personifica o real envolvimento da crítica cultural com aquilo que Jürgen Habermas denominou a “crise de legitimação” que afeta a vida social contemporânea — o fato de já não parecer haver acesso a princípios que possam agir como critérios de valor para coisa alguma⁷. A partir de agora, afirmam os teóricos pós-

3. *The Postmodern Condition*, tradução de Geoff Bennington e Brian Massumi, Manchester, Manchester UP, 1984.

4. Jürgen Peper, “Postmodernismus: Unitary Sensibility?”, *Amerikastudien*, n° 22, 1977, pp. 65-89; Jürgen Habermas, “Modernity: An Unfinished Project”, em *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 3-15; Gerald Graff, “The Myth of the Postmodern Breakthrough”, em *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago e Londres, Chicago UP, 1979, pp. 31-62.

5. Brian MacHale, *Postmodernist Fiction*, New York e Londres, Methuen, 1987; Hans Bertens, “The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation With Modernism: An Introductory Survey”, em *Approaching Postmodernism*, editado por Douwe Fokkema e Hans Bertens, Amsterdã e Filadélfia, John Benjamins, 1986, pp. 9-52.

6. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern UP, 1985.

7. Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, publicado pela primeira vez em 1973, tradução de Thomas McCarthy, Londres, Heinemann, 1976.

-modernos, não há um critério absoluto de valor capaz de alcançar aceitação. Nessa situação, contudo, as questões de valor e de legitimidade não desaparecem, ganhando em vez disso nova intensidade; e a luta para gerar e fundamentar a legitimidade nos meios acadêmicos contemporâneos em nenhuma parte é mais intensa do que nos debates produzidos pelo pós-modernismo e em torno dele.

Isso se revela por um chocante paradoxo que está no coração do debate pós-moderno. A fórmula apresentada por Jean-François Lyotard para a emergência do pós-modernismo, a "suspeita das metanarrativas" — os princípios orientadores e mitologias universais que um dia pareceram controlar, delimitar e interpretar todas as diferentes formas da atividade discursiva no mundo — conseguiu um amplo acordo⁸. A condição pós-moderna, dizem-nos repetidas vezes, manifesta-se na multiplicação de centros de poder e de atividade e na dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo da atividade e da representação sociais. O enfraquecimento da autoridade cultural do Ocidente e de suas tradições políticas e intelectuais, ao lado da abertura do cenário político mundial às diferenças culturais e étnicas, é outro sintoma da modulação da hierarquia em heterarquia, ou diferenças organizadas num padrão unificado de dominação e subordinação, opostas a diferenças que existem lado a lado, mas que não estão ligadas por nenhum princípio de compatibilidade ou de ordem. A mais famosa imagem de tal situação de "pura diferença" é o relato de Michel Foucault sobre uma passagem de um conto de Jorge Luis Borges, em que é citada certa enciclopédia chinesa que divide todos os animais nas seguintes categorias: "(a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) domados, (d) leitõezinhos, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos na presente classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (l) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (m) *et cetera*, (n) que acabam de quebrar o cântaro, (o) que de muito longe parecem moscas"⁹. Foucault alega que há alguma coisa perturbadora e monstruosa nesse catálogo, porque ele não permite o recurso a um princípio ordenador exterior a si mesmo. "O que é impossível", escreve ele, "não é a proximidade das coisas relacionadas, mas o próprio lugar em que essa proximidade seria possível"¹⁰. Foucault denomina essa estrutura de radical incomensurabilidade uma "heterotopia", e, ao fazê-lo, oferece um nome para todo o universo descentrado do pós-moderno.

Mas o problema óbvio aí presente, que Foucault não enfrenta aqui, é: uma vez nomeada e, mais especialmente, uma vez citada e re-citada, essa heterotopia já não é a monstruosidade conceitual que já foi, porque a sua incomensurabilidade foi, de certa maneira, limitada, controlada e previsivelmente interpretada, recebendo um centro e uma função ilustrativa. Pode-se dizer que algo semelhante ocorre repetidamente na teoria pós-moderna, ou teoria do pós-modernismo, que

8. *The Postmodern Condition*, pp. xxiv, 31-37.

9. Citado em Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, s. tr., Londres, Tavistock Press, 1970, p. xv.

10. *Ibid.*, p. xvi.

nomeia e, ao fazê-lo, também fecha o próprio universo da diferença e da pluralidade cultural que alegadamente traz à visibilidade. Notável é precisamente o grau de consenso no discurso pós-moderno quanto ao fato de já não haver possibilidade de consenso, os anúncios peremptórios do desaparecimento da autoridade final e a promoção e recirculação de uma narrativa total e abrangente de uma condição cultural em que a totalidade já não pode ser pensada. Se a teoria pós-moderna insiste na irredutibilidade da diferença entre áreas distintas de prática cultural e crítica, é, por ironia, a linguagem conceitual da teoria pós-moderna que penetra nas trincheiras que ela própria cava entre incomensurabilidades — e é essa linguagem que, nessas trincheiras, se torna sólida o bastante para suportar o peso de um aparato conceitual inteiramente novo de estudo comparativo¹¹.

Seria fácil ver esse paradoxo como evidência da fraude essencial do debate sobre o pós-modernismo, mas tal resposta vem do fracasso em dar estreita atenção à forma e à função desse debate, em vez de dá-la ao seu conteúdo. É verdade que, dado esse tipo de contradição, não é possível que a cultura pós-moderna seja bem a coisa que a teoria pós-moderna afirma que ela é, mas isso não significa que todo o debate não tenha sentido ou função. Se, por exemplo, vemos o pós-modernismo como algo inerente precisamente a essas formas de contradição, torna-se possível lê-lo como uma função *discursiva*, cuja integridade deriva da regularidade de seus contextos e efeitos em diferentes operações discursivas, e não da consistência das idéias que o compõem.

Precisamos, em outras palavras, fazer perguntas diferentes sobre o debate do pós-modernismo. Em vez de imaginarmos com que precisão a crítica pós-moderna reflete reais condições presentes na esfera social e cultural, precisamos considerar as maneiras pelas quais o debate se origina de uma relação redefinida entre as esferas críticas e sociocultural. Em lugar de perguntar que é o pós-modernismo, devemos perguntar: onde, como e por que o discurso do pós-modernismo floresce? Que está em jogo em seus debates? A quem ele se dirige e de que maneira? Essa série de questões retira a atenção do sentido ou conteúdo do debate e a concentra em sua forma e função, de modo que, tomando de empréstimo a fórmula de Stanley Fish, perguntamos, não o que significa o pós-modernismo, mas o que ele *faz*¹².

E isso envolve em larga medida a recusa em separar os temas desse debate dos seus contextos nas reais condições da produção e da publicação crítica e acadêmica e suas relações com o cultural, com o político e outros campos. Isso requer sobretudo que tentemos ver o conhecimento produzido nas e ao lado das instituições acadêmicas e críticas em termos dos interesses e relações de poder que as sustentam. Costuma-se pensar esses aspectos como relacionados, mas distintos. Um pro-

11. Warren Montag fez observações semelhantes sobre a força totalizante da teoria pós-moderna em "What is at Stake in the Postmodernism Debate?", em *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*, editado por E. Ann Kaplan, Londres, Verso, 1988, pp. 91-92.

12. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, 1980, p. 3.

fessor universitário ou autor de textos acadêmicos passa necessariamente a maior parte do seu tempo, não engajado na produção de textos de penetrante brilhantismo, mas em atividades bem mais mundanas como procurar emprego, ir a conferências, marcar exames, fazer palestras, organizar papéis, solicitar promoções e tentar aparecer na televisão. Acostumamo-nos a pensar em todas essas atividades, bem como nas funções mais gerais das instituições de ensino superior, como sendo, em muitos aspectos, acessórias à atividade principal de pensar a escrever, e, significativamente, até o grau em que facilitem ou impeçam as reais funções de obtenção ou transmissão de conhecimento.

E se tentássemos pensar essas duas dimensões ao mesmo tempo, considerando-as aspectos uma da outra, sem subordinar uma à outra como a sombra à substância, ou exterior a interior? Nesse caso, poderíamos chegar perto de algo parecido com a perspectiva oferecida pela obra de Michel Foucault, que repousa na determinação de analisar o conhecimento em termos de todas as relações materiais em que ele existe:

Nenhum corpo de conhecimento pode ser formado sem um sistema de comunicações, de registros, de acumulação e de substituição que constitua em si mesmo uma forma de poder e que esteja ligado, em sua existência e funcionamento, a outras formas de poder. Inversamente, nenhum poder pode ser exercido sem a extração, apropriação, distribuição ou retenção de conhecimento. Nesse nível, não há conhecimento de um lado e sociedade do outro, ou ciência e estado, mas somente as formas fundamentais de conhecimento/poder¹³.

Apesar da notória auto-reflexividade dos discursos teóricos contemporâneos em humanidades e especialmente na teoria pós-moderna, é de surpreender que não se tenha demonstrado muito interesse em examinar as formações de conhecimento-poder presentes nas instituições, práticas e linguagens acadêmicas. Isso em parte se deve, penso eu, a uma ampla resignação diante do fato de as instituições acadêmicas parecerem ter cada vez menos poder e prestígio sociais, em particular, de uns anos para cá, nos tradicionalmente “amenos” assuntos de humanidades. Se produz uma sensação de ressentimento com a exclusão dos centros de poder e de influência, isso também pode oferecer os costumeiros consolos da vida marginal. Ao prantear sua alienação dos centros em que o poder é evidentemente formado, exercido e administrado, os acadêmicos em humanidades podem ao menos dizer que têm as mãos limpas. A obra de Foucault sugere que deveríamos tentar pensar com mais cuidado essa aparente impotência. Isso é particularmente necessário se, como creio, pudermos ver a característica definidora do pós-moderno como estando não numa revolução da cultura, mas num importante reajuste das relações de poder no interior e no âmbito das instituições culturais e crítico-acadêmicas.

A história da ascensão da academia a mediadora da cultura contemporânea no século XX costuma prestar-se a uma narração sardônica. No tocante à sua relação com a cultura, representa-se a academia, de modo geral, como meio pelo qual as

13. “Théories et institutions pénales”, *Annuaire du Collège de France, 1971-2*, citado em Alan Sheridan, *Michel Foucault: The Will to Truth*, Londres e Nova York, Tavistock, 1980, p. 131.

energias experimentais e subversivas da cultura de vanguarda da primeira parte do século foram formuladas, controladas, contidas, mercadejadas e canceladas. Assim, por exemplo, Charles Newman alega que este século viu na verdade duas revoluções distintas no campo da cultura; a primeira foi uma revolução “real” em que a inovação e a experimentação varreram a arte e a atividade cultural em todos os países do Ocidente, destruindo velhas certezas e politizando com urgência a atividade artística; a segunda, ao que parece menos dramática, mas, com efeito, mais fundamental e influente, em que as universidades e outras instituições culturais incorporaram as várias formas de modernismo, canonizaram ou popularizaram suas obras e artistas, drenaram a sua carga política e assumiram a imensa tarefa de gerenciá-las e administrá-las. Como Newman astutamente assinala, o ponto de resistência para as muitas modalidades de cultura pós-moderna não é a arte modernista *per se*, mas essa segunda revolução, que assimilou e institucionalizou o modernismo¹⁴.

Ao lado desse relato do papel da academia na assimilação do modernismo, há um relato convencional sobre o progressivo afastamento das instituições da crítica do engajamento social, político e cultural. Para Terry Eagleton, o ponto alto da crítica foi a “esfera pública” burguesa do século XVIII, quando ainda era possível ver a atividade da crítica como forma de diálogo, com os seus conflitos e desacordos confrontados por um terreno de consenso e de livre intercâmbio comunicativo. A subsequente academização da crítica no século XIX e, de forma acelerada, no século XX dotou-a de base institucional e estrutura profissional, mas, nesse mesmo movimento, assinalou o começo do seu seqüestro voluntário do domínio público¹⁵. Se as revoltas das décadas de 60 e 70 produziram um corpo de discursos teóricos que, devido a sólidos determinantes históricos (a diversificação da população estudantil, por exemplo, e o crescimento de formas de cultura de massa), começou a fazer perguntas indigestas à academia e à sua prática marginalizada, também esses discursos podem ser lidos como outra queda no especialismo introvertido. Eagleton está tentado a ver a desconstrução, por exemplo, antes como uma maneira de acomodar uma crise de legitimidade do que como a expressão dessa crise; ela é “essa crise teorizada, canonizada, internalizada, introjetada na academia como um novo conjunto de técnicas textuais ou como uma injeção de capital intelectual novo para revigorar os seus escassos recursos”¹⁶. Edward Said também vê a história do século XX como um progressivo recuo das questões gerais e da responsabilidade e um crescente conluio com um sistema que divide o conhecimento em especialismos para desautorizar de antemão todo engajamento radical ou efetivo com temas gerais¹⁷.

14. *The Post-Modern Aura*, pp. 27-35.

15. Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From “The Spectator” to Post-Structuralism*, Londres, Verso, 1984, pp. 81-84.

16. Id., *ibid.*, p. 102.

17. “Opponents, Audiences, Constituencies, and Community”, em *The Politics of Interpretation*, editado por W. J. T. Mitchell, Chicago, U. of Chicago P., 1983, pp. 7-32.

Esses dois relatos só são verdadeiros em parte, porque supõem de certo modo que a academia apenas sofreu uma falta de energia ou de confiança intelectual; se ao menos isso pudesse ser corrigido, a academia poderia reivindicar outra vez sua ampla e geral efetividade. Apesar de toda a sensibilidade desses relatos diante das marcas determinantes do institucional e do ideológico, tanto Eagleton como Said correm o risco de cair numa história intelectual puramente interna da academia, uma história de suas idéias, debates e conflitos teóricos apartada de suas personificações materiais e sociais particulares, em suma, do conhecimento separado das condições do poder.

Nesse sentido, talvez a primeira coisa a ser dita sobre a academia seja que, apesar de sua aparente marginalização, o poder e a influência das instituições culturais e literárias sofreu um enorme aumento a partir dos anos 30. Na Inglaterra e nos Estados Unidos, o número de estabelecimentos de educação superior cresceu enormemente durante esse período, e, a despeito de uma visível diminuição nos últimos anos, na Grã-Bretanha em especial, permanecem imensos a visibilidade e o prestígio público dessas instituições. A crescente profissionalização do estudo acadêmico, que Eagleton tende a tomar como marca do seu afastamento do engajamento em questões reais, é na verdade a maneira pela qual ele se consolidou e estendeu a sua influência ao longo desse período. Com efeito, nesse período, o estudo das formas culturais, e, de modo especial, como disciplina dominante, o estudo da literatura inglesa, pôde representar-se como, e até cumprir as funções de uma “esfera contrapública”, mantendo valores de criatividade, de reatividade e de crítica intelectual e política à função puramente instrumental da universidade como mecanismo de aprovação cultural.

Mas, nos dois países, o incrível crescimento do inglês como tópico — cuja melhor representação é a vasta conferência anual da Associação de Línguas Modernas da América, que chegou a tal ponto que exige uma cidade para acomodá-la — tornou progressivamente mais intensas as contradições entre as suas funções gerencial e liberal-oposicional. Se, durante os anos 60 e 70, a ampliação do público do estudo acadêmico da literatura e da cultura pôs por terra seu frágil consenso de classe, nesse estágio ulterior, um aumento abissal de tamanho resultou numa massiva introversão do sistema, que passou a não se preocupar tanto com a ampliação do seu espaço de efetividade cultural como com a regulamentação interna de suas próprias atividades. Podemos ficar com proveito no exemplo do inglês. Se o inglês um dia moveu-se confiantemente para fora, situando-se no topo da hierarquia de disciplinas e disseminando os seus padrões por toda a esfera cultural e além dela, a partir dos anos 60 iniciou a sua expansão a partir de dentro. Seu princípio discursivo tornou-se a saturação interna. Exigia-se mais e mais das abordagens novas de ensino e de erudição que se estendessem a todo o campo, num confiante enciclopedismo, através da produção de obras completas, concordâncias, bibliografias etc., destinadas a mapear todo o campo da literatura. O sistema passou a monitorar obsessivamente o seu escopo e os seus limites, no que parecia um esforço para produzir e (estranhamente) reproduzir a saturação do campo. Acadêmicos mais antigos podem ter franzido o sobrolho diante de outro boletim dedicado apenas a listar cada novo artigo de imagens marítimas em

Shakespeare, mas a ficção de que essas publicações não passavam de fenômenos secundários, com pouca relação com o real julgamento crítico, não podia durar muito diante da crescente apreensão de que o assunto tivesse passado a consistir nessa atividade auto-refencial de listar e mapear, de criar lacunas para poder preenchê-las, mas sempre deixando a possibilidade de mais trabalho, de uma abordagem diferente, de alguma outra aplicação. A bibliografia, ou a sua forma interdisciplinar, a listagem de computador, como *Dissertation Abstracts International* ou *Arts and Humanities Citations Index*, é uma imagem discursiva da própria instituição, por ser uma estrutura que sempre pode acomodar mais detalhes, embora essas adições jamais possam ampliar ou alterar os limites externos do sistema; elas são, em vez disso, expansões internas, que aprofundam o assunto e o tornam mais denso sem nunca aumentá-lo, ou romper suas fronteiras implícitas, mas sempre imperativas. Num sistema vasto e de expansão interna como esse, o princípio de saturação é acompanhado, em conseqüência, pelo princípio da pluralidade não-interferente. Longe de ser o monolito teórico que foi considerado a partir dos anos 70, o universo dos estudos do inglês promoveu ativamente subuniversos de diferentes abordagens e práticas, numa aproximação sem atritos.

O mero tamanho não contesta por si a acusação de impotência feita às humanidades acadêmicas; e seria possível apontar isso com a modalidade de alienação acadêmica da vida real, numa burocrática multiplicação de artifícios sobre Como Não Fazer Isso, tal como o Escritório de Circunlocação de Dickens. A questão é que, apesar dessa involução, as humanidades na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos mantiveram uma função claramente visível e altamente bem-sucedida de aprovação de todas as profissões sociais privilegiadas pela tradição — o que inclui a atividade bancária, o comércio, a administração de empresas e ocupações “humanas” como o ensino e a assistência social. Longe de serem simplesmente “irrelevantes” ou de sacrificarem sua tarefa de oposição, as humanidades passaram a agir, por assim dizer, através da sua falta de eficácia direta, e em suas afirmações de que forneciam completude e adaptabilidade ideológicas, como um importante tipo de lubrificante da máquina da educação superior em sua reprodução de relações de poder e privilégio.

Assim, podemos ver, ao lado do estreitamento e da profissionalização das humanidades, certa ampliação ou consolidação, ao menos até o início dos anos 80, do seu prestígio ou valor percebido no Ocidente. Boa parte disso tem a ver com a sua função de comunicar competência cultural, de maneira unificadora e filtradora, a um público de consumidores em ampliação. Mas, parcialmente em conseqüência dessa ampliação do seu público, o sentido daquilo que constitui cultura passou a se amplificar e distorcer. Não é apenas que o dilúvio de obras e de produção cultural contemporâneas tenha começado a bater na porta dos cursos de literatura e de história da arte que tendiam a não reconhecer a significância do contemporâneo, mas também que uma preocupante fluidez passou a afetar as fronteiras entre a cultura superior, tradicional objeto de proteção das universidades, e a cultura de massa. Formas populares como a televisão, o cinema e o rock começaram a reivindicar parte da seriedade das formas culturais superiores, e a alta cultura respondeu com uma adoção equivalente de formas e características pop

(Andy Warhol e a pop art, ou a semiparódica anexação de formas como o faroeste ou o romance policial à ficção literária contemporânea). A resposta a essa explosão de cultura, a crescente visibilidade como cultura de formas que antes teriam sido simplesmente descartadas como não-cultura, foi de início um crescente desgosto; mas, cada vez mais, tomou a forma de apropriação na medida em que, com o (limitado) crescimento dos estudos da mídia, das comunicações e dos estudos de mulheres, as universidades começaram a reconhecer que essas formas poderiam ser estudadas com (quase) tanto proveito e eficácia quanto as formas da alta cultura que antes eram a garantia das humanidades na academia. Isso não quer dizer que as hierarquias de valor tenham desaparecido — na Grã-Bretanha, por exemplo, o campo de estudos em humanidades tem sido distribuído institucionalmente, de modo a manter a distinção entre as universidades politécnicas, em que a cultura popular é estudada, e as universidades de alto prestígio, que estudam a cultura superior. Isso, contudo, não deve nos afastar do fato de que o campo de competência das humanidades foi estendido e diversificado.

Com isso, a academia reivindicou implicitamente uma função de custódia ou de administração da experiência cultural que, numa época de ameaças, lhe ofereceu um meio de ampliar a sua função e eficácia. Nesse aspecto, a academia não é uma anomalia no campo da cultura contemporânea — é a sua forma mais representativa. Porque a expansão do reino da cultura, que Fredric Jameson e outros consideraram característica do mundo contemporâneo do capitalismo consumista, em que as antigas distinções entre representações culturais e atividades econômicas ruíram, numa economia que se esforça pela manufatura e circulação de imagens e estilos, também resulta numa necessidade vastamente aumentada de administração nessa esfera. Se o campo do que conta como experiência e competência “cultural” se ampliou, abriram-se também oportunidades para a “capitalização” da cultura popular, para a sua circulação como valor de classe, para a manufatura e validação de formas de competência. A “cultura” se expandiu, não por causa de algum aumento real de oportunidades e de variedades de experiência cultural, mas em função de uma expansão e diversificação das formas pelas quais a experiência cultural é mediada. A academia pode não ser o único mediador, mas é um dos mais importantes.

Isso não quer dizer que não tenha havido desenvolvimentos no âmbito da academia que trabalham contra essa ampliação do campo do acadêmico. E por um motivo: tem havido o desenvolvimento de linguagens e abordagens teóricas que romperam ou desafiaram as histórias culturais inscritas em tópicos particulares. Isso resultou num sentido de desaprovção deliberada do vínculo precedente entre crítica cultural e prática cultural, de tal maneira que a crítica já não tem paciência com o seu papel de intermediária ou serva da cultura, tendendo, em vez disso, a se interessar pela “interrogação” de textos ou artefatos, alardeando, dessa e de outras maneiras, seu distanciamento do seu objeto e afetando uma impossível objetividade “científica”.

Mas essa desagregação do terreno da cultura num dado nível foi acompanhada por uma ampliação em outro, nas formas de afiliação entre temas que os novos

discursos teóricos parecem tornar possíveis. A crítica recuou em dada direção do estudo fechado e extraviado de padrões de aliteração em Spenser ou dos detalhes de pincelada de Manet, mas ampliou marcadamente a sua competência para falar sobre a pornografia, os fliperamas e a semiótica da privacidade, em associações entre tópicos que têm em comum um corpo de material teórico legitimador. Há, ou houve, ganhos e desafios reais nessa “desconstrução” de fronteiras disciplinares; mas, apartados de uma determinação muito mais intensa de interferir nas funções da universidade e de reconstruí-las, ou da interferência e reconstrução do sistema acadêmico como um todo, esses ganhos e desafios podem tornar-se mutações meramente incidentais num sistema que se torna cada vez mais operacionalizado.

Além disso, os novos vínculos teóricos interdisciplinares são acompanhados por uma ruptura das ligações entre as instituições acadêmicas e seus contextos nacionais. A linguagem do desenvolvimento da moderna crítica literária começou na Inglaterra com uma análise cultural que buscava resgatar e reformular um mito de identidade nacional para resistir às incursões do capitalismo de massa anônimo e internacional¹⁸. Em outras áreas, especialmente na filosofia e na crítica de arte, claras e contínuas “tradições” nacionais foram constituintes igualmente poderosas da ascensão das disciplinas acadêmicas. Nos anos 60, ainda era possível especificar diferenças de ênfase e de organização profissional em diferentes nações ocidentais. Com a chegada da notória “revolução” estruturalista, ao lado da retomada da teoria marxista e da Nova Esquerda a partir dos anos 60, tudo isso começou a mudar. Por um momento, as diferenças entre o estruturalismo francês e checo, o formalismo russo, a hermenêutica alemã, a fenomenologia suíça, o empirismo anglo-saxão e a Nova Crítica americana gozaram de visibilidade, antes de se iniciar o sério trabalho de reunir essas diferenças nacionais numa estrutura discursiva unificadora, com regularidade de tema, de conceito e de linguagem. Com isso, não se pretende de modo algum chorar a perda das “autênticas” tradições nacionais, mas destacar o processo de diversificação e unificação simultâneas que ocorreu entre disciplinas acadêmicas recém-cooperantes. Onde essas distintas formas de estudo constituíram antes linguagens separadas e não-coincidentes, os debates teóricos dos anos 70 e a consolidação desses debates nos 80 estabeleceram essas diferenças como uma sintaxe de relações no interior de uma língua completa. Isso trouxe consigo a vantagem evidente da diversidade e da possibilidade de um esclarecedor e liberador intercâmbio entre diferentes esferas, mas também a desvantagem da contenção e da uniformidade no interior de um campo acadêmico recém-unificado e, doravante, internacional.

A modalidade mais representativa dessa relação paradoxal entre diversidade e uniformidade é o próprio debate sobre o pós-modernismo, que alardeia seu compromisso com a indeterminação, a abertura e a multiplicidade, e, no entanto, traz em si os meios discursivos que limitam a força e as implicações dessas questões. O debate pós-moderno pode ser visto como um processo intelectual-discursivo

18. Aqui, sigo claramente a descrição dada por Terry Eagleton em *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983, pp. 17-53.

que, num só movimento, multiplica opções críticas e as aprisiona em formas reconhecíveis e dissemináveis, ou, como o diz Dana Polan, de maneira ainda mais sombria, “estrutura intensamente o discurso crítico como uma espécie de *combinatoire* mecanicista em que tudo é dado de antemão, em que não pode haver prática, mas a interminável recombinação de peças fixas da máquina gerativa”¹⁹. Visão um tanto distinta, mais próxima da ênfase proposta neste estudo, evidencia-se na descrição de John Rajchman do “mercado mundial das idéias” que a teoria pós-moderna institui e do qual participa; em sua elasticidade e descentramento teórico, a teoria pós-moderna “é como o Toyota do pensamento: produzido e montado em vários lugares diferentes e vendido em toda parte”.²⁰

Isso pode parecer um protesto convencional contra as abstrações negadoras de vida da teoria. Mas o que é peculiar à teoria pós-moderna (e que talvez, por esse mesmo motivo, também tenha uma espécie de status representativo) é o desejo de projetar e de produzir aquilo que não pode ser apreendido nem dominado pela representação ou pelo pensamento conceitual, o desejo que foi identificado por Jean-François Lyotard como o impulso para o sublime. Nesse caso, não se trata apenas de uma prática teórico-discursiva que, como a segunda revolução de que falou Charles Newman, chega à cena intelectual para varrer os desafios e distorções de uma prática artística revolucionária, mas de uma teoria que projeta continuamente as categorias de sua própria frustração, numa vontade de desestruturar que vai além (embora também recapitule) de todas as coisas do dadaísmo ou do surrealismo. Nesse caso, vontade e entrega, domínio e renúncia espiralam juntos numa hélice indissolúvel que é em si outra versão do lançar-se ao sublime. Tal teoria afirma a sua legitimidade por meio das formas do seu descrédito, desestruturando e descentrando a si mesma apenas para produzir formas mais maleáveis de discurso autoritativo. A teoria pós-moderna produz a visão de uma “heterotopia” cultural sem arestas, sem hierarquias ou centro, mas que, apesar disso, sempre é determinada pela teoria que a faz existir, teoria que, em sua peremptória desaprovação da autoridade, a evita em toda parte, numa inclusividade todo-abrangente, ou “perclusão” (ao me render ao ímpeto do neologismo, invoco uma forma representativa desse discurso crítico, em sua vontade simultânea de impelir a linguagem para além de si mesma e de objetificar esse movimento numa fórmula repetível).

Se esse relato do desenvolvimento do discurso acadêmico contemporâneo diverge dos que contam uma história mais simples e mais uniforme do afastamento da academia dos centros de poder e influência, deve concordar com eles num ponto — que as condições contemporâneas apresentam a academia numa crise de autodefinição. Mas isso deve ser lido de maneira dialética, como simultaneamente, a expressão da crise e os meios retóricos de gerenciamento e instrumentalização dessa crise. A vantagem disso é nos permitir ver a academia formulando, con-

19. “Postmodernism and Cultural Analysis Today”, em *Postmodernism and Its Discontents*, p. 49.

20. “Postmodernism in a Nominalist Frame: The Emergence and Diffusion of a Cultural Category”, *Flash Art*, n° 137, 1987, p. 51.

centrando e redistribuindo poderes ao mesmo tempo que os perde. A “teoria pós-moderna” — na formulação que em geral nos permite falar simultaneamente da teoria sobre o pós-modernismo no campo cultural e da teoria que mimetiza ou evidencia as qualidades do pós-modernismo — é a forma mais complexa dessa crise de legitimação.

Um ganho vindo disso (se for um ganho) é que pode já não ser possível negar que o pós-modernismo existe, visto que o debate crítico sobre ele pode ser visto, em parte, como a prova da sua existência. Os debates críticos sobre o pós-modernismo constituem o próprio pós-modernismo — e de tal maneira que as negações da existência do pós-modernismo, em virtude de sua implicação no debate, são por isso capturadas em seu impulso “perclusivo”. Embora pareça outra forma tortuosa de autojustificação, uma volta terminal na espiral da autocontemplação acadêmica, isso também pode oferecer uma maneira de ler o debate sobre o pós-modernismo em termos de suas condições mais fortes e urgentes de poder cultural-teórico e de autolegitimação, condições que, no entanto, permaneceram amplamente invisíveis no interior do próprio debate. Isso talvez se deva à desatenção estrutural suposta por Paul Rabinow, quando propõe que “a condição” pós-moderna é cega à sua própria situação e condicionamento porque, *qua* pós-moderna, está comprometida com uma doutrina de parcialidade e fluxo para a qual mesmo coisas como a nossa própria situação são tão instáveis, tão sem identidade, que não podem servir de objetos de reflexão sustentada”²¹. Mas essa atenção às ocasiões e às instituições do nosso próprio discurso crítico é importante, não sendo o seu crescente poder menos significativo, como escreve Paul Bové:

Para se unirem a esse movimento de forças opostas à totalização e representação tirânicas, os críticos literários devem começar por oferecer uma crítica completa da nova ética do profissionalismo que algumas figuras de destaque e seus seguidores hoje lançam no mercado da celebridade crítica. Os intelectuais críticos terão de investigar as origens e as funções contemporâneas dessas éticas, a fim de negá-las; então, talvez, o trabalho de construir instituições mais positivas e práticas críticas progressivas possa avançar²².

A seguir, tentarei examinar algumas das áreas mais importantes do debate sobre o pós-modernismo e a pós-modernidade, nas disciplinas da arquitetura, da arte, da literatura, do drama e dos estudos de cultura popular. Ao observar as formas de regularidade e de descontinuidade temática entre essas diferentes áreas, espero dar um relato explícito dos termos do debate ao leitor que possa não ser especialista em todas elas (ou em alguma delas), mas, ao mesmo tempo, analisar questões mais fundamentais de sentido, de julgamento e de poder disciplinar envolvidas nas diferentes formas do debate. Pode-se dizer que isso me envolve necessariamente em todos os problemas sobre os quais escrevo, porque, se os textos e argumentos que vou considerar não podem ser julgados apartados das questões pós-modernas,

21. “Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology”, em *Writing Culture: The Politics and Poetics of Ethnography*, editado por James Clifford e George E. Marcus, Berkeley, U. of California P., 1986, p. 252.

22. “The Ineluctability of Difference: Scientific Pluralism and the Critical Intelligence”, em *Postmodernism and Politics*, editado por Jonathan Arac, Manchester, Manchester UP, 1986, p. 22.

mas são eles mesmos consubstanciais com estas, o meu relato deles não pode fingir nenhum grau maior de afastamento, especialmente diante da minha ênfase na necessidade de a teoria pós-moderna compreender o seu próprio funcionamento discursivo. Talvez obstinadamente, pretendo resistir à tentação de agonias públicas de auto-reflexividade retórica; isso na esperança de ser capaz de insinuar um certo conhecimento sobre a significação política de processos de auto-reflexividade cultural, muito embora, num estágio ulterior da discussão, esse conhecimento dificilmente possa parecer imune a sua própria força crítica.

2

Posteridades

Pós-modernidades

É necessário distinguir entre duas áreas da teoria pós-moderna. Há, de um lado, o compêndio de narrativas acerca da emergência do pós-modernismo na cultura mundial: os capítulos que partem dele vão tentar percorrer essas narrativas. Mas, associado com esse aspecto do debate pós-moderno e de muitas maneiras servindo-lhe de suporte estrutural, há um relato diferente, da emergência de novas formas de arranjo social, político e econômico. Essas duas vertentes, a do surgimento do pós-modernismo a partir do modernismo e a do aparecimento da pós-modernidade, a partir da modernidade, seguem caminhos adjacentes, que por vezes se cruzam, mas outras divergem entre si de maneiras significativas. Há três escritores cuja obra orientou e continua a orientar a discussão da pós-modernidade social, econômica e política: Jean-François Lyotard, Fredric Jameson e Jean Baudrillard. As considerações a seguir, de sua obra e dos conceitos que ela pôs em circulação, devem ser necessariamente concentradas, mas espero que sejam suficientes para fornecer um contexto operacional para as explorações mais específicas de teorias da cultura pós-moderna nos capítulos ulteriores.

Jean-François Lyotard

A concepção de Lyotard da pós-modernidade está num livro publicado originalmente em 1979, *La Condition postmoderne*. Embora Lyotard tenha se preocupado com obras publicadas numa gama de diferentes áreas, incluindo a lingüística, a psicanálise e a ética, este breve livro foi o que estabeleceu a sua reputação no mundo anglófono. Embora o livro se considere um texto “ocasional”, tendo sido produzido a pedido do Conseil des Universités do governo de Quebec como um “relatório sobre o conhecimento” provisório, tem sido imensa a sua influência sobre os teóricos da pós-modernidade. Isto é curioso, porque muitos dos argumentos que ele esboça acerca da natureza do conhecimento e da informação na pesquisa científica do final do século XX parecem bem afastados dos interesses desses teóricos. A magnitude da sua influência pode dever-se ao fato de que, como sugere Fredric Jameson na introdução à tradução inglesa, o livro está numa “encruzilha-

da" em que diferentes debates em áreas distintas como a política, a economia e a estética se interceptam¹. Também pode decorrer do efeito de uma espiral retroativa de influência em que a caracterização lyotardiana da condição pós-moderna que originalmente retirou muito de sua força legitimadora de idéias americanas sobre o pós-moderno, como as de Ihab Hassan, foi ela mesma tomada como fonte legitimadora para as narrativas mais propriamente estético-culturais. A escolha do público disciplinar a que o livro se dirige em países anglófonos é indicada pela inclusão, na edição traduzida, de um pós-escrito em que Lyotard se afasta da pós-modernidade e se volta para a definição do pós-modernismo cultural.

A discussão de Lyotard no livro gira em torno da função da narrativa no discurso e no conhecimento científicos. O seu interesse não é tanto o conhecimento e os procedimentos científicos como tais, mas as formas pelas quais estes obtêm ou reivindicam legitimidade. Em primeiro lugar, alega Lyotard, a ciência moderna se caracteriza pela rejeição ou supressão de formas de legitimação que se fundamentam na narrativa. Ele define o conhecimento narrativo a partir de relatos antropológicos sobre sociedades primitivas em que a função da narrativa está personificada em claros conjuntos de regras sobre quem tem o direito e a responsabilidade de falar e de ouvir em dado grupo social. As regras internalizadas, ou "pragmática", da narrativa popular entre os índios Cashinahua da América do Sul, por exemplo, dependem de fórmulas fixas mediante as quais um contador de histórias começa sua narrativa identificando-se com o seu nome Cashinahua, afirmando assim a sua autenticidade tribal e o seu conseqüente direito de falar (com base no fato de ter ouvido a história de outro Cashinahua), bem como a responsabilidade do seu ouvinte de ouvir. Trata-se de um exemplo de autolegitimação. O contar a história de certa maneira estabelece o direito de o contador de histórias contá-la. Lyotard atribui grande importância a esse caso aparentemente bem fraco de autolegitimação, visto acreditar que "o que é transmitido através dessas narrativas é o conjunto de regras pragmáticas que constitui o vínculo social" (PC, 21). Outro fator surpreendente em que Lyotard insiste é a forma rítmica da narrativa que, ao fornecer um metro regularizador ou "batida" narrativa, fixa e contém as irregularidades do tempo natural. Lyotard conclui que, longe de chamarem a atenção para a passagem do tempo em seu próprio desenrolar temporal, naquilo que se supõe convencionalmente ser a propriedade distintiva da narrativa, essas narrativas na verdade dissolvem ou suspendem o sentido de tempo. Aqui, Lyotard parece estar estendendo o termo "narrativa" aos seus limites — já que o que ele diz só parece aplicar-se de fato ao caso particular de um povo como os Cashinahua, cujas narrativas rituais consistem realmente em "cantos interminavelmente monótonos" (PC, 21).

Para Lyotard, essa forma de narrativa é o principal meio pelo qual uma cultura ou coletividade legítima a si mesma, numa exigente tautologia. Esses tipos de narrativa, escreve ele, só parecem referir-se ao passado, porque se referem de fato

ao ato da própria narrativa num presente contínuo que só exige autorização a si mesmo; essas narrativas "definem o que pode ser dito e feito na cultura em questão, e, como elas mesmas são parte dessa cultura, são legítimas pelo simples fato de fazerem o que fazem" (PC, 23).

Esse tipo de legitimação é aquilo que a ciência, a partir do século XVIII, combateu e tentou acabar, diz Lyotard. A "concepção clássica da pragmática do conhecimento científico" (PC, 23), como diz ele, requer uma estrutura de autorização bem distinta. Por dependerem do valor de verdade atribuído e aceito, o conhecimento e a linguagem científica estão apartados dos usos da linguagem que foram vínculos sociais. Seu "jogo de linguagem" dominante, como diz Lyotard, tomando um termo da obra de Wittgenstein, é antes denotativo que narrativo. A linguagem científica opõe-se ativamente ao jogo de linguagem da narrativa, que ela associa com ignorância, barbárie, preconceito, superstição e ideologia (PC, 27). Mas há outra distinção mais importante entre narrativa e ciência. Enquanto a narrativa primitiva não exige nenhuma forma de legitimação além do fato do seu próprio desempenho, certificando-se a si mesma "na pragmática da sua própria transmissão, sem recorrer à argumentação e à prova" (PC, 27), o conhecimento científico nunca pode validar-se apenas pelos seus próprios procedimentos (isso é certo porque é isso que fazemos). Como o conhecimento científico, ao contrário do conhecimento narrativo, se distingue das formas de conhecimento e de comunicação que constituem vínculos sociais e coletivos, a questão da legitimação tem outra dimensão: por que deveria haver atividade científica e por que deveriam as sociedades sustentar instituições científicas de conhecimento?

Este é o ponto em que a ciência volta inevitavelmente à narrativa, afirma Lyotard, já que, no final, é somente por meio das narrativas que o trabalho científico pode receber autoridade e propósito. As duas principais narrativas a que a ciência recorre são a política e a filosófica. Aquela, associada com a Ilustração e personificada nos ideais da Revolução Francesa, é a narrativa da gradual emancipação da humanidade da escravidão e da opressão de classe. Supõe-se que a ciência tenha um papel central nesse processo como a representação do conhecimento que, uma vez posto à disposição de todos, vai ajudar a atingir essa liberdade absoluta. Essa "narrativa da emancipação" política forma intersecção com uma narrativa filosófica iniciada e atualizada na obra de Hegel, mas ampla em sua influência geral, em que o conhecimento é um importante componente da gradual evolução na história da mente autoconsciente a partir da auto-inconsciência ignorante da matéria (PC, 31-37). Enquanto as narrativas anteriores centravam-se na idéia de redescobrir ou retornar à verdade original, essas duas narrativas, a emancipatória e a especulativa, são teleológicas, quer dizer, dependem da idéia de um itinerário para algum alvo final. Elas são também "metanarrativas", isto é, narrativas que subordinam, organizam e explicam outras narrativas; assim, qualquer outra narrativa local, seja de uma descoberta científica ou do crescimento e educação de uma pessoa, recebe sentido através da maneira como ecoa e confirma as grandes narrativas da emancipação da humanidade ou do alcance do puro Espírito autoconsciente.

1. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, tradução de Geoff Bennington e Brian Massumi, Manchester, Manchester UP, 1984, p. vii. Referido no texto, doravante, como PC.

Lytard propõe, pois, o que está feliz em reconhecer como paradoxo — que um conhecimento científico que depende em dado nível da supressão e da denúncia da narrativa está por isso condenado a uma dependência, num nível superior, de uma narrativa de legitimação, uma “metanarrativa” ou “grande narrativa”.

O conhecimento científico não pode saber e tornar sabido que é o verdadeiro conhecimento sem recorrer a outro tipo de conhecimento, o narrativo, que do seu ponto de vista nada tem de conhecimento. Sem esse recurso, ele estaria numa situação em que pressuporia a sua própria validade e cairia naquilo que condena: estaria prejudgando, agindo a partir do preconceito. Mas ele não cai na mesma armadilha ao usar a narrativa como sua autoridade? (PC, 29)

A atrativa convolução desse paradoxo me parece uma ilusão. Está claro que Lyotard fala aqui de dois tipos bem distintos de narrativa, um que parece englobar versos, cantos, falatórios e performances ritualizadas, e a outra com características mais comumente associadas com a narrativa — a extensão no tempo de uma série causalmente ligada de eventos e o seu direcionamento para uma resolução. Com efeito, se nos recusarmos a aceitar a designação “narrativa” para o tipo de intercâmbio lingüístico praticado pelos Cashinahua e para jogos de linguagem não-científicos semelhantes, o paradoxo de Lyotard se evaporaria.

A parte mais importante da análise lyotardiana do conhecimento científico vem com a sua análise da condição contemporânea. Ele argumenta que o que vem acontecendo desde a Segunda Guerra Mundial é uma perda terminal do poder dessas grandes narrativas de fornecerem uma estrutura legitimadora ao trabalho científico. Lyotard é irritantemente vago acerca do que considera a causa desse declínio das metanarrativas, sugerindo apenas que tem algo a ver com a renovação do espírito da livre iniciativa capitalista, devido ao lento descrédito de sua alternativa comunista estatal, e com o desenvolvimento de técnicas e tecnologias na ciência, com a conseqüente mudança de ênfase dos fins para os meios (PC, 37-38). A primeira afirmação é escassamente substantiada e a segunda, não apenas não é defendida, como é tautológica. Por que uma mudança de fins para meios decorre do desenvolvimento ou multiplicação de técnicas e tecnologias? E, se isso é verdade, então, como veremos, essa mudança de ênfase pode muito bem ser vista antes com um sintoma desse declínio do que como sua causa.

O efeito na ciência daquilo que Lyotard denomina “incredulidade diante das metanarrativas” é a perda de legitimidade dessas metanarrativas. Por conseguinte, a ciência já não é considerada valiosa e necessária por causa do papel que desempenha no lento progresso em direção à liberdade absoluta e ao conhecimento absoluto. Com essa perda de confiança nas metanarrativas (e, talvez, como uma contribuição para essa perda de confiança), vem o declínio do poder regulatório geral dos próprios paradigmas da ciência, na medida em que esta descobre os limites dos seus pressupostos e procedimentos de verificação, encontrando paradoxos e deparando com questões (na matemática, por exemplo) indecidíveis, não questões que não tenham resposta, mas questões que se podem demonstrar, *em princípio*, irrespondíveis. Dada essa situação, o próprio poder organizador da ciência começa a se enfraquecer, na medida em que a ciência se torna uma nuvem de especialismos, cada qual com seu próprio modo incompatível de proceder ou jogo de linguagem. Nenhum desses jogos de linguagem recorre a princípios externos de

justiça ou de autoridade; nessas condições, o alvo “já não é a verdade, mas a performatividade” (PC, 46) — já não é que tipos de pesquisa levarão à descoberta de fatos verificáveis, mas que tipo de pesquisa vai funcionar melhor, onde “funcionar melhor” significa produzir mais pesquisas nas mesmas linhas e aumentar as oportunidades de mais incrementos; quer dizer, aumentar o desempenho e a produção operacional do sistema de conhecimento científico.

Podemos detectar aqui uma clara correspondência entre as autolegitimações resultantes da ciência e a legitimação por meio da narrativa interior dos Cashinahua (que, como podemos ver, são para Lyotard uma espécie de equivalente mágico da pura inocência lingüística de todos os povos primitivos). Tanto a ciência como a narrativa Cashinahua dizem: “Fazemos o que fazemos porque é assim que o fazemos”. A diferença entre elas é que, enquanto as modalidades de comunicação e de intercâmbio dos Cashinahua formam um confortável todo idêntico a si mesmo, de tal modo que a sua vida coletiva é dominada por um jogo de linguagem, a sociedade pós-moderna compreende uma multiplicidade de jogos de linguagem diferentes e incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de autolegitimação. Vimos, portanto, uma passagem da majestade amortecida das grandes narrativas à autonomia fragmentadora das micronarrativas.

Isso acarreta uma má e uma boa notícia. A má notícia é que, nesse estado de coisas, parece não haver como regulamentar a ciência — ou, no tocante a isso, qualquer outra coisa — em nome da justiça ou do bem. “No discurso dos atuais financiadores de pesquisa”, admite a contragosto Lyotard, “a única meta crível é o poder” (PC, 48). A universidade ou instituição de ensino não pode, nessas circunstâncias, voltar-se para a transmissão do conhecimento em si, tendo de estar ligada ainda mais estreitamente ao princípio da performatividade — de modo que a pergunta feita pelo professor, pelo estudante e pelo governo não mais tem de ser “Isso é verdade?”, mas “Para que serve isso?” e “Quanto isso vale?” (PC, 51). Esse lado da análise de Lyotard leva à sombria perspectiva concebida pela escola de teóricos sociais marxistas de Frankfurt de um mundo subordinado, não a um ideal racional, mas ao princípio absoluto, e gerido de modo absoluto, da racionalização, da busca de um produto maior a partir de insumos menores.

A boa notícia decorrente da formulação de Lyotard é que o princípio de performatividade pode não limitar-se a trazer consigo a contenção das energias inovadoras, encorajando também saltos não-ortodoxos a partir dos paradigmas ou estruturas dominantes de pensamento vigentes. No final, prevê ele, a ciência terá à sua disposição um mundo de “informação perfeita”, em que todo o conhecimento se terá tornado, em princípio, disponível a todos, de modo que não será possível basear as alegações de se ter obtido um novo conhecimento na descoberta de novos fatos. (Tem de ser dito aqui que Lyotard não explica como essa situação de “informação perfeita” haverá de surgir por si mesma; é certo que, até agora, a expansão de tecnologias da informação mostrou poucos sinais de aumento da acessibilidade geral da informação. Em vez disso, ela tendeu a consolidar ou até a aumentar o desequilíbrio na posse e no acesso à informação. Mas é melhor deixar isso de lado.) Lyotard afirma que, nessa condição postulada de “informação

perfeita", a única maneira de fazer um novo movimento no jogo da ciência (ele não diz por que alguém desejaria fazer isso nesse estado de coisas) é reorganizar a informação de um modo diferente e imprevisível. São esses saltos imaginativos que oferecem a perspectiva de desestabilizar ou renovar os paradigmas do conhecimento científico.

Na argumentação de Lyotard, há entre a má notícia e a boa notícia uma interligação muito complexa. Se, de um lado, a tendência das grandes narrativas desmanteladas é produzir uma saturação inerte, em que um sistema de relações objetiva manter-se reproduzindo a si mesmo, então, diz Lyotard, é essa mesma saturação que pode produzir os impulsos de inovação necessários para tirar o sistema de sua inércia. Podemos imaginar um modelo de como poderia funcionar com a TV. A TV desregulamentada parece prometer liberdade de escolha e variedade de produto absolutas. Na verdade, a experiência sugere que essa liberdade do controle econômico ou legislativo produz uma mortal uniformidade, na medida em que as redes de TV lutam para garantir a maior receita com o mínimo de investimento. O improvável argumento que Lyotard estaria apresentando é que, nesse extremo absoluto de uniformidade paralisadora, esse sistema produziria por si mesmo a súbita inovação ousada que violaria todos os seus próprios protocolos.

O exemplo, naturalmente, é tendencioso, um exemplo que Lyotard, preocupado em especial com a ciência, não dá — embora muitas das pessoas convencidas pela análise de Lyotard tenham chegado muito mais perto do que isso do abraço do ethos do livre-mercado. Lyotard volta-se mais para adequar a ciência, com tanta frequência acusada de serva da tirania, ao papel de libertadora de vanguarda:

A ciência pós-moderna — ao preocupar-se com coisas indecidíveis, os limites do controle preciso, conflitos caracterizados por informações incompletas, "fracta", catástrofes e paradoxos pragmáticos — está teorizando a sua própria evolução como descontínua, catastrófica, não-retificável e paradoxal. Ela está modificando o sentido da palavra *conhecimento*, ao mesmo tempo que exprime como essa mudança pode ocorrer. Está produzindo não o conhecimento, mas o desconhecido (PC, 60).

A ciência dessa espécie não depende da lógica, mas da "paralogia" — o raciocínio imperfeito ou deliberadamente contraditório —, destinada a produzir uma comutação e uma transformação nas estruturas da própria razão (PC, 61). O elemento representativo da ciência pós-moderna é o abandono das narrativas centralizadoras. Lyotard acolhe com carinho a visão de um mundo em que jogos de linguagem múltiplos e incompatíveis florescem paralelamente, acreditando que não vale a pena tentar criar um diálogo ou um consenso entre eles, já que "esse consenso violenta efetivamente a heterogeneidade dos jogos de linguagem" (PC, XXV). Em vez disso, somos chamados a "contemplar maravilhosos" (PC, 26) essa diversidade lingüística e dar vivas aos jogos de linguagem em sua fissão e reduplicação celulares. Com uma certeza romântica de que "a invenção sempre nasce do dissenso", Lyotard confia que "o conhecimento pós-moderno não é apenas um instrumento das autoridades; ele refina a nossa sensibilidade a diferenças e reforça a nossa capacidade de tolerar o incomensurável" (PC, XXV).

A formulação de Lyotard é um dos mais potentes exemplos do desejo do sublime no pensamento contemporâneo e se une à obra de Deleuze e de Foucault ao sugerir a possibilidade de libertação das delusões epocais do pensamento metafísico e a entrada na liberdade desregulamentada e "nômade" da pura diferença. É dessa maneira imodesta que a proposta de Lyotard tem sido lida, principalmente por críticos literários e analistas da cultura (tem havido poucos indícios de algum interesse ou reação dos próprios cientistas). Essa falta de engajamento com os detalhes específicos das alegações de Lyotard sobre a ciência e a propensão dos seus leitores a afastar a sua análise de dado domínio, o do conhecimento científico, e aplicá-la a uma gama de outros domínios são bem preocupantes.

Torna-as mais preocupantes o fato de que, diante disso, a análise lyotardiana da condição do conhecimento científico é implausível em demasiados aspectos. Embora seja verdade que a condução das pesquisas científicas nas universidades e fora delas está cada vez mais sujeita a considerações de uso imediato e de lucratividade, e não das considerações puras do avanço do conhecimento, é difícil ver como exatamente isso se vincula com os argumentos sobre a quebra do consenso objetivista no âmbito da própria ciência. Os tipos de atividade científica em que as questões que tanto interessam Lyotard são inegavelmente poderosas — a matemática e a física teórica — são, em larga medida, as formas que mais sofrem com a instrumentalização econômica da ciência. Lyotard pinta o quadro da dissolução da ciência como um frenesi de relativismo em que o único objetivo é libertar-se alegremente do jugo do confinamento de velhos paradigmas ultrapassados e repudiar procedimentos operacionais na busca de formas exóticas de ilogicidade. Mas isso simplesmente não acontece. Se algumas formas das ciências puras — sendo a matemática e a física teórica, mais uma vez, os exemplos óbvios — se preocupam com a exploração de estruturas de pensamento diferentes para compreender a realidade, essa sua ação ainda permanece vinculada, em larga medida, a modelos de racionalidade, de consenso e de correspondência a verdades demonstráveis. Do contrário, por que alguém, ao postular a existência de uma nova partícula ou força, teria tanto trabalho para levantar o dinheiro para fazer profundas escavações, implantaria elaborados experimentos sob o gelo polar ou construiria impressionantes aceleradores de partículas para verificar a sua existência?

É verdade que nem toda ciência depende tão cruamente desse modelo empírico. Com efeito, a ciência hoje está muito mais cônica das maneiras pelas quais dado paradigma de pensamento e de pesquisa sempre determina de antemão, em alguma medida, o tipo de resultados que provavelmente serão produzidos; e uma ciência informada por essas considerações está muito menos propensa a reivindicar para as suas descobertas validade universal. Lyotard apóia-se aqui na obra de filósofos da ciência como Thomas Kuhn e Paul Feyerabend, que demonstraram terem sempre as realizações da ciência de ser uma função dos paradigmas que governam o pensamento científico em qualquer momento dado. Mas, como Richard Rorty e Axel Honneth assinalaram, Lyotard toma o que Thomas Kuhn especificou como a condição geral de toda ciência em todo momento e o transforma numa

afirmação muito mais particular de que esta é a característica distintiva da ciência pós-moderna². A análise lyotardiana do abandono da perspectiva universal na ciência também não parece de acordo com um desenvolvimento contemporâneo particular das ciências da matéria. Na física teórica, o impulso não é para formas bizarras de paralogia, em benefício da diversificação do conhecimento, nem é a maioria dos cientistas tão benignamente tolerante com a incomensurabilidade quanto Lyotard nos quer fazer crer, visto que os esforços de ao menos uma importante corrente de pesquisa teórica na física têm se dirigido para a construção de teorias unificadoras que dêem conta das operações de todas as forças conhecidas da natureza — uma grande narrativa como nunca houve³.

O mais difícil de aceitar na análise de Lyotard é a passagem do útilmente específico, a descrição da condução e da disseminação do conhecimento científico nas universidades e em outras instituições, ao globalmente generalizado. Geoff Bennington sugeriu que Lyotard poderia ser acusado de projetar sua descrição da inevitável “diáspora” de conhecimentos a partir de metanarrativas centralizadoras como a sua própria metanarrativa⁴. De fato, o modelo de Lyotard é duplamente totalizador, por depender não somente de uma visão do total colapso da metanarrativa, em toda parte e para sempre, como também de uma crença inabalável no domínio absoluto da metanarrativa antes da chegada da condição pós-moderna. É isso que leva Lyotard, em seus mais recentes esboços curtos e vívidos da pós-modernidade, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, a acusar todas as narrativas generalizantes como o marxismo, a filosofia hegeliana e a teoria econômica liberal de totalitárias, inevitavelmente conducentes a “crimes contra a humanidade”⁵.

Há pouco tempo, seguindo os que tomaram a sua descrição generalizada e a generalizaram ainda mais, Lyotard voltou-se para questões de política cultural. Aqui, o problema do declínio da metanarrativa tem menos relação com as possibilidades de os cientistas chegarem ou não a um acordo, ou de saberem por que o fazem, e mais com questões sobre os vínculos no interior das culturas e entre elas. Num ensaio intitulado “Missiva sobre a História Universal”, Lyotard promoveu um ataque ao imperialismo cultural da metanarrativa por meio de um argumento lingüístico. Ele alega que, se perguntarmos ou tentarmos perguntar algo

2. Ver Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2ª edição, Chicago, U. of Chicago P., 1970; Richard Rorty, “Habermas and Lyotard on Post-Modernity”, em *Habermas and Modernity*, editado por Richard Bernstein, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985, pp. 161-176; Axel Honneth, “An Aversion Against the Universal: a Commentary on Lyotard’s *Postmodern Condition*”, em *Theory, Culture and Society*, nº 2:3, 1985, p. 151. Ver também, de Stephen Toulmin, “The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science”, em *The Politics of Interpretation*, editado por W. J. T. Mitchell, Chicago, U. of Chicago P., 1983, pp. 99-117, que concorda de maneira mais geral com a caracterização lyotardiana da ciência pós-moderna.
3. Ver Paul Davies, *Superforce: The Search for a Grand Unified Theory of Nature*, Londres, William Heinemann, 1984.
4. Geoff Bennington, *Lyotard: Writing the Event*, Manchester, Manchester UP, 1988, pp. 114-117.
5. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance, 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, pp. 121-122. Todas as traduções desse texto são minhas.

como “devemos continuar a compreender a multiplicidade de fenômenos sociais e não-sociais à luz da Idéia de uma história universal da humanidade?”, o problema central está no próprio uso da palavra “nós”. Esse “nós”, escreve ele, é uma forma de violência gramatical, que visa negar e obliterar a especificidade do “você” e do “ela” de outras culturas através da falsa promessa de incorporação numa humanidade universal. Portanto, temos de nos afastar do “nós”, essa categoria gramático-política que não pode existir exceto como mito legitimador a serviço de culturas opressoras e apropriadoras. Em vez disso, devemos acolher e promover toda forma de diversidade cultural, sem recorrer a princípios universais⁶.

Há duas diferentes objeções a esse argumento contra o universalismo cultural. A primeira é levantada por Richard Rorty numa réplice à “Missiva” de Lyotard. Rorty alega que Lyotard é incapaz de conceber algo entre a adesão dogmática e absoluta a universais e a deslegitimação absoluta entre totalitarismo e anarquia. Isso, diz ele, é ignorar toda uma tradição de pensamento pragmático representada pelos filósofos americanos William James, William Dewey e, mais tarde, o próprio Rorty, que, embora não professe absolutamente nenhum desejo de absolutos ou ideais metafísicos, não abandona a perspectiva de alcançar o consenso humano. Lyotard insiste na incompatibilidade absoluta de diferentes linguagens culturais ou “universo de nomes” (“name-worlds”), como ele as chama⁷. Mas Rorty, embora preparado para aceitar a existência de diferenças culturais, nega que isso equivalha a uma incompatibilidade de princípio. Devastadoramente, ele assinala que, se os argumentos de Lyotard sobre a diversidade absoluta das culturas e dos jogos de linguagem fossem verdadeiros, não somente seria impossível aprendermos outra língua — como seria impossível que uma pessoa, um francês, digamos, fosse capaz de distinguir as maneiras pelas quais outra língua o Cashinahua, por exemplo — é incompatível com a sua. Com efeito, poderíamos ir mais longe e dizer que ele não seria capaz nem mesmo de reconhecer que o Cashinahua é uma língua. A receita rortyana do consenso não se apóia em princípios abstratos ou universalmente aceitos da natureza humana, mas num processo de gradual ajustamento mútuo entre partes opostas:

o que o pragmático procura são narrativas poderosamente cosmopolitas que não sejam narrativas da emancipação. Ele acredita que nunca houve nada a emancipar e que a natureza humana nunca esteve aprisionada. Pelo contrário, a humanidade criou a sua própria natureza, pouco a pouco, por meio de “compostos de valores opostos” cada vez mais amplos e mais ricos. Em tempos recentes, parece que ela conseguiu produzir uma forma particularmente boa disso, aquela que resultou nas instituições liberais do Ocidente⁸.

Para Lyotard, o único meio de evitar a violenta subordinação de uma língua (e, portanto, de uma experiência e de uma identidade culturais) a outra é o abandono da expectativa de um dia ser capaz de unificar línguas/linguagens incompatíveis. Para Rorty, esses desacordos são uma questão de compreensão tolerante:

6. “Missive sur l’Histoire”, publicado pela primeira vez em *Critique*, nº 41: 456, 1985; reproduzido em *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, pp. 43-64.
7. *Ibid.*, p. 57.
8. Richard Rorty, réplica a Jean-François Lyotard, em *Critique*, nº 41: 456, 1985, pp. 570-571 (tradução minha).

As diferenças culturais são como as diferenças entre teorias antigas e novas (ou “revolucionárias”) no âmbito da mesma cultura. O respeito que temos pelo ponto de vista Cashinahua em nada difere da polida atenção que damos a uma idéia radicalmente nova na ciência, na política ou na filosofia vinda de um dos nossos colegas ocidentais⁹.

Essa visão da tolerância polida e da persuasão tem raízes, ao ver de Rorty, no reconhecimento da necessidade de assegurar que a persuasão não se baseie, concretamente, na força, que as culturas não sejam “persuadidas” a desistir de suas identidades por ameaças implícitas ou reais, ou por outras formas de indução que possam interferir no intercâmbio livre e mutuamente tolerante de idéias e experiências. Mas Rorty oferece poucos indícios sobre como essa tolerância pode ser garantida, além da suposição de que as culturas chegarão a perceber, num movimento natural, que essa tolerância é desejável e produtiva.

É possível conceber uma segunda objeção às idéias de Lyotard que seja diferente da de Rorty e talvez mais forte. Para fazê-lo, será necessário considerar a obra do escritor que é o antagonista implícito de Lyotard em *The Post-modern Condition* e em boa parte de seus outros trabalhos, o teórico social marxista alemão Jürgen Habermas. Habermas tem se voltado, através de um amplo e desafiador trabalho que se estende por trinta anos, para o desenvolvimento de um modelo da “ação comunicativa”, um esquema ético baseado nos princípios da razão, da justiça e da democracia, mas sem correr o risco de alienar ou silenciar vozes minoritárias aparentemente aberrantes dentro de formas falsas ou opressivas de consenso. Daí o foco da filosofia de Habermas na comunicação livre e não distorcida como o fundamento da justiça. Habermas difere de Rorty ao procurar descobrir bases ou garantias para a multiplicidade de interesses concorrentes em qualquer situação, em vez de simplesmente confiar na boa vontade ou no auto-interesse esclarecido. Ao buscar essas formas de legitimação, Habermas dá prosseguimento à moderna pesquisa de uma ética social baseada na razão, o “projeto Iluminismo” que Lyotard considera ter destruído a si mesmo. Para Habermas, por outro lado, o ataque de Lyotard ao princípio da razão é, em última instância, irracionalista e, em sua propensão a sacrificar os princípios da justiça ao “jogo limpo” de um livre-mercado moral-cultural, também é “neoconservador”¹⁰.

A réplica de Lyotard à crítica de Habermas tem sido, consistentemente, reafirmar seu ceticismo quanto aos fundamentos da razão universal e a necessidade de uma “guerra à totalidade” (PC, 82), a recusa absoluta de toda espécie de universalismo. Por ironia, nessa intolerância absoluta para com os absolutos, Lyotard remove a possibilidade de assegurar a diversidade de interesses culturais que deseja promover. Acreditar que o conflito é uma garantia necessária da diversidade e que a dissensão gera necessariamente a inovação é ignorar as evidências da

9. Ibid., p. 573.

10. A posição de Habermas com relação à pós-modernidade de Lyotard é esboçada em “Modernity — an Incomplete Project”, em *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster (Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 3-15). Sua reação às tendências pós-modernas na filosofia de modo mais geral é apresentada em *The Philosophical Discourse of Modernity*, tradução de Frederick Lawrence, Londres, Polity Press, 1987.

história recente. Se o mundo contemporâneo testemunha uma continuação do “culturicídio” por atacado ao qual Lyotard tem horror, deve-se culpar não tanto a totalidade tirânica quanto o fracasso na construção de sistemas de relações que garantam a liberdade de grupos e culturas minoritários — isso resultaria não do universalismo, mas da hostilidade e da ambição descentradas. Como alega Axel Honneth, o desgosto de Lyotard por todo tipo de princípio universal ou generalizável priva totalmente a sua teoria das próprias condições que poderiam sustentar a livre e produtiva agonística dos jogos de linguagem:

Se o recurso a normas universais está, por princípio, bloqueado no interesse de uma crítica da ideologia, um argumento significativo em favor do igual direito à coexistência de todas as culturas dos nossos dias não pode ser formulado; isso exclui a possibilidade de formular uma regra, para não falar de institucionalizar uma forma de lei que, estando além das perspectivas morais interiores dos jogos de linguagem, possa assumir a responsabilidade pelo reconhecimento universal dos direitos iguais das culturas¹¹.

Na verdade, esse ponto revela a identidade fundamental entre as posições de Lyotard e de Rorty; ambos suspeitam dos efeitos violentos do pensamento totalizador, ambos desejam promover a diversidade, mas nenhum quer elaborar as bases que poderiam garantir essa diversidade a não ser de modo *ad hoc*.

Outra objeção, talvez igualmente séria, à caracterização lyotardiana da condição pós-moderna concerne à sua separação dos dois resultados opostos da deslegitimação no mundo contemporâneo. Como eu disse antes, um desses efeitos é o funcionalismo vazio de um sistema de produção e troca de informações que tem como alvo, não a verdade, mas a produção racionalizada e acelerada. A outra possibilidade, mais benigna, é o encorajamento da inovação paralogica. Lyotard deixa claro que, embora as duas correntes da vida contemporânea derivem do mesmo contexto de deslegitimação, ele está firmemente do lado da paralogia. Esse é o ponto em que a teoria política dele se funde de modo mais claro com a sua obra pós-estruturalista anterior no campo da psicanálise e da estética, obra que enfatiza a necessidade de libertar as intensidades informes e fugidias do desejo e dos impulsos psíquicos dos efeitos limitadores e filtrantes da linguagem e das formas sociais¹².

Mas Lyotard não parece disposto a acompanhar até o fim as implicações dessa equivalência estrutural entre os dois efeitos da deslegitimação, a performatividade e a paralogia, a consolidação e a subversão dos sistemas de operação. Eis como Lyotard caracteriza o interenvolvimento das duas alternativas da economia mundial depois da Segunda Guerra Mundial:

a reconstituição do mercado mundial depois da Segunda Guerra Mundial e as intensas batalhas econômicas e financeiras hoje travadas entre bancos e corporações multinacionais, endossadas por Estados nacionais, pelo domínio desse mercado, carecem de todo tipo de perspectiva cosmopolita. Seria difícil dar crédito a um participante desse jogo que ainda alegasse estar buscando atingir os alvos estabelecidos pelo liberalismo econômico ou pelo keynesianismo do período

11. Honneth, “An Aversion Against the Universal”, p. 155.

12. Ver, por exemplo, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

moderno; porque está bem claro que o jogo em nada está diminuindo, mas, pelo contrário, está na verdade agravando as desigualdades da riqueza no mundo — e isso, longe de fazer ruírem fronteiras nacionais, tira proveito delas para a especulação financeira e comercial. O mercado mundial não constitui uma história universal no sentido moderno. As diferenças culturais são na verdade encorajadas ainda mais em virtude de toda a gama de indústrias turísticas e culturais¹³.

A própria análise de Lyotard sugere que a diversidade, longe de ser uma resistência desejável ao sistema econômico global, é a sua condição constitutiva. Diante disso, seria uma política perigosa acolher o universo deslegitimado da pós-modernidade sem uma estrutura analítica que nos pudesse dizer como distinguir entre uma inovação “subversiva” e a constante diversidade que é exigida, na verdade, para alimentar e estimular os mercados globais do capitalismo avançado. Terry Eagleton é mais incisivo:

Não é difícil... ver uma relação entre a filosofia de J. L. Austin e a IBM, ou entre os vários neonietzscheanismos de uma época pós-estruturalista e a Standard Oil. Não é surpreendente que os modelos clássicos da verdade e da cognição sejam cada vez mais desprezados numa sociedade em que o que importa é saber se enviamos ou não os bens comerciais ou retóricos. Seja entre teóricos do discurso ou no Clube de Diretores, o alvo já não é a verdade, mas a performatividade, não a razão, mas o poder. Nesse sentido, as Confederações da Indústria são pós-estruturalistas espontâneas para um homem profundamente desencantado (se elas soubessem...) com o realismo epistemológico e com a teoria da correspondência à verdade¹⁴.

Se Eagleton estiver certo, teremos de duvidar da eficácia ou da sabedoria de uma confiança na paralogia, que pode não passar de versão anarquista da vazia ideologia pragmática vazia da performatividade capitalista.

Essas questões podem ter relação com a posição que a obra de Lyotard alcançou no âmbito da teoria literária pós-moderna como um todo, porque *The Postmodern Condition*, como muitos outros textos do debate sobre o pós-modernismo, também pode ser visto como uma alegoria disfarçada da condição do conhecimento e das instituições acadêmicas no mundo contemporâneo. Lyotard se revela pessimista quanto ao papel do intelectual num mundo moderno que dispensou o horizonte justificador da história universal ou do conhecimento absoluto. O diagnóstico da condição pós-moderna é, de certa forma, o diagnóstico da inutilidade final do intelectual:

Nós que tentamos pensar tudo isso estaremos condenados apenas a uma espécie de heroísmo negativo? Está claro que um tipo de figura intelectual (Voltaire, Zola, Sartre) desapareceu com o declínio da modernidade... a violência da crítica feita à academia durante os anos 60, seguida pelo declínio inexorável das instituições educacionais em todos os países modernos, mostra com clareza suficiente que o conhecimento e a sua transmissão cessaram de exercer a modalidade de autoridade necessária para que os intelectuais sejam ouvidos quando tomam a palavra. Num mundo em que o sucesso é identificado com a economia de tempo, o pensar tem um defeito irremediável: ele desperdiça tempo¹⁵.

13. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, pp. 62-63.

14. Terry Eagleton, “Capitalism, Modernism and Postmodernism”, em *Against the Grain: Essays 1975-1985*, Londres, Verso, 1986, p. 134.

15. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 63.

Mas, apesar dessa perspectiva sombria, Lyotard parece oferecer uma panacéia analítica ao intelectual. *The Postmodern Condition* faz do cientista o verdadeiro “herói negativo” de vanguarda, em virtude da sua capacidade de fazer uma guerrilha intelectual no interior do sistema, induzindo movimentos esotericamente desestabilizadores nos jogos de linguagem da autoridade. Embora Lyotard dirija o seu “relatório sobre o conhecimento” para as ciências, o livro afasta consistentemente a ciência de suas associações vergonhosas com o capitalismo e com o imperialismo, recriando-a como uma espécie de arte ou de filosofia autodefinida. No final, como observaram Axel Honneth e Kenneth Lea, Lyotard considera todo o domínio do social, sob a pós-modernidade, como intrinsecamente estético — organizado, não em termos de poder, mas de estrutura narrativa, linguística e libidinal¹⁶. Essa estratégia lhe permite engajar-se, e àqueles que o seguirem, no glorioso assalto paralogico à estabilidade. Assim sendo, a análise que lamenta a ineficácia espectral da academia termina não somente por dar ao intelectual um lugar central na luta pela criação da multiplicidade micropolítica, como também, ao transformar o campo da sociedade pós-moderna num campo *estético*, por criar a ilusão de domínio analítico sobre ele.

A obra de Lyotard não é ela mesma responsável por essas condições, mas tem sua potência catalisada numa situação que se caracteriza pela estetização global da filosofia e das ciências sociais, nas quais termos como narrativa, metáfora, texto e discurso têm hoje vantagem sobre um vocabulário mais antigo e rangente de função, determinação, mecanismo etc. (Sente-se muitas vezes nas humanidades que o inverso ocorreu, mas a aparente invasão da linguagem crítica pelas técnicas sociológicas e filosóficas foi paralela a uma migração recíproca da crítica para a filosofia e as ciências sociais)¹⁷. As formas de interdisciplinaridade que resultam desse intercâmbio de linguagens e conceitos são com frequência consideradas desestabilizações pós-modernas das estruturas do conhecimento. Mas este argumento pode ser invertido. A forma de interdisciplinaridade que tem sido promovida nas ciências sociais e nas humanidades por meio do debate sobre o pós-modernismo também pode ser vista como tentativa de dominar o campo, coagindo-o à performatividade intelectual. Essa espécie de generalização pode restaurar um tipo (talvez ilusório) do domínio total que, como Lyotard deixa melancolicamente claro, a academia não tem. Ao mesmo tempo, na formulação de Lyotard, ela permite uma visão glamorosamente autopromotora da prática de vanguarda de oposição, em que as próprias instituições são os lugares da diferença, da pluralidade e da instabilidade.

16. Ver Honneth, “An Aversion Against the Universal”, p. 149, e Kenneth Lea, “In the Most Highly Developed Societies’: Lyotard and Postmodernism”, *Oxford Literary Review*, nº 9: 1-2, 1987, pp. 101-102.

17. Christopher Norris discute uma forma disso, o argumento de Richard Rorty de que a filosofia deve aprender a ver a sua atividade, não como a busca da verdade, mas como uma construção estratégica de ficções, em “Philosophy as a Kind of Narrative: Rorty on Post-Modern Liberal Culture”, em *Contest of Faculties: Philosophy and Theory After Deconstruction*, Londres, Methuen, 1985, pp. 139-166. Ver também Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton UP, 1980.

Em outras palavras, o debate sobre o pós-modernismo exhibe ele mesmo sinais da própria equivalência funcional entre a consolidação de um sistema e a promoção da pluralidade interior a ele. Os debates acadêmicos *sobre* a pós-modernidade e o pós-modernismo reproduzem as condições do pós-moderno, e a análise lyotardiana das operações do princípio da performatividade fornece um modelo para a recepção e circulação dos seus próprios textos e de seus conceitos. O resultado de tudo isso pode ser visto como uma inércia em que as reais questões e oportunidades políticas abertas por teorias do pós-modernismo permanecem atomizadas e inconseqüentes. O resultado é um curioso amálgama de supervalorização política na conjuração de gloriosas imagens de revolução conceitual total e de uma espécie de paralisia institucionalizada. Na ausência de um esforço determinado para construir alguma espécie de consenso democratizador ou de oposição efetiva, a paralogia e a subversão podem ser transformadas, sem nenhum perigo, em estratégias de consolidação profissional e institucional.

Dois outros esquemas competem com o de Lyotard para formar a explicação dominante das condições sociais econômicas da pós-modernidade. Tratarei primeiro da obra de Fredric Jameson, um marxista cujas primeiras publicações tentaram enxertar as percepções e desafios do pós-estruturalismo numa prática de crítica literária marxista, e cujo recente encontro fecundo com a cultura pós-moderna seja talvez outro estágio dessa intersecção intelectual.

Fredric Jameson

As principais contribuições de Jameson ao debate sobre o pós-modernismo são "Postmodernism and Consumer Society", republicado numa versão bastante ampliada e revisada como "Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism" em 1984, e, mais recentemente, um ensaio sobre vídeo experimental, "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text", publicado pela primeira vez em 1987¹⁸.

Como vimos, Lyotard une o domínio cultural/estético do pós-modernismo ao domínio socioeconômico da pós-modernidade ao estetizar este último, lendo o social como uma espécie do cultural (e veremos mais tarde como essa mesma conjunção é obtida na obra de Jean Baudrillard). Uma fusão semelhante ocorre na obra de Jameson, mas não é tanto um efeito espontâneo da perspectiva ou metodologia de Jameson quanto o resultado analítico de seu esforço determinado de, como ele diz, "correlacionar a emergência de novas características formais na

cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica" ("Postmodernism and Consumer Society", 113).

Mas, no primeiro desses ensaios, o cumprimento por Jameson de sua promessa de explorar as relações entre o cultural e o social é bastante protelado. A maior parte do ensaio se ocupa de uma discussão das características formais e estilísticas identificadoras da cultura pós-moderna, a saber, a sua paixão pelo pastiche, pela multiplicação e colagem "sem relevo" de estilos, em oposição à "profunda" estética expressiva do estilo autêntico que caracteriza o modernismo, e o seu afastamento da idéia da personalidade unificada em favor da experiência "esquizóide" da perda do eu no tempo indiferenciado ("Postmodernism and Consumer Society", 114-223). No caminho, Jameson depara com algumas das causas desses efeitos culturais; o pós-modernismo, diz ele, surge nos rastros de um modernismo cujas técnicas e cujos heróis iconoclastas foram confortavelmente institucionalizados por museus e universidades; a circulação ou pastiche de múltiplos estilos nas formas culturais pós-modernas mimetiza a atual tendência da vida social contemporânea para a fragmentação de normas lingüísticas, com "cada grupo passando a falar uma curiosa língua particular própria, cada profissão desenvolvendo seu código ou dialeto privado e, por fim, cada indivíduo tornando-se uma espécie de ilha lingüística, separado de todos os demais" ("Postmodernism and Consumer Society", 114). Mas nada de sistemático é fornecido como prova dessas supostas tendências e há muito poucos detalhes sobre como ou por que o vínculo causal poderia funcionar.

Com efeito, o ensaio anseia por descobrir essa relação sólida até o fim, onde, por assim dizer em desespero, oferece a seguinte fórmula: a chave que conecta as principais características da sociedade pós-moderna — entre outras, a aceleração dos ciclos do estilo e da moda, o crescente poder da publicidade e da mídia eletrônica, o advento da padronização universal, o neocolonialismo, a revolução verde — ao pastiche esquizóide da cultura pós-moderna é o apagamento do sentido de história. O nosso sistema social contemporâneo perdeu a capacidade de conhecer o próprio passado, tendo começado a viver num "presente perpétuo" sem profundidade, sem definição e sem identidade segura ("Postmodernism and Consumer Society", 125). O ensaio não desenvolve o ponto mais central de como apreender ou teorizar sobre o que poderia vir a ser os aspectos oposicionais da cultura pós-moderna, as maneiras pelas quais a cultura pós-moderna, ao mesmo tempo que dá uma muda expressão à pós-modernidade, poderia oferecer formas de resistir ou de sobreviver às suas tendências mais malignas.

Essa questão é retomada na versão ampliada do ensaio de Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism". É aqui também que Jameson dá a sua caracterização da pós-modernidade em termos socioeconômicos. Como indica o título, o propósito de Jameson é demonstrar que houve uma mudança fundamental na organização econômica global. Simultaneamente, ele deseja opor resistência a formulações (como as do sociólogo conservador Daniel Bell) que sugiram estarmos vivendo numa sociedade pós-industrial ou que o mundo tenha ultrapassado a época do conflito de classes, com todos os efeitos despotenciadores que esse diagnóstico

18. Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", em Foster, *Postmodern Culture*, pp. 111-125; "Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, n° 146 (julho-agosto, 1984), pp. 53-92; "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text", em *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, editado por Derek Attridge, Nigel Fabb, Alan Durant e Colin McCabe, Manchester, Manchester UP, 1987, pp. 198-223. As referências a esses textos serão dadas a partir de agora no texto.

tem para uma crítica marxista¹⁹. Por conseguinte, Jameson pretende descrever o momento global contemporâneo, não como um descenso ou superação do capitalismo, mas como intensificação de suas formas e energias. Apoiando-se sobretudo em *Late Capitalism*, de Ernest Mandel, Jameson distingue três épocas de expansão capitalista: o capitalismo de mercado, caracterizado pelo incremento do capital industrial, principalmente em mercados nacionais (período entre cerca de 1700 e 1850); o capitalismo monopolista, que é idêntico à era do imperialismo, durante o qual os mercados se tornaram mercados mundiais, organizados em torno de nações-Estado, mas dependentes da assimetria exploradora fundamental das nações colonizadoras com relação às colonizadas — que fornecem matérias-primas e mão-de-obra barata; e, mais recentemente, a fase pós-moderna do capitalismo multinacional, marcada pelo crescimento exponencial de corporações internacionais e pela conseqüente superação das fronteiras nacionais. Longe de contradizer a análise marxista das operações do capitalismo, o capitalismo multinacional ou de consumo constitui “a mais pura forma de capital que já emergiu, uma prodigiosa expansão do capital para áreas até então não atingidas pelo mercado” (“Cultural Logic of Late Capitalism”, 78).

Até agora, trata-se apenas de uma discussão sobre magnitude e intensificação. Mas Jameson se alia a outros teóricos da condição pós-moderna ao identificar a nova área de atuação do mercado do capitalismo multinacional como, preeminentemente, *a própria representação*. Onde uma teoria social marxista mais antiga via as formas culturais como parte do véu ideológico ou espelho distorcedor que evitava que se vissem as reais relações econômicas de uma sociedade, essa teoria vê a produção, a troca, a promoção e o consumo das formas culturais — consideradas em seu sentido mais amplo e incluindo, portanto, a publicidade, a TV e os meios de comunicação de massa em geral — como um foco central e como expressão da atividade econômica. Aqui, imagens, estilos e representações não são acessórios promocionais de produtos econômicos, mas produtos em si. De maneira semelhante, a explosão da tecnologia da informação torna esta última não apenas um lubrificante dos ciclos de troca e de lucro, mas, em si mesma, a mercadoria mais importante. Se é possível imaginar isso, com nostalgia, como uma usura final que engole a cultura através das forças do capitalismo da mercadoria, isso serve em si para reproduzir uma noção da autonomia ou da separação da cultura que, Jameson deseja que acreditemos, é, ela mesma, ultrapassada. Uma melhor maneira de modelar a situação é considerá-la “uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio social, a ponto de se poder dizer que todas as coisas que compõem a nossa vida social — do valor econômico e do poder de estado às práticas e à própria estrutura da psique — se tornaram ‘culturais’” (“Cultural Logic of Late Capitalism”, 87).

A própria formulação ulterior, do ensaio de Jameson sobre o vídeo pós-moderno, parece transformar o econômico no lingüístico ou representacional ao refazer a história em três estágios de Mandel como uma história do signo. No começo da

sociedade capitalista burguesa, encontramos a divisão, a separação de diferentes tipos de função e de atividade em áreas antinaturalmente distintas, tudo isso resultando, para Jameson, no fenômeno da “reificação”, a conversão de relações sociais em objetos inertes e congelados (“Postmodernism and the Video-Text”, 222). Na fase inicial, “heróica”, da expansão capitalista, a força que separa o capital do trabalho, o valor de troca no mercado do valor de uso social imediato, o proprietário do trabalhador, alcança o reino lingüístico para separar o signo do seu referente. Isso é percebido na conseqüente hegemonia da linguagem científica e de outras linguagens referenciais, que é capaz de controlar à distância as forças estranhas e renitentes da natureza, da mesma maneira como o proprietário de terras ausente controla seus arrendatários indóceis e o capitalista, sua força de trabalho. Mas esse processo de separação e de reificação se intensifica, razão por que a linguagem se afasta cada vez mais do que se supunha ser o seu referente, embora sem nunca perder de vista este último. Isso é para Jameson o momento do modernismo, resultado de uma separação do reino da cultura diante da vida econômica e social de um tipo que permite a crítica e a aspiração utópica — muito embora isso também possa ser envolvido por “certa futilidade sobrenatural” (“Postmodernism and the Video-Text”, 222). Mas o processo de reificação continua inexoravelmente. No próximo estágio, o pós-moderno, os signos são libertos por inteiro de sua função de referir-se ao mundo, o que produz a expansão do poder do capital no domínio do signo, da cultura e da representação, ao lado do colapso do valorizado espaço da autonomia típico do modernismo. Ficamos “com aquele jogo puro e aleatório de significantes que denominamos pós-modernismo e que já não produz obras monumentais do tipo modernista, mas rearranja sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de construção da produção social e cultural mais antiga, em alguma nova e exaltada bricolagem: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que unem pedaços de outros textos” (“Postmodernism and the Video-Text”, 222).

Esse mito auto-reconhecido de Jameson não faz distinção entre situação e oposição. Quer dizer, mesmo quando lida com a cultura modernista nas condições da modernidade, ele atribui as mesmas condições formativas tanto à vida social e econômica como às formas culturais que, apesar de estarem, num certo sentido, apartadas de tudo isso, também espelham suas condições mais fundamentais. No caso da cultura pós-moderna, não parece haver meios disponíveis para separar a cultura das outras coisas, e há um espaço amplamente reduzido para afirmar que possa haver no interior da cultura maneiras de conter os ritmos inexoráveis de apropriação e de alienação do capitalismo de consumo. Existe no cerne do modelo uma contradição inexpressa: de um lado, o capitalismo de consumo pós-moderno representa o termo final de uma lógica da reificação (alienação, diferenciação, dissociação entre significante e significado), ao passo que, do outro, parece haver um colapso absoluto da diferenciação, na medida em que o reino cultural se torna idêntico ao socioeconômico.

Nessas circunstâncias, o problema para Jameson é permanecer fiel à análise da pós-modernidade que ele produziu, ao mesmo tempo que evita que a enormidade da análise sotierre a possibilidade da crítica. Longe de apenas lamentar a perda da

19. Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nova York, Basic Books, 1976.

longa perspectiva da história, considerada como o progresso incontível, ou, por outro lado, de aceitar simplesmente o fim dessa perspectiva (Jameson costuma ser acusado dessas duas coisas), ele se preocupa sobretudo com o problema de como analisar uma situação que resiste à análise tão astuciosamente. Embora a evidência cultural do pós-modernismo pareça palpável e ubíqua — na perda da história, na dissolução do eu centrado, no desaparecimento do estilo individual e na predominância do pastiche —, torna-se imensamente difícil para Jameson especificar a natureza e a direção da pós-modernidade que ele deseja explicar, porque ele aparece com muita insistência diante dos olhos, ao mesmo tempo que resiste a ser apreendida em toda formulação ou mapeamento fáceis. Tomando as redes de computadores e de informação do mundo contemporâneo como exemplo do descentrado, mas todo-penetrante, labirinto do pós-moderno, Jameson imediatamente as rejeita como inadequadas, argumentando que

as nossas representações incompletas de alguma rede imensa de computadores e de comunicação são elas mesmas mera figuração distorcida de alguma coisa ainda mais profunda, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional hoje existente... uma rede de poder e de controle ainda mais difícil para a percepção da nossa mente e da nossa imaginação — toda a nova rede global de descentralização do terceiro estágio do capital ("Cultural Logic of Late Capitalism", 79-80).

Tal como um texto pós-moderno, o capitalismo global exibe sua ubiqüidade descentrada, sua recusa em parar e ser ele mesmo para o analista. Nessas circunstâncias, é ainda mais difícil oferecer uma descrição da pós-modernidade que não se torne uma meditação sobre as dificuldades de tal descrição.

A dissolução do ponto de vista privilegiado, da ciência ou da história, é acompanhada por uma aparente perda da sensibilidade à tendência geral ou às polaridades avaliativas pertinentes à cultura pós-moderna. Jameson condena a "complacente (e, no entanto, delirante) celebração ruidosa desse novo mundo estético" ("Cultural Logic of Late Capitalism", 85); e, contudo, apesar do que muitos dos proponentes da libertação pós-moderna tinham a dizer sobre ele, e quase unicamente na Esquerda, ele se recusa a condenar no atacado as produções da cultura pós-moderna. Jameson tenta, em vez disso, apreender a cultura pós-moderna em termos dialéticos, em seus aspectos positivos e negativos, da mesma forma como Marx pôde perceber os elementos progressistas do capitalismo burguês que condenou.

Mas as evidências dessa leitura dialética que Jameson é capaz de oferecer são muito frágeis. A cultura pós-moderna — os romances de Thomas Pynchon ou a arquitetura de Paolo Portoghesi, por exemplo — pode ser vista como tentativa de "explorar" ou "exprimir" o novo mundo descentrado da pós-modernidade. Por isso, essas obras devem ser lidas ao mesmo tempo como novas formas de realismo — pelo fato de representarem, talvez de maneira crítica, os elementos centrais da existência social pós-moderna — e como "variadas tentativas de nos distrair e de nos afastar dessa realidade ou de disfarçar as suas contradições e resolvê-las sob a capa de várias mistificações formais" ("Cultural Logic of Late Capitalism", 88). Mas Jameson não nos dá indícios sobre como poderíamos fazer as distinções valorativas necessárias à apreensão dialética das cultura pós-moderna, nem na

verdade, o que usaríamos como evidência de uma ou da outra tendência. Seu mais recente ensaio sobre o vídeo experimental pós-moderno termina exatamente em tal ponto de irresolução. Tendo caracterizado o "jogo puro e aleatório de significantes" no terceiro estágio, pós-moderno, do capitalismo, ele conclui que essa lógica pode ser vista, no vídeo, "em sua mais forte, mais original e mais autêntica forma" ("Postmodernism and the Video-Text", 223). Os termos usados aqui capturam muito bem os paradoxos. Como pode uma cultura supostamente definida pelo abandono decisivo da originalidade e da autenticidade ser exemplificada de forma "original" ou "autêntica"?

Entretanto, apesar de sua incapacidade final de apresentar uma resolução dos problemas advinda de uma sociologia do pós-moderno, a obra de Jameson oferece o mais sugestivo relato de difícil e desigual relação entre cultura pós-moderna e pós-modernidade socioeconômica feito até agora. O fato de o seu relato não alcançar o terreno elevado da perspectiva crítica não surpreende, dada a sensibilidade que revela diante da contínua imbricação da teoria pós-moderna com aquilo sobre que ela pretende teorizar. Em vez de tentar libertar-se do problema teórico a que a pós-modernidade o levou, Jameson reconhece a sua necessária interação com o problema. Num ensaio que sintetiza outras teorias do pós-modernismo, ele fala vigorosamente da loucura que é simplesmente ficar do lado do pós-modernismo:

A questão é que nos encontremos a tal ponto *no âmbito* da cultura do pós-modernismo que o seu repúdio fácil é tão impossível quanto qualquer celebração igualmente fácil dela é complacente e corrupta. O julgamento ideológico do pós-modernismo hoje implica necessariamente, pensaríamos, um julgamento sobre nós mesmos, bem como sobre os artefatos em questão²⁰.

Jean Baudrillard

Essa mesma questão de distanciamento/envolvimento tem lugar central na obra do teórico social francês Jean Baudrillard. Baudrillard começa por uma tentativa de modificar Marx para dar conta da emergência da cultura de massas e das tecnologias de reprodução em massa. Em seu *Le miroir de la production, ou l'illusion du materialisme historique* (Paris, Casterman, 2ª ed., 1973), Baudrillard se refere à genealogia em três estágios do crescimento do mercado e do seu elemento identificador, o valor de troca, proposta por Marx. Em *A miséria da filosofia*, Marx sugere que numa primeira fase (na sociedade feudal, por exemplo) somente uma pequena proporção do que é produzido nas oficinas, na agricultura etc. é excedente e, portanto, está disponível para ser vendida ou trocada no mercado. Com resultado, nessa situação, o valor de uso predomina sobre o valor de troca. Numa segunda fase, a de produção industrial, tudo o que é produzido pelas novas formas industriais de produção se torna uma mercadoria a ser vendida e trocada no mercado. Sobrevém uma terceira fase, quando qualidades abstratas — como o

20. Frederic Jameson, "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", *New German Critique*, nº 33 (outono, 1984), p. 63.

amor, a bondade e o conhecimento —, antes consideradas imunes às operações de compra e venda, também entram no domínio do valor de troca. Esse modelo é paralelo, com bastante clareza, aos três estágios de desenvolvimento citados por Mandel e Jameson; o terceiro estágio, a era de “corrupção geral” de Marx, promovida pela penetração muito mais ampla do mercado no domínio da cultura e da significação, parece equivaler facilmente ao capitalismo “tardio” ou “de consumo” de Mandel e Jameson.

Baudrillard concorda com essa genealogia, mas alega que Marx compreendeu erroneamente a magnitude da transformação qualitativa ocorrida entre os estágios dois e três²¹. Porque nessa situação, diz ele, já não é possível separar o domínio econômico ou produtivo dos domínios da ideologia ou da cultura, porque os artefatos culturais, as imagens, as representações e até os sentimentos e estruturas psíquicas tornaram-se parte do mundo do econômico. Essa análise deveria nos recordar de imediato a evocação de Jameson da “explosão” da cultura na esfera econômica — e, com efeito, Baudrillard e Jameson reconhecem o seu débito a uma fonte comum, o trabalho dos Situacionistas, um grupo de críticos sociais radicais que escreveram na França nos anos 60 e foram os primeiros a diagnosticar na vida contemporânea uma “sociedade do espetáculo”, em que a forma mais desenvolvida de mercadoria era antes a imagem do que o produto material concreto. Guy Debord, o porta-voz do grupo, escreveu em 1967 que cerca de 29% do produto nacional anual dos Estados Unidos já era — antes da revolução informática — gasto na distribuição e consumo de conhecimento, e previu que, na segunda metade do século XX, a imagem substituiria a estrada de ferro e o automóvel como força motriz da economia²².

Essa situação, de certo modo uma extensão de um modelo marxista, exige de Baudrillard uma revisão fundamental. O marxismo tradicional subordina as operações da cultura e da significação à atividade econômica, diz Baudrillard, ao fundamentar tudo na noção de *produção*; o que está na base de todo sistema social e econômico, o que forma seu princípio de identidade secreto, é o seu “modo de produção”, que produtos são produzidos, por quem e como. Baudrillard afirma que a explosão e aceleração de mercadorias culturais, ou, mais geralmente, de imagens sociais ou “signos” que funcionam como mercadorias, produz uma “economia política do signo”, numa passagem da “abstração da troca de produtos materiais sob a lei de equivalência geral para a operacionalização de todas as trocas sob a lei do código” (*Mirror of Production*, 121).

Não está claro o que Baudrillard quer dizer aqui com “código”. Ele parece ter em mente um novo predomínio de tecnologia e práticas vinculadas com a troca, promoção, distribuição e manipulação de signos em geral, da informação bruta aos

21. Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, publicado pela primeira vez em 1973, tradução de Mark Poster, St. Louis, Telos Press, 1975, pp. 119-121. As referências serão feitas a partir de agora no texto.

22. Guy Debord, *Society of the Spectacle*, s. trad., Exeter?, Rebel Press, 1987, § 193.

carros, à moda, às “imagens” dos artistas pop, atores e governos, incluindo, de modo mais geral, a fabricação da opinião pública e aquilo que Hans Magnus Enzensberger chama de “indústria da consciência”²³. Tudo isso são processos que Baudrillard denomina “operacionalização geral do significante” (*Mirror of Production*, 122). Poder-se-ia pensar que essas coisas funcionam apenas como marcos superficiais de relações sociais e/ou econômicas que se fundamentam, em última análise, em relações econômicas, mas Baudrillard acredita que ultrapassamos irrevogavelmente esse modo de significação. Um dia, de fato, o corte da sua roupa, as linhas do seu carro ou o estilo da fachada da sua mansão significavam ou se referiam à sua posição social, mas agora, segundo Baudrillard, esses signos não têm função referencial: “O significado e o referente foram abolidos para o único proveito do jogo de significantes, de uma formalização generalizada na qual o código já não se refere a nenhuma ‘realidade’ subjetiva ou objetiva, mas à sua própria lógica” (*Mirror of Production*, 127).

Isso não quer dizer que o código não seja repressivo em seus efeitos. Baudrillard dá como exemplos a exclusão de minorias étnicas e lingüísticas da significação, a rigorosa concentração da sexualidade em torno dos genitais e da família, o domínio sem remorso sobre as mulheres e a invisibilidade construída e sustentada da juventude, dos idosos e dos desempregados, dizendo que, em todos esses casos, “o capitalismo permeia toda a rede de forças naturais, sociais, sexuais e culturais, todas as linguagens e códigos” (*Mirror of Production*, 138). Todos esse complexo maquinário de regulação opera através do controle dos signos, signos que não podem ser considerados a emanação de algum sistema mais real e fundamental de exploração no nível econômico. Com efeito, diz Baudrillard, é o reino econômico que é usado pelo sistema capitalista para nos desviar do domínio sem remorsos no nível do simbólico e para deslocá-lo. A crítica marxista ortodoxa, em sua inflexível devoção ao princípio do econômico, é antes cúmplice do que adversária desse fato. Assim, numa reversão da direção comum do insulto, o marxismo economista pode ser considerado “idealista”, já que somente o crítico social que dá atenção ao funcionamento da opressão semiótica ou significatória pode chamar com justiça o seu trabalho de “materialista” (*Mirror of Production*, 139).

Sintonizado com Lyotard e Jameson em sua concepção da autonomia da esfera cultural diante do econômico, Baudrillard se distancia muito deles em suas primeiras obras ao conceber um código monoliticamente unificador que opera, com efeitos admitidamente variados, de maneira uniforme na cultura de massas. Sem dúvida, nada poderia estar mais longe da concepção lyotardiana da agonística dos jogos de linguagem num espaço social descentrado. Nas primeiras obras de Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1972), *The Mirror of Production* (1973) e *L'Échange symbolique et la mort* (1975), essa noção produz como oposto reativo o sonho de uma “troca simbólica”, um intercâmbio ou comunicação espontâneos que não se baseiem na lógica dominante do “código” nem na lógica da equivalência geral, na qual tudo tem seu preço em termos de alguma outra

23. Hans Magnus Enzensberger, *The Consciousness Industry*, Nova York, Seabury Press, 1974.

coisa, por meio da abstração do mercado, mas sim na comunicação aberta e espontânea. Baudrillard nunca explica com clareza o que seria essa espécie de “troca simbólica”, mas dá algumas indicações num ensaio intitulado “Requiem for the Media”²⁵. Nele, Baudrillard ataca a noção de que os meios de comunicação de massa possuem um potencial libertador ou democrático intrínseco que seja bloqueado ou suprimido pelos grupos dominantes ou interesses em cujas mãos se encontram — e a conseqüente crença de que o papel da Esquerda é tirar o controle desses veículos de tais interesses restritivos e opressores. Baudrillard alega que não é possível simplesmente tomar a forma desses meios e mudar o seu conteúdo para quaisquer bons propósitos, visto que o que há de opressor neles é precisamente o “código” que eles personificam na própria forma que têm. Esse código funciona pela negação da resposta ou da troca na comunicação de massa. Um meio de comunicação de massas fala ao seu público, diz Baudrillard, mas nunca permite que este lhe responda e, na verdade, confirma a mudez do público ao simular a sua resposta através de telefonemas, programas ao vivo, pesquisas de opinião dos espectadores e outras formas de “interação” falsificada. Baudrillard declara, sem meias palavras, que esses meios “fabricam a não-comunicação” (“Requiem”, 169). A experiência dos eventos de maio de 68 na França, em que estações de rádio e de TV foram tomadas por grupos revolucionários, foi a de que toda forma de mensagem subversiva pode tornar-se inócua por esse meio, já que “a transgressão e a subversão nunca entram ‘no ar’ sem ser sutilmente negadas: transformadas em modelos, neutralizadas em signos, elas se vêem privadas de sentido” (“Requiem”, 173).

Contra essa comunicação sintetizada, Baudrillard propõe seu ideal de troca livre e imediata, em que a separação hierárquica entre transmissor e receptor se torna uma responsividade mútua e uma responsabilidade discursiva num diálogo espontâneo. Talvez um tanto romanticamente, Baudrillard encontra essa forma de troca nas atividades discursivas da rua:

Os verdadeiros meios de comunicação revolucionários em Maio foram os muros e a sua fala, os posters em silk-screen e os recados pintados a mão, a rua, onde a fala começou e foi trocada — tudo o que fosse uma inscrição *imediata*, transmitida e respondida, falada e replicada, móvel no mesmo espaço e no mesmo tempo, recíproca e antagônica. Nesse sentido, a rua é a forma alternativa e subversiva dos meios de comunicação de massa, por não ser, como esta, um suporte objetificado de mensagens sem resposta, um sistema de transmissão à distância. Ela é a arena de luta da troca simbólica da fala — efêmera, mortal: uma fala que não se reflete na tela platônica dos meios de comunicação (“Requiem”, 176-177).

A concepção baudrillardiana de troca simbólica deriva das teorias antropológicas de Marcel Mauss e da economia radical de Georges Bataille²⁶. O primitivismo da visão de Baudrillard é claramente evidente em seu ataque à tendência da economia marxista de submeter tudo nas sociedades primitivas ao princípio da

24. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, 1ª edição de 1972, tradução de Charles Levin, St. Louis, Telos Press, 1981 (*Para uma crítica da economia política do signo*, trad. de Anibal Alves, Lisboa, Martins Fontes, S.D.); *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1975.

25. *Ibid.*, pp. 164-184. Doravante, as referências no texto serão a “Requiem”.

produção econômica; mas, argumenta ele, ocorre o contrário: tudo na sociedade primitiva se baseia no princípio da troca simbólica contínua, que mantém a estabilidade social e as relações recíprocas entre o homem e a natureza porque nunca permite que o processo de troca seja bloqueado, dirigido ou restringido para produzir lucro (*Mirror of Production*, 82-83). Na verdade, o que identifica para Baudrillard a “troca simbólica” é o princípio necessário da pura perda que há nela, o dispêndio arbitrário e espontâneo ou a descarga de bens ou de enunciados sem expectativa de equivalência ou de lucro. Isso se opõe às condições sob o capitalismo, em que toda aparente renúncia ou entrega de valor é na verdade apenas um desvio no caminho para uma acumulação maior de valor ou de lucro. É por essa razão que a troca simbólica pode por vezes aparecer a Baudrillard à luz de uma descarga ou desperdício incondicionais em termos do modelo do “potlatch”, a prática das tribos primitivas de sacrificar grandes quantidades de bens acumulados sem nenhum fim econômico evidente.

Esse tipo de troca simbólica só pode ocorrer entre os grupos desprivilegiados da sociedade moderna, entre aqueles que não fazem parte do código da permutabilidade geral: negros, minorias étnicas, mulheres, jovens, idosos. A troca simbólica também tem potencial subversivo, desprezando o código dos meios de massa — o grafite rabiscado às pressas num outdoor transgredindo o código por dar uma resposta imediata ao que é feito para desautorizar respostas (“Requiem”, 183).

Em todos esses trabalhos iniciais, Baudrillard mantém um tênue controle sobre o ideal da troca simbólica, e sua análise está, em conseqüência, exposta a tornar-se ilusórias fantasias de fala espontânea livre que não dão atenção ao funcionamento do poder e da exclusão nas formas mais íntimas de contato e de comunicação sociais. Em *L'Échange symbolique et la mort*, Baudrillard já está sombriamente sugerindo que a única coisa que de fato pode resistir às incursões do código repressivo é a própria morte, uma visão que não indica muito um caminho de aplicações políticas afirmativas. A partir desse livro, a confiança de Baudrillard na possibilidade de resistir ao domínio dos signos se reduziu dramaticamente.

É esse último Baudrillard, o teórico do regime do “simulacro”, que tem tido mais influência no debate pós-moderno, e o seu curto ensaio “The Precession of Simulacra” (1981) talvez tenha sido o mais influente de todos os seus trabalhos²⁷. Baudrillard estende aqui as idéias apresentadas em “Requiem for the Media” sobre a capacidade de os meios de comunicação de massa neutralizarem a dissensão simplesmente por representá-la à afirmação de que pode resistir à conversão da realidade em signos vazios. Vivemos numa época, diz Baudrillard, em que já não se exige que os signos tenham algum contato verificável com o mundo que supostamente representam, e ele dá uma fácil e muito citada sinopse dos quatro estágios

26. Ver Michele H. Richman, *Reading Georges Bataille: Beyond the Gift*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1982.

27. Publicado pela primeira vez em *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, tradução de Paul Foss e Paul Patton, em *Simulations*, Nova York, Semiotext(e), 1983, pp. 1-79. As referências serão feitas no texto, a partir de agora, a *Simulations*.

por meio dos quais a representação passou, na história, à condição da pura simulação. No início, o signo “é o reflexo de uma realidade básica” (isso poderia ser o estágio da linguagem referencial ou científica cujo nascimento é atribuído por Jameson à emergência reificante do conhecimento burguês). No segundo estágio, o signo “mascara e perverte uma realidade básica” (isso poderia ser o estágio ou teoria da ideologia com falsa consciência, que impede as pessoas de ver a sua verdadeira alienação ou exploração). No terceiro estágio, o signo “mascara a ausência de uma realidade básica” (é mais difícil pensar em exemplos para isso, embora Baudrillard apresente as idéias dos iconoclastas, que temiam e desprezavam imagens da divindade por acreditarem que as imagens eram testemunhas da ausência de toda divindade). No quarto estágio, o terminal, o signo “não tem relação com nenhuma realidade: ele é o seu próprio simulacro puro” (*Simulations*, 10). No regime de simulação que é a cultura contemporânea, Baudrillard diagnostica a incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade. Ao lado disso, como em resposta à percepção do desaparecimento do real, há uma tentativa compensatória de manufaturá-lo, num “exagero do verdadeiro, da experiência vivida” (*Simulations*, 12); em outras palavras, o culto à experiência imediata, à realidade crua e intensa, não é a contradição do regime do simulacro, mas o seu efeito simulado. Baudrillard dá alguns exemplos para sustentar essa hipótese singularmente poderosa; o mais chocante é descrito a seguir. Como se sabe, em 1971, o governo filipino decidiu devolver uma pequena tribo de índios Tasaday à jangal onde tinha sido descoberta, bem longe da influência corruptora da civilização. Para Baudrillard, a ciência, parecendo proteger o povo Tasaday da sua própria fome destrutiva por conhecimento, na verdade está estendendo o seu poder, embora pareça renunciar a ele. Ao transformar os Tasaday num modelo em escala, ou simulação de uma civilização primitiva, pré-científica — o Outro universal da ciência —, a ciência tanto retira o olhar dos Tasaday como os recaptura sem remorsos como representação. A exposição que Baudrillard faz disso é típica do seu estilo intelectual ulterior, em sua descrição galhofeira, mas percuciente:

Os índios assim devolvidos ao gueto, ao ataúde de vidro da floresta virgem, tornam-se o modelo simulado de todos os índios concebíveis *antes da etnologia*. Esta, desse modo, dá-se ao luxo de encarnar-se para além de si mesma, na “brutal” realidade desses índios que ela reinventou por inteiro — selvagens que devem à etnologia o fato de ainda serem selvagens: que virada, que triunfo para a ciência que parecia dedicar-se à sua destruição!
Com efeito, esses selvagens particulares são póstumos: congelados, criogenizados, esterilizados, protegidos até a *morte*, eles se tornaram simulacros referenciais, e a ciência, simulação pura. (*Simulations*, 15)

A partir desse tipo de exemplo, Baudrillard generaliza, afirmando que toda a vida contemporânea foi desmontada e reproduzida num escrupuloso fac-símile. Mas a disposição de tudo isso está longe da calma satisfação ou da indiferença; em vez disso, produz “uma produção golpeada pelo pânico do real e do referencial” (*Simulations*, 13), de modo que a simulação toma a forma, não de irrealidade, como querem crer muitos seguidores de Baudrillard, mas de objetos e experiências manufaturados que tentam ser mais reais do que a própria realidade — ou, nos termos de Baudrillard, “hiper-reais”.

A hiper-realidade também traz consigo o colapso de todos os antagonismos reais de dicotomias de valor, especialmente na esfera política. Baudrillard afirma que, estando todo o espectro político dominado pela lógica do simulacro, mesmo os antagonismos mais inveterados, como capitalismo e socialismo, são anulados pela dependência entre seus termos; a autoridade depende da subversão, assim como esta retira daquela as suas energias. Ao que parece, nenhum evento pode abalar ou desestabilizar os modelos de relação política que precedem e interceptam hermeneuticamente esses eventos; Baudrillard exemplifica com um atentado a bomba, que pode ser interpretado tanto como obra de extremistas de esquerda, de provocadores de extrema direita ou de centristas desejosos de desacreditar o extremismo político. Todas as respostas são pré-programadas, igualmente disponíveis e podem ser ativadas de imediato. O ponto alto disso é o fato de o poder e a eficácia já não serem assimétricos (um grupo tem poder e outro carece dele; dado grupo se beneficia de certa situação e outro padece com ela), mas se distribuem de maneira uniforme pelo espectro político através do modelo da simulação. Todos se beneficiam de uma infração ao código, porque assim o código é consolidado. Nessa situação, os opostos se transformam um no outro; no dizer de Baudrillard, eles “implodem”, produzindo “uma causalidade flutuante em que a positividade e a negatividade engendram uma à outra e se intercambiam, onde já não há ativo ou passivo”, em que “todo ato termina, no final do ciclo, tendo beneficiado a todos e sido disseminado em todas as direções” (*Simulations*, 30-31).

Isso poderia parecer produzir uma situação de inércia inoperável, em que nada pode desafiar ou afetar o sistema de simulacros intercambiáveis. A objeção evidente a isso pode ser que a vida política não mostra indícios de cair nessa tranqüila complacência. Nesse ponto, a análise de Baudrillard por certo deu alguma contribuição à preocupação mais particularizada de Jameson acerca da insensibilidade do capitalismo tardio aos desafios políticos que “são todos, de alguma maneira, desarmados secretamente e reabsorvidos por um sistema de que eles mesmos podem ser considerados parte, visto não poderem se distanciar nem um pouco desse sistema” (“Cultural Logic of Late Capitalism”, 87), mas que está, em sua inércia generalizada, em oposição direta à visão lyotardiana de jogos de linguagem concorrentes na vida política e social ou à influente análise de Michel Foucault sobre o funcionamento do poder, não em termos de centralidade e de concentração possessiva, mas de redes dispersas e localizadas de “micropoder”. Num movimento típico, Baudrillard replica ao avançar um passo além, sugerindo que o poder se difundiu com tamanha uniformidade que foi neutralizado por inteiro. Se o poder, como tudo o mais, foi modulado em signos e aparências, então, numa visão estranhamente distorcida do igualitarismo, desapareceu: “É inútil... buscar o poder ou discursar sobre ele *ad infinitum*, visto que, a partir de agora, o poder também partilha do sagrado horizonte das aparências e também só está lá para ocultar o fato de que já não existe”²⁸.

28. *Forget Foucault*, tradução de Nicola Dufresne, Nova York, Semiotext(e), 1987, p. 51 (trad. br. de Cláudio Mesquita e Herbert Daniel: *Esquecer Foucault* Rio de Janeiro, Rocco, 1984).

curto-circuito: o real é hiper-realizado. Nem realizado, nem idealizado: hiper-realiza.io. O hiper-real é a abolição do real, não pela destruição violenta, mas por meio da sua assunção, da sua elevação à força do modelo. Antecipação, repressão, transfiguração preventiva etc.: o modelo age como uma esfera de absorção do real (*Silent Majorities*, 83-84).

Dada essa situação, parece não haver motivos pelos quais a teoria deva lutar contra a sua cumplicidade no processo de hiper-realização do social e não reconhecer-se francamente como o sintoma daquilo que descreve: como escreve Dick Hebdige, “o crítico-cirurgião, que corta e analisa tecidos doentes ou danificados, é substituído pelo crítico-homeopata, que ‘mascara’ e cria paralelos para os sintomas da doença ao prescrever venenos naturais que produzem no corpo do paciente uma simulação dos sintomas originais”³⁰. Nessa contração da distância entre realidade e teoria, a obra de Baudrillard se aproxima da de Lyotard e da de Jameson. Na estetização lyotardiana do conhecimento por meio da agonística dos jogos de linguagem, na ansiosa consciência de Jameson da perda da distância crítica entre cultura e teoria e, no nível mais extremo, na transformação adaptativa baudrillardiana da própria teoria na condição de simulação que ela mesma teoriza, o que começou como uma tentativa de especificar o relacionamento entre os pólos fixos e distintos da pós-modernidade na vida econômica e social e do pós-modernismo na vida cultural termina por dissolver as fronteiras entre os dois domínios. Para todos esses autores, a pós-modernidade pode ser definida como as condições plurais em que o social e o cultural se tornam indistinguíveis. Embora Baudrillard vá mais longe que os outros na destruição da distinção entre a teoria e o seu objeto, os três teóricos do pós-moderno discutidos nesta seção deparam com a difícil questão do entrelaçamento hermenêutico entre a teoria e a realidade social por ela descrita. Isso quer dizer que a pós-modernidade tem de ser considerada, em parte, em termos de dificuldade de descrevê-la; ou, antes, em termos da dificuldade de especificar o “la” que é a pós-modernidade depois da introdução do conhecimento e da teoria na esfera da cultura, no momento mesmo em que a própria cultura altera o seu escopo e a sua coordenação.

Nem todas as descrições da condição pós-moderna exibem tão abertamente esse grau de auto-reflexividade; nem é verdade que toda forma de auto-reflexividade seja a mesma, com os mesmos valores e efeitos. De fato, quando considerarmos as narrativas particulares da emergência do pós-modernismo que geraram convicção nas disciplinas vinculadas com diferentes práticas culturais como a arquitetura, a arte, a literatura, as artes performáticas e a mídia eletrônica, o que pode nos impressionar é principalmente a inibição da consciência das maneiras pelas quais os diagnósticos do pós-modernismo participam do campo que descrevem. Mas vamos precisar manter essa perturbadora perspectiva para compreender papel da própria teoria na produção do pós-moderno.

3

O pós-modernismo na arquitetura e nas artes visuais

Se vivemos numa “pós-cultura”, uma cultura vinculada com todo tipo de superação — pós-Holocausto, pós-industrial, pós-humanista, pós-cultural, na verdade —, permanecem, residualmente, dois lados ou aspectos, do prefixo “pós”, e os debates sobre o pós-moderno em humanidades e nas ciências sociais tendem a reproduzir essa dualidade. De um lado, designar a si mesmo “pós” alguma coisa é admitir certa exaustão, diminuição ou decadência. Quem vive numa pós-cultura chegou atrasado à festa e só viu as garrafas e pontas de cigarro sendo jogadas fora. O atraso também pode implicar certa dependência, porque a pós-cultura sequer pode definir-se de alguma maneira independente, estando condenada ao prolongamento parasítico de alguma realização cultural desaparecida. Essa leitura do “pós” subjaz, por exemplo, à sardônica caracterização do pós-modernismo feita por Charles Newman: “Um bando de artistas contemporâneos vaidosos seguindo os elefantes do circo do Modernismo com pás de neve”¹. Outras evocações do pós-moderno acentuam esse sentido de declínio. Irving Howe vê o pós-modernismo como falta de vigor, de inteligência e de compromisso, enquanto Arnold Toynbee, no que é reconhecido como o primeiro uso do epíteto “pós-moderno”, empregou-o para caracterizar a queda da civilização ocidental na irracionalidade e no relativismo a partir de 1870².

Mais recentemente, descrições do pós-modernismo têm recebido um tom mais afirmativo. Na obra de Leslie Fiedler, Ihab Hassan e Jean-François Lyotard, o pós-modernismo é visto como um rebento positivo do gigante decaído do modernismo. Na obra deles, o “pós” de pós-modernismo não significa a fadiga de quem chega atrasado, mas a liberdade e a auto-afirmação dos que despertam do passado.

1. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern UP, 1985, p. 17.

2. Irving Howe, *The Decline of the New*, Nova York, Harcourt, Brace and World, 1970; Arnold Toynbee, *A Study of History*, vol. IX, Londres, OUP, 1954.

30. *Hiding in the Light: On Images and Things*, Londres, Comedia, 1988, p. 209.

Com efeito, o notável acerca da função do prefixo “pós” não é tanto a diferença entre os dois tipos de conotação, um dócil e conformista, o outro, iconoplasta e promocional, mas a maneira como ambos os campos conotativos tendem a se encontrar. Poderíamos dizer que a característica do pós-modernismo é essa relação peculiarmente complexa que ele tem com o modernismo — que é, no seu próprio nome, ao mesmo tempo invocado, admirado, tratado com suspeita ou rejeitado. Essa relação é analisada com mais complexidade nos diferentes discursos disciplinares do pós-modernismo, em que a luta com o modernismo com frequência representa uma luta intestina com a história e as instituições da disciplina.

Arquitetura

O lugar mais evidente para começar o exame do relacionamento entre modernismo e pós-modernismo é a arquitetura. Talvez porque esta, embora estreitamente ligada a todos os debates sobre o modernismo e a modernidade neste século, seja uma área de prática cultural em que os movimentos e dominantes estilísticos são muito mais evidentes e menos discutíveis do que em qualquer outra; mesmo que esse não seja o caso, os teóricos e historiadores da arquitetura têm muito mais propensão do que outros a fazer esses julgamentos categóricos.

A razão por que o pós-modernismo recebe uma definição relativamente indiscutível na arquitetura vem, o que é interessante, da visível supremacia da experiência do modernismo arquitetônico no século XX. Tudo começou com a irrupção da teoria e da prática arquitetônicas utópicas nos primeiros anos do século. Essa revolução teve como centro, em especial, a escola Bauhaus, fundada na Alemanha em 1919; e as idéias da Bauhaus encontraram expressão na obra e nos escritos de Walter Gropius, Henri Le Corbusier e Mies van der Rohe. Apesar das diferenças entre eles, a obra desses três teóricos equivale a um programa unificado de mudança na arquitetura.

A partir de então, a arquitetura pertenceria ao “novo” e seria a sua expressão. Ela deveria usar novos materiais e acolher as técnicas de construção tornadas disponíveis pelo desenvolvimento industrial. A novidade do movimento moderno residiria em especial em formas de redução, de simplificação e de concentração. A linha, o espaço e a forma deveriam se reduzir ao essencial, e a funcionalidade auto-suficiente de todo edifício deveria ser francamente proclamada. Farta de estar há tanto tempo desviada de sua missão pelas falsidades e vaidades da decoração, do simbolismo etc., a arquitetura do século XX anunciou-se pura e simplesmente como aquilo que era. A sua beleza já não seria incidental ou suplementar à sua função, porque a sua beleza *seria* agora a sua função. Le Corbusier, por exemplo, alegou que o engenheiro era o artista representativo do novo espírito porque a sua preocupação exclusiva com a função o levava inevitavelmente à criação da beleza. “O engenheiro” escreveu ele, “... tem sua própria estética... Ao lidar com um problema matemático, ele o considera de uma perspectiva abstrata pura e, nessa

situação, o seu gosto deve seguir um caminho certo e seguro³.” O mais vigoroso proponente do funcionalismo puro foi Henry van der Velde, que escreveu que todas as formas determinadas pela sua função eram “da mesma espécie, marcadas pela operação gerativa da inteligência, todas igualmente puras, sim, igualmente perfeitas⁴.”

A linguagem utópica do movimento moderno na arquitetura exprime uma fé renovada não racional, e a sua ruptura com o passado é vista como restauração da identidade essencial da arquitetura. Em termos estilísticos, a arquitetura moderna seria a expressão, em diferentes níveis, do princípio da unidade e do significado essencial. O arquiteto americano Frank Lloyd Wright escreveu em 1910 que o prédio moderno seria “uma entidade orgânica... em contraste com a antiga agregação insensata de partes... uma grande coisa em vez de uma coleção destoante de inúmeras pequenas coisas⁵.” De maneira semelhante, Walter Gropius insistia em que o prédio moderno “tem de ser fiel a si mesmo, logicamente transparente e virgem de mentiras ou de trivialidades⁶.” Os profetas da arquitetura moderna insistiam repetidamente na unidade do edifício, antes como expressão orgânica de um princípio interior do que como imposição externa da forma. Le Corbusier louvava o Capitólio de Miguelângelo em Roma pela maneira com ele “se compõe a si mesmo, numa unidade, exprime a mesma lei em todas as suas partes” e escreveu que um edifício é como uma bolha, “perfeita e harmoniosa se o sopro tiver sido distribuído de maneira uniforme e controlado a partir de dentro. O exterior é o resultado de um interior⁷.”

Esse impulso extraordinariamente intenso de unidade de ser na arquitetura não evita algumas transferências interessantes da idéia de unidade. Para Ludwig Mies van der Rohe, a arquitetura devia servir como a mais poderosa expressão do *Zeitgeist*; ao ser inteiramente fiel a si mesma, ela deveria ser a essência do moderno. Escreveu ele: “A arquitetura depende do seu tempo. É a cristalização da sua estrutura interna, o lento revelar-se da sua forma⁸.” Ao mesmo tempo, a arquitetura deveria ser a expressão visível de uma nova unidade da arte, da ciência e da indústria. Walter Gropius lutou por toda a vida pela reunificação dos domínios separados da arte e da indústria. As palavras finais do seu manifesto para o Bauhaus em 1919 exprimem bem os objetivos utópicos e universalistas do moderno movimento na arquitetura: “Juntos, desejemos, concebamos e criemos a nova estrutura do futuro, que vai abarcar a arquitetura, a escultura e a pintura numa só unidade,

3. *Towards a New Architecture* (1920), tradução de Frederick Etchells, Londres, John Rodker, 1927, p. 15.
4. *Programmes and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture*, editado por Ulrich Conrads, Londres, Lund Humphries, 1970, p. 152.
5. *Ibid.*, p. 25.
6. *The New Architecture and the Bauhaus*, tradução de P. Morton Shand, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 82.
7. *Towards a New Architecture*, pp. 79, 181.
8. “Technology and Architecture” (1950), em Conrads, *Programmes and Manifestoes*, p. 154.

e que, um dia, vai elevar-se aos céus a partir das mãos de um milhão de operários como o símbolo de cristal de uma nova fé⁹.”

Assim, há uma estranha contradição em meio a essas declarações epocais sobre a purificação da prática arquitetônica. Comprometidos com uma estética da pureza e da essência, os teóricos modernistas da arquitetura são levados a falar das relações entre a arquitetura e o mundo moderno, e a arquitetura e as outras artes, de maneira a perturbar a austeridade de suas fórmulas essencialistas. E, dentre as contradições latentes da estética arquitetônica modernista, o menos importante não é o fato de que a exigência incansável de a arquitetura descobrir suas próprias leis imanentes ou essenciais seja o seu vínculo com a estética predominante em toda parte na pintura e na literatura — nesta última, como veremos, há também a exigência de uma exploração determinada da verdade específica de cada forma de arte.

Contudo, é correto dizer que, na arquitetura, as forças da autodesignação essencializadora eram muito mais potentes do que em outros campos. E, mais do que isso, a arquitetura conseguiu, mais do que toda outra forma de arte, alcançar os seus objetivos de modo mais unificado. Isso se deve, em parte, ao fato de ela ter uma relação muito menos ambivalente com as esferas econômica e social do que todas as outras formas de arte nos primeiros anos deste século. Como muitos observaram, o modernismo na arte surge ao lado de um extraordinário avanço no desenvolvimento tecnológico e industrial. Se o modernismo é parte e reflexo da nova era do ferro, do aço e das telecomunicações, tomando para si os seus símbolos e energias, também é verdade que muitos pintores, escultores, escritores e músicos tinham igualmente relações deveras ambivalentes com os triunfos materiais da modernidade e mantinham posturas antagônicas diante da cultura da máquina emergente. Isso não é tão claro na arquitetura, que tem um vínculo material e ideológico com o mundo econômico, público; pintores e escritores podem ganhar a vida nas margens boêmias da moderna sociedade tecnológica, o que nunca é possível para um arquiteto, que costuma depender da realização de suas formas visionárias. Por essas e por outras razões, a arquitetura viu-se forçada desde o início a fazer as pazes com o mundo do comércio e do governo. Apesar de todo o impulso utópico dos seus profetas — e talvez esse mesmo utopismo seja uma expressão de ressentimento diante dessa situação —, a arquitetura é a área da produção cultural em que o artístico e o tecnológico, o modernismo e a modernidade são obrigados a se unir.

Talvez seja por isso que o modernismo arquitetônico se tenha tornado, nos últimos anos deste século, o signo dominante do “novo”. Por volta de 1950, o mundo estava familiarizado com o Estilo Internacional, prédios que exprimiam a intensidade simples e geométrica imaginada por Gropius e van der Rohe. É esse domínio visível que deu às reações “pós-modernas” contra o Estilo Internacional, quando surgiram, a clareza e definição que tinham. Charles Jencks, o mais influente pro-

ponente do pós-modernismo arquitetônico, pode portanto declarar, com absoluta convicção, que “a Arquitetura Moderna morreu em St. Louis, Missouri, em 15 de julho de 1972 às quinze horas e trinta e dois minutos”¹⁰. Essa foi a data em que o infame projeto habitacional Pruitt-Igoe foi dinamitado, depois de o prédio ter engolido milhões de dólares em tentativas de recuperação do vandalismo energético que sofrera nas mãos dos seus nada impressionados habitantes. Para Jencks, esse momento cristaliza o começo de um conjunto plural de resistência à hegemonia do modernismo. Ajuda-nos especificar algumas das linhas dessa resistência, pois elas formam o molde conceitual que outras explicações do pós-modernismo vão empregar em suas respectivas narrativas.

Jencks se concentra sobretudo no que chama de “univalência” da arquitetura moderna. Ele quer indicar com isso as formas essenciais e simples tipificadas pelas caixas de aço e vidro quase universais de Mies van der Rohe e seguidores. O prédio univalente é aquele que alardeia a sua simplicidade de forma, insistindo no tema que domina a sua construção. De modo geral, isso é conseguido por meio da repetição, como, por exemplo, no Centro Cívico de Chicago, com sua montagem de vãos horizontais, ou a construção “parede-cortina” de Mies van der Rohe, os conjuntos habitacionais de Lake Shore em Chicago. A um só tempo, essas construções afirmam e negam a sua forma. Elas proclamam a sua simplicidade e integridade — dizendo: este quadrado, esta caixa de concreto é tudo o que sou; ao mesmo tempo, porém, também reivindicam uma espécie de extramundandade em sua proximidade da perfeição geométrica. A univalência do prédio modernista parece estabelecer a sua auto-suficiência absoluta como um princípio ideal tornado sólido e visível. Univalência também significa exclusão. O prédio modernista é, ao mesmo tempo, pura materialidade e puro signo que não se refere a nada fora de si mesmo, seja por citação ou por alusão. Como o poema ideal descrito pelos novos críticos americanos dos anos 40 e 50, o prédio modernista não deveria “significar”, mas “ser”.

Segundo Jencks, a arquitetura pós-moderna se caracteriza pelas várias maneiras com que recusa esse princípio de univalência. A primeira e mais evidente é o retorno ao sentido da função referencial ou significativa da arquitetura. Especialmente na obra dos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown, há uma nova tolerância para com a arquitetura preparada para fazer gestos que vão além dela mesma, para reconhecer o seu sentido, o seu propósito ou o seu ambiente. *Learning from Las Vegas*, de Venturi, insta os arquitetos a tentarem recuperar um sentido dos modos pelos quais as construções são lidas e traduzidas pelos seus contextos, encontrando uma demonstração disso nas ruas de Las Vegas, com sua multiplicidade de signos à margem da estrada, pintados, iluminados, literais e emblemáticos¹¹.

10. *The Language of Post-Modern Architecture*, 4ª ed., Londres, Academy Editions, 1984, p. 9. As referências serão feitas no texto, a partir de agora, a LPMA.

11. *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1977.

9. *Ibid.*, p. 49.

Charles Jencks concorda em ver o pós-modernismo como algo surgido de uma renovada sensibilidade às “modalidades de comunicação arquitetônica”. Ele louva, por exemplo, o uso de uma escultura de “Portlandia”, uma atlética deusa moderna da cultura que parecia personificar apropriadamente as aspirações cívicas do prédio “Portland” de Michael Graves em Portland, Oregon (LPMA, 6-7). De fato, esse aspecto da arquitetura pós-moderna é, para Jencks, um despertar para o fato de que toda arquitetura é inerentemente simbólica todo o tempo. Uma falha de atenção para com os sobretons visuais banais de uma abstração arquitetônica pode levar a resultados embaraçosos, como a Old Age Home em Amsterdã, de Herman Hertzberger, cujos intrincados mosaicos formam um padrão involuntário, mas impossível de ignorar de cruzes brancas e caixões negros, ou o Hirschhorn Museum, em Washington, de Gordon Bunshaft, um prédio que abriga uma coleção de arte, mas parece uma casamata defensiva; Jencks “traduz” a mensagem deste último como “afastemos a arte moderna do público nessa fortaleza reforçada e vamos repeli-lo se ele ousar se aproximar” (LPMA, 20).

Com efeito, como o assinalam Jencks e Venturi, os prédios modernos nunca podem escapar ao jogo da conotação, mesmo quando parecem eliminar todo simbolismo ou referência possíveis. A própria linguagem modernista de poder e de funcionalismo suave deriva, não de um vocabulário platônico de formas absolutas, mas das formas e materiais industriais da primeira parte do século, de linhas férreas ao transportador de trigo, tomados como alegorias do “novo”:

Seus edifícios se adaptaram explicitamente a partir dessas fontes e, em larga medida, pelo seu conteúdo simbólico, porque as estruturas industriais *representavam*, para os arquitetos europeus, o admirável mundo novo da ciência e da tecnologia... os modernos empregaram um método de construção baseado em modelos tipológicos e desenvolveram uma iconografia arquitetônica baseada em sua interpretação da progressista tecnologia da Revolução Industrial¹².

Por conseguinte, numa surpreendente virada, o que Venturi critica na arquitetura modernista não é a sua ressequida abstração, mas a sua incapacidade de reconhecer suas próprias modalidades de comunicação e a sua recusa a reconhecer a iconografia do poder que a sustenta.

Tanto para Jencks como para Venturi, o pós-modernismo significou uma consciência renovada dessa dimensão lingüística ou conotativa suprimida na arquitetura. Jencks se volta em particular para acentuar uma visão semiótica da maneira como a arquitetura funciona, visão derivada de teorias saussurianas da linguagem. Para Jencks, isso significa duas coisas em especial. Em primeiro lugar, a linguagem da arquitetura não é, ao contrário do que queriam os arquitetos modernistas, uma linguagem de formas arquetípicas ou absolutas; na verdade, os seus elementos estruturais derivam seus sentidos de suas relações de contraste e de similaridade com outros elementos. Assim, por exemplo, as associações da ordem dórica de colunas — sobriedade, impessoalidade, racionalidade, restrição etc. — não são uniforme e trans-historicamente opostas às alegadas elegância, feminilidade e insubstancialidade da ordem coríntia; Jencks assinala que John Nash faz a ordem coríntia desempenhar o papel do “masculino” ao usá-la de vários modos, em

12. *Ibid.*, pp. 135-136.

contraposição a outras formas de coluna em seu Pavilhão de Brighton de 1815-1818 (LPMA, 72-73).

Em segundo lugar, a linguagem da arquitetura, assim como depende de relações internas de diferença, é também parte de um campo mais amplo de intersecção de estruturas de linguagem e comunicação. Isso com certeza desafia a concepção modernista de integridade arquitetônica. Onde, para Le Corbusier, uma construção arquitetônica devia ser vista nos termos rigorosamente reduzidos de suas próprias linhas, superfícies e massas, para Jencks essas abstrações sempre são colocadas em contextos significativos. E, mais do que isso, os códigos usados para compreender ou interpretar as formas abstratas da arquitetura não são fixos nem imutáveis, visto sempre derivarem dos, e refletirem os, contextos múltiplos em que toda obra arquitetônica é vivida e “lida”.

O movimento marcado pela arquitetura e pela teoria arquitetônica pós-modernas é, portanto, da univalência para a multivalência. Nesse clima, pressupostos modernistas sobre a simplicidade das formas primárias e acerca das respostas “naturais” que geram nos observadores humanos começam a parecer especiosos e voluntaristas. Se a arquitetura não pode garantir os modos pelos quais vai ser lida, reivindicações mais amplas como a de Le Corbusier — “a harmonia... é na verdade o eixo sobre o qual o homem é organizado em perfeito acordo com a natureza e, provavelmente, com o universo” — também começam a se dissolver¹³.

A arquitetura pós-moderna começa, portanto, a afastar-se da univalência geométrica da arquitetura modernista, como se permitisse a entrada em sua própria forma de algo da multiplicidade de maneiras de lê-la, ou, em certo sentido, de ler a si mesma de antemão. Onde os arquitetos modernistas enfatizavam a unidade absoluta de intenção e de execução num prédio, a arquitetura pós-moderna assinala seu afastamento desse requisito austero ao explorar e exibir incompatibilidade de estilo, de forma e de textura. Num livro anterior, Robert Venturi defendeu o que chamou, no seu título, de “complexidade e contradição” na arquitetura, e Charles Jencks também admira a exibição de diferenças arquitetônicas¹⁴.

Um afastamento paralelo da forma essencial ou unificada está presente no acolhimento da ornamentação na arquitetura pós-moderna, em oposição ao desprezo dos arquitetos modernistas pelo inessencial ou supérfluo — para Adolf Loos, em 1908, o ornamento era um “crime”¹⁵. O ornamento era objeto de temor ontológico por parte dos artistas modernistas, porque incrustava na essência essencial de um prédio alguma coisa alheia à sua natureza. Mas, para muitos defensores do pós-modernismo, a arquitetura sempre consiste precisamente nos relacionamentos com aquilo que ela não é. Robert Venturi deu especial ênfase a essas relações

13. *Towards a New Architecture*, p. 79.

14. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nova York, Museum of Modern Art e Graham Foundation, 1966.

15. Adolf Loos, “Ornament and Crime” (1908), reproduzido em Ludwig Münz e Gustav Künstler, *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*, Nova York, Praeger, 1966.

contingentes. Em lugar da cidade unificada, planejada segundo um princípio consistente, recomendada por Le Corbusier, Venturi queria que os arquitetos aprendessem com o estiramento urbano de Las Vegas acerca da maneira pela qual elementos incompatíveis são dispostos lado a lado e operam em colaboração. A unidade da Faixa de Las Vegas não é fixa e estática, mas emerge no processo:

A ordem emergente da Faixa é uma ordem complexa. Não é a ordem fácil e rígida do projeto de renovação urbana ou do elegante "projeto total" da megaestrutura... a ordem da Faixa inclui; ela inclui em todos os níveis... Não é uma ordem dominada pelo especialista e facilitada para o olho. O olho em movimento no corpo em movimento tem de trabalhar para capturar e interpretar uma variedade de ordens mutantes, justapostas¹⁶.

Outros arquitetos, notadamente os associados com o movimento conhecido como Contextualismo, acentuam a incapacidade da arquitetura moderna de compreender e reagir aos contextos físicos de um prédio, aos complexos e variados espaços e experiências que preenchem os intervalos que se interpõem entre os altíssimos e indiferentes monumentos modernistas (LPMA, 110-111).

Essa passagem do "texto" ao "contexto" tem outra dimensão. Uma das contradições da teoria arquitetônica modernista é a disparidade entre suas ambições de uma arquitetura que, em sua contida funcionalidade, possa ser vista como impessoal e o desejo de aproveitar as oportunidades para a visão e a expressão individuais heróicas — a arquitetura como a "pura criação da mente", como disse Le Corbusier¹⁷. Ao defender uma arquitetura que reaja mais aos seus contextos, arquitetos pós-modernos como Robert Venturi se distanciaram desse individualismo heróico. Charles Jencks também enfatiza a colaboração, opondo-a à natureza individualista de arquitetura pós-moderna, lembrando com aprovação a íntima e mútua compreensão entre arquiteto e cliente de tempos antigos, na qual os objetivos e intenções eram pragmaticamente compartilhados, em oposição às relações distantes e profissionalmente impessoais entre cliente e arquiteto dos tempos modernos. Jencks admira tentativas de restaurar essa intimidade de relacionamento em formas do *design* participativo, como, por exemplo, o projeto de renovação habitacional de Ralph Erskine em Bkyer, em que a população local teve um contínuo envolvimento nos processos de planejamento e de construção (LPMA, 104-105). Uma das vantagens disso é livrar o arquiteto pós-moderno da acusação de que, ao adaptar e combinar estilos diferentes, faz apenas exibição profissional. Quando a autoria é de fato cooperativa, afirma Jencks, a "codificação plural" é uma personificação natural de prioridades locais e particulares.

A forma de pluralismo mais óbvia e assinalada com muita frequência na arquitetura pós-moderna é sua abertura ao passado. Enquanto a arquitetura modernista parecia celebrar o seu rompimento absoluto com o passado na rigorosa rejeição de todo arcaísmo, o pós-modernismo mostra uma nova propensão a recuperar e engajar-se com estilos e técnicas históricas. Nos termos de Jencks, trata-se de uma consequência adicional da relatividade da linguagem arquitetônica; nas várias formas

de resgate do passado apresentadas na teoria pós-moderna, podemos ver uma tentativa de preencher o contexto temporal, ou diacrônico, da arquitetura, bem como o seu contexto sincrônico.

Há duas formas principais que esse historicismo pode tomar. Uma delas é o que Jencks denomina "resgate direto do passado", em que a arquitetura simplesmente restabelece formas tradicionais, ou produz simulações históricas inteiras, como o Museu Paul Getty, de Malibu, Califórnia, recriação exata da Vila dos Papiros em Herculano. Mas o uso do passado também pode assumir formas mais críticas e conscientes de si mesmas, preocupadas em negociar e até em acentuar diferenças históricas mesmo quando elas são evidentes no mesmo prédio. Um exemplo famoso é o prédio da A.T. & T. na cidade de Nova York, de Philip Johnson, que dá à caixa de vidro e aço do arranha-céu tradicional a forma e a escala mais humanas do relógio dos nossos avós, encimando-o graciosamente com um frontão Chippendale incompleto. Para Jencks, a unidade assim criada é irônica, parecendo depender tanto da estudada disparidade dos códigos em ação — o contemporâneo e o antigo, o funcional e o decorativo, o doméstico e o público —, como de sua harmonização. Jencks espera com confiança por um período do que chama de "Ecletismo Radical", em que uma arquitetura multivalente vai unir "diferentes tipos de sentidos, que apelam a faculdades opostas da mente e do corpo, de modo tal que estas se inter-relacionem e se modifiquem mutuamente" (LPMA, 132).

Em algumas formulações, a atenção ao contexto e a atenção à história podem sofrer uma significativa intersecção. Num influente artigo, Kenneth Frampton defendeu o que denominou "Regionalismo Crítico", designando assim uma arquitetura que resista à tendência de transformar diferenças culturais na uniformidade de uma gramática arquitetônica universal. Isso envolve a afirmação de particularidades locais no interior e contra formas modernas de prédios. Frampton tem o cuidado de distinguir essa espécie de regionalismo de um simples retorno nostálgico a modelos ou métodos de construção pré-industriais; esse regionalismo é "crítico" precisamente porque investiga novas combinações entre o novo e o tradicional. Afirmando-se a linguagem de uma localidade particular, embora em formas modificadas pela linguagem do modernismo, pode-se produzir uma arquitetura que exprima uma "codificação dual", do novo e do antigo, sensível às inflexões regionais do clima e da geografia, bem como às tradições locais¹⁸. Tal como Jencks, Frampton vê a abstração do movimento moderno como produtora de um brutal domínio do sentido da visão, tradicionalmente associado no Ocidente com a racionalidade e com o comando epistemológico, e defende uma "arquitetura de resistência" que amplie o alcance dos sentidos envolvidos na "leitura" de um prédio, para acomodar a consciência da "intensidade da luz, da escuridão, do calor e do frio; a sensação da umidade; o aroma do material; a presença quase palpável da alvenaria enquanto o corpo sente seu próprio confinamento; o impulso de um

16. *Learning from Las Vegas*, pp. 52-53.

17. *Towards a New Architecture*, p. 218.

18. "Towards a Critical Regionalism", em *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 16-30.

modo de andar induzido e a inércia relativa do corpo ao transpor o chão; a ecoante ressonância dos nossos próprios passos"¹⁹.

Vimos, pois, que a teoria pós-moderna na arquitetura compreende o seguinte conjunto de resistências ao, e de reformulações do, modernismo: o princípio da abstração é contestado por um interesse renovado nas linguagens conotativas ou referenciais da arquitetura; a concentração introvertida e contemplativa no prédio como "texto" dá lugar a uma consciência dos vários tipos de contextos relacionais da arquitetura; a intemporalidade cede lugar a um engajamento crítico com a história; a univalência e a identidade são substituídas pelos princípios da multivalência ou pluralidade; e isso produz uma passagem correspondente da individualidade heróica à autoria cooperativa.

Veremos que essa espécie de lógica binária ou de oposição é deveras característica das teorias do pós-modernismo em geral. Esse hábito cognitivo sem dúvida decorre de uma ansiedade quanto à definição e de uma necessidade de fixar claramente em seus lugares os dois termos da oposição. É com certeza verdade que, nessa projeção do modernismo como um Outro necessário e absoluto, as teorias arquitetônicas contemporâneas do pós-modernismo são culpadas de caricatura, particularmente em suas ocasionais supressões das diferenças e da variedade no âmbito da própria arquitetura modernista; e Andreas Huyssen destacou que "para chegar ao seu pós-modernismo, Jencks, por ironia, teve de exacerbar a própria concepção da arquitetura modernista, que ataca com tanta persistência"²⁰.

Há razões para que a cisão entre moderno e pós-moderno fosse tão completa na arquitetura, e já tocamos numa delas. O fato de a arquitetura pertencer de maneira tão inegável ao mundo público produziu uma estreita afiliação entre a teoria e a experimentação vanguardistas de van der Rohe, Gropius e Le Corbusier e os requisitos da cidade modernizadora. Por ironia, as idéias e técnicas dos arquitetos que viam o seu trabalho como parte de uma ampla transformação social rumo à racionalidade e ao igualitarismo terminaram por ser usadas para glorificar o poder de bancos, empresas aéreas e multinacionais; Le Corbusier não poderia ter suscitado o papel que essa arquitetura teria na disseminação desumanizante do capital global quando proclamou que "a moralidade da indústria se transformou: os grandes negócios são hoje um suadável e moral organismo"²¹.

Se o modernismo se identificou tão completamente com os piores aspectos da modernidade, isso pode aumentar a exigência entre teóricos pós-modernos de uma ruptura absoluta com ela. Isso cria um estranho paradoxo, porque, ao proclamar tal ruptura absoluta, o pós-modernismo na verdade parece repetir um dos gestos fundadores do próprio modernismo, o da recusa absoluta do passado; em outras palavras, o pós-modernismo se parece mais com o modernismo em sua

radical recusa dele. O pesadelo que assombra o pós-modernismo arquitetônico é que anunciar o parricídio pode não passar de uma maneira de manter a linhagem familiar. Esse temor produz, por sua vez, mais tentativas de descontaminar o conceito do pós-moderno. Isso pode ser visto, por exemplo, na recente invenção de Charles Jencks, a categoria do "Moderno Tardio", para descrever prédios que levam as idéias e valores estilísticos do modernismo a um extremo exagerado para retirar deles um suspiro terminal de novidade. Os exemplos mais famosos do Moderno Tardio são o Centro Pompidou, em Paris, de Renzo Piano e Richard Rogers, e o Hong Kong Shanghai Bank, de Norman Foster. Esses prédios exibem a sua modernidade de uma maneira que quase os faz parecer arcaicos, cada um deles apontando incansavelmente para os seus elementos estruturais, canos, tubos e vigas. Se esses prédios são, num certo sentido, uma forma condensada e intensificada de modernismo, são, em outro, a revelação da ornamentalidade que está no coração do modernismo, em sua exibição decorativa dos signos autoconscientes de funcionalidade. Jencks está compreensivelmente ansioso para separar essa área híbrida de prática cultural do pós-modernismo. A citação a seguir revela que o problema da definição não é trivial; apesar da alegada fluidez de limites e da abertura à influência do pós-modernismo, é vital a necessidade de garantir a categoria:

Trata-se de uma diferença de valores e de filosofia. Chamar um modernista tardio de pós-modernista equivale a chamar um protestante de católico porque ambos praticam uma religião cristã. Ou a criticar um jumento por ser um tipo ruim de cavalo. Esses erros de categoria levam a leituras errôneas, o que pode ser muito frutífero e criativo — os russos lêem Dom Quixote como tragédia —, mas é, em última análise, violento e estéril²².

O elemento do Modernismo Tardio que Jencks usa para distingui-lo é o fato de ele já não ter o claro compromisso com ideais modernistas de funcionalidade inflexível. Na verdade, contudo, é difícil ver bem por que a "citação" sagaz da iconografia modernista do poder e da função no Centro Pompidou não conta como a relação crítica ou ironicamente "codificada duplamente" com o passado que Jencks especifica como peculiar ao pós-moderno.

Jencks tem de resolver um paradoxo muito enganoso aqui. Para ser genuinamente "novo" (e não "velho" como o Modernismo Tardio), o pós-modernismo precisa evitar o compromisso do modernismo com o novo, restaurando ou sustentando conexões com o passado. Ou seja, para ser de fato novo, o pós-modernismo deve ser velho. E, no entanto, como insiste Jencks, não pode ser confundido com o resgate direto do passado. Portanto, o pós-modernismo se define no difícil espaço entre o novo antigo e o antigo novo. Isso significa que já não há nenhum espaço alegável puramente "novo" em que a arquitetura possa simples e irrevogavelmente introduzir-se. Nessa situação, na qual toda tentativa de novidade está condenada desde o começo como repetição, a única maneira de evitar a repetição parece ser repetir *conscientemente* — voltar ao passado, nas palavras de Victor Burgin, não "para celebrar a intemporalidade e imutabilidade dos valores da situação presen-

19. Ibid., p. 28.

20. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1987, p. 187.

21. *Towards a New Architecture*, p. 284.

22. *What Is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions, 1986, p. 38.

te”, mas “para demonstrar que ele nunca é simplesmente passado, e sim, em vez disso, o lugar dos sentidos pelos quais vivemos e com os quais lutamos no presente”²³. O problema desta formulação é que nunca é simples definir a diferença entre as duas modalidades. E se o “passado” a que se retorna for a “tradição” do modernismo — como o é em muitas aventuras pós-modernas —, como vamos saber se a nossa “relação crítica” com essa tradição não é apenas uma réplica disfarçada dela?

Nada disso pretende negar a utilidade das distinções feitas na arquitetura por teóricos do pós-moderno. Visa antes sugerir que a relação entre o antigo e a afirmação do novo nunca pode ser estabelecida da maneira simples e categórica que muitos teóricos desejam. Não se trata apenas de uma questão de falta de informação ou de delicadeza interpretativa; isso tem a ver com certa complexidade intrínseca a teorias do contemporâneo, em que a teoria e seu objeto se entrelaçaram ou se tornaram aspectos um do outro.

Isso poderia parecer de início pouco crível. Como a mais palpável e pública das formas culturais, a arquitetura é, de certa maneira, a forma que menos depende da teoria (a teoria pós-moderna, afinal, deriva boa parte de sua energia do disseminado antagonismo à arquitetura modernista entre pessoas sem formação arquitetônica — um dos mais influentes pós-modernos intuitivos é o Príncipe Charles). Além disso, as teorias do pós-modernismo na arquitetura tendem a exibir muito menos da auto-reflexividade convoluta das outras teorias do pós-moderno, porque se contentam simplesmente, com muita frequência, em especificar e catalogar os marcos estilísticos do pós-modernismo. É a relativa clareza e a confiabilidade das suas definições que dão à teoria arquitetônica sua posição-chave em descrições mais gerais ou aplicadas do pós-modernismo (sendo essa a razão para começar por ela neste trabalho). Mas, mesmo aqui, questões de definição revelam no seu cerne irresoluções fundamentais, que já não podem ser resolvidas apenas recorrendo-se às “evidências”. Isso se deve em parte ao fato de a teoria arquitetônica pós-moderna dar ao seu objeto, o próprio prédio pós-moderno, a estatura de uma espécie de teoria ou reflexão crítica sobre si mesmo — se a teoria arquitetônica pós-moderna trata do problema da definição adequada dos limites do pós-modernismo, a arquitetura pós-moderna, que é lida e dotada de significação por essa teoria como uma interrogação do passado arquitetônico, é uma versão da mesma investigação.

Assim sendo, não é que a teoria se tenha afastado do seu objeto. A teoria da arquitetura pós-moderna penetrou nele até o ponto de que não há possibilidade de o objeto ou a teoria se firmarem distintos por inteiro um do outro. Por exemplo, é comum dizer que a arquitetura pós-moderna rejeita o estilo univalente em favor de uma exploração de estilos múltiplos, cuja incompatibilidade dá a ela a sua energia irônica. Mas essa exploração da diferença estilística depende crucialmente de uma autoconsciência teórica “no” prédio ou que se suponha ser induzida nos

que o vêem, autoconsciência intensa o suficiente para permitir a percepção das formas de incompatibilidade. Contudo, ao mesmo tempo que permite isso, essa autoconsciência também pode agir para conferir unidade e coerência a essas formas de diferença. Tal como com a “heterotopia” de Foucault, o anúncio ou reconhecimento teórico da heterogeneidade sempre traz algum grau de redução ou perclusão da possibilidade dessa heterogeneidade. Portanto, aqui, como em todos os outros campos, os problemas de definição se mostram intrínsecos à pesquisa. A condição pós-moderna na teoria arquitetônica é precisamente a condição de incapacidade de formular com consistência ou precisão nossa relação com nosso objeto. O pós-modernismo, nesse discurso “mestre” do pós-modernismo, nunca é somente o *diagnóstico* distanciado da relação entre o modernismo e o seu sucessor, mas, antes, o processo narrativo articulado para produzir o diagnóstico.

Outra forma desse paradoxo concerne ao alegado afastamento da arquitetura pós-moderna da uniformidade desumanizante de um modernismo cuja linguagem técnica dependia da produção em massa padronizada na direção de novas linguagens híbridas de diferença e pluralidade. Surpreendentemente, a multiplicação pós-moderna da diferença *também* depende da produção em massa; mas, desta vez, essa produção está numa escala tão elevada que produz, não uniformidade, mas diferença:

As novas tecnologias advindas do computador tornaram possível uma nova facilidade de produção. Esse tipo emergente está muito mais voltado para a mudança e para a individualidade do que os processos produtivos relativamente estereotipados da Primeira Revolução Industrial. E a produção em massa, a repetição em massa, foi com efeito um dos fundamentos inabaláveis da Arquitetura Moderna. Esse fundamento foi solapado, se é que não ruiu, porque a criação de modelos no computador, a produção automatizada e as sofisticadas técnicas de pesquisa e previsão de mercado hoje nos permitem a produção em massa de uma variedade de estilos e de produtos quase personalizados (LPMA, 5).

Jencks parece não perceber as ironias implícitas nesse amplo relato do admirável mundo novo da simulação. A nova linguagem da diferença que Jencks propõe não é uma desagregação do sonho modernista de universalidade, mas uma mórbida intensificação dele. A “híbrida”, “complexa” e “duplamente codificada” linguagem da arquitetura pós-moderna deveria testemunhar um novo sentido de arraigamento ou de localização, mas, quando a hibridização se torna universal, a especificidade regional é reduzida a um mero estilo que pode ser transmitido por todo o globo tão rapidamente quanto uma fotocópia do último sofisticado manifesto arquitetônico. Paradoxalmente, o signo do sucesso da linguagem e do estilo antiuniversalistas do pós-modernismo arquitetônico pode ser encontrado em *toda parte*, de Londres a Nova York, de Tóquio a Nova Délhi. A mesma relação entre pluralidade e universalidade está presente nos discursos críticos do próprio pós-modernismo, na arquitetura e em outros campos. A teoria pós-moderna reproduz em toda parte, e com crescente encanto e potência de toda parte, a história da dissolução da perspectiva universal. O problema enfrentado pela teoria pós-moderna é como falar da pluralidade e como dar-lhe vida de uma maneira que não limite nem neutralize essa pluralidade.

23. *The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity*, Londres, Macmillan, 1986, p. 45.

Arte

Tal como ocorre com a arquitetura, não se pode duvidar da enorme visibilidade do modernismo na pintura. Esses dois domínios se entrelaçam estreitamente, tanto em termos das obras e dos seus praticantes (artistas e arquitetos modernistas muitas vezes trabalharam juntos, e alguns artistas atuaram em ambos os campos) como em termos do desenvolvimento institucional do tópico, que esperamos seja o caso. Em conseqüência, há um considerável grau de intersecção entre os debates sobre a emergência do pós-modernismo na arquitetura e na arte.

Não obstante, há claras diferenças entre os dois domínios. O modernismo arquitetônico cristalizou-se no Estilo Internacional que pode ser lido e reconhecido por todos; mas seria suicídio teórico tentar deduzir tal norma estilística única da extraordinária diversidade de obras produzidas na pintura e na escultura ao longo de cinquenta anos e em três continentes para ser capaz de localizar nesses campos um ponto modernista de partida único para o pós-modernismo. Isso significa que dificilmente seria possível determinar a presença ou não do pós-modernismo na arte em puros termos estilísticos, a partir dos detalhes da linha, da cor ou do volume. O que sustenta o modernismo na arte é antes um programa ou ideologia do que qualquer forma particular identificável de prática; por isso, o que subjaz ao debate sobre o pós-modernismo é uma mudança desse programa. Em outras palavras, mais do que na arquitetura, o modernismo artístico é definido, em algum ponto entre a prática e a teoria, entre os objetos artísticos e as suas definições. O debate do pós-modernismo torna essa inter-relação ainda mais complexa.

Costuma-se atribuir ao teórico americano da arte, Clement Greenberg, o fornecimento ao modernismo artístico de sua forma mais influente de legitimação. Como as teorias do pós-modernismo em geral derivam o seu ímpeto de sua reação às formulações de Greenberg, a sua obra nos oferece um evidente ponto de partida. Para ele, a revolução modernista nas artes deve ser entendida essencialmente, não como expressão da turbulência do mundo tecnológico recém-emergente, nem como movimento de renovação política ou como um retorno a verdades "primitivas" sobre a função da arte, mas nada menos como a autodescoberta da arte como forma, objeto e prática. Para sustentar isso, Greenberg pode recorrer às proclamações de muitos artistas modernistas precursores, especialmente os pioneiros da abstração como Kandinsky, Klee e Mondrian, bem como de críticos como Clive Bell — que escreveu, em 1914, sobre a radical separação entre o estético e a "vida": "Que qualidade partilham todos os objetos que provocam as nossas emoções estéticas?... a forma significativa... linhas e cores combinadas de um modo particular, certas formas e relações de formas despertam as nossas emoções estéticas. Para apreciarmos uma obra de arte, não precisamos trazer conosco nada da vida"²⁴.

24. "The Aesthetic Hypothesis" (1914), em *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, editado por Francis Francina e Charles Harrison, Londres, Harper and Row e Open University Press, 1982, p. 68.

O que distingue a posição de Greenberg é sobretudo a sua concentração na pureza e singularidade da auto-absorção de cada forma artística particular, além do fato de ele considerar isso o ponto culminante de um processo histórico. Por isso, para ele, a era do modernismo não começa no século XX e sequer com as inovações do impressionismo, mas com a intensa atividade de auto-reflexão associada com o filósofo Kant. Greenberg acredita que, tendo sido o primeiro filósofo a submeter a um completo escrutínio a natureza e as limitações da própria razão, Kant é o primeiro modernista real. Assim como Kant sujeitou a filosofia a uma autocrítica interna, assim também, nos séculos subseqüentes, formas sucessivas de atividade cultural também se mostraram ansiosas por explorar e afirmar a sua própria natureza essencial. Greenberg encara o desenvolvimento da especificidade da obra de arte como uma espécie de purgação. Enquanto a pintura novecentista estava sob a égide das outras artes, da literatura em particular, a pintura do século XX dedicou-se a redescobrir o que era específico e próprio da pintura em si:

A tarefa da autocrítica veio a ser eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse concebivelmente ser tomado de qualquer outra arte ou por seu intermédio. Por esse procedimento, cada arte se tornaria "pura", e, em sua "pureza", encontraria a garantia dos seus padrões de qualidade, bem como de sua independência²⁵.

Outros autores insistiam na primazia de categorias estéticas puras, mas Greenberg é o único a acentuar a separação entre as artes que resultaria disso. A pintura jamais pode ser ela mesma enquanto não descobrir o que pertence a ela e só a ela e enquanto não expelir tudo o que compartilha com outras artes. Escrevendo em 1940, ele pode celebrar o fato de as artes de vanguarda terem alcançado uma "pureza" e uma delimitação radical dos seus campos de atividade de que não há exemplo precedente na história da cultura. "As artes agora estão seguras, cada qual em suas fronteiras 'legítimas', e o livre intercâmbio foi substituído pela autarquia"²⁶.

Para Greenberg, o inegável domínio da pintura no modernismo decorre do alcance dessa autopsse e desse autogoverno absolutos e da absoluta dependência da pintura do seu próprio meio. Qual a principal característica desse meio? Ele responde que a pintura, ao contrário das outras artes, é aplicada a uma superfície plana, bidimensional. Apesar de todas as suas tentativas históricas de dissuadir o público do reconhecimento desse achatamento, a pintura se reduz, no final, a essa característica. Porque todos os outros traços da pintura são partilhados com alguma outra forma de arte; o princípio do enquadramento é partilhado com o teatro; a linha, a massa e a cor são partilhadas com a escultura e a arquitetura. Curiosamente, portanto, a tese de Greenberg não depende do abandono da representação, mas da exclusão impiedosa da representação de objetos de um mundo tridimensional que contradigam a condição da superfície da pintura. Em princípio, então, nada há nessa teoria que impeça a pintura de representar ou referir-se a outro objetos

25. "Modernist Painting" (1965), *ibid.*, pp. 5-6.

26. "Towards a Newer Laocoon" (1940), reproduzido em *Pollock and After: The Critical Debate*, editado por Francis Francina, Londres, Harper and Row, 1985, pp. 41-42.

que possuam essa qualidade de achatamento bidimensional; o problema é que não há muitas coisas assim.

Em consequência, a tentativa de Greenberg é afirmar a “univalência” da pintura, tal como Le Corbusier queria afirmar a identidade essencial da arquitetura. Em tempos mais recentes, outro teórico da arte, Michael Fried, tentou fazer uma defesa equivalente da particularidade da pintura. Embora difira de maneira aguda da de Greenberg, a sua abordagem apresenta notável congruência com aquela. Tal como Greenberg, Fried se volta para identificar as formas mediante as quais a pintura se estabelece e se consolida como atividade representacional — isto é, as maneiras como ela se define diante de outras formas de representação. E, como Greenberg, Fried desenvolve uma trajetória histórica que tem no modernismo sua triunfante conclusão.

Se, para Greenberg, a influência dominante de que a pintura tinha de se liberar era a literatura, para Fried é muito mais o teatro. Fried começa sua análise do modernismo emergente um pouco antes de Greenberg, com o seu estudo da pintura francesa na segunda metade do século XVIII, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980)²⁷. Nesse livro, ele se concentra na crescente exigência entre críticos e teóricos da arte do século XVIII de uma arte que escapasse da acanhada falsidade da condição que Diderot denominava *le théâtral*. Para Diderot, a teatralidade toma a forma de uma consciência exagerada do espectador e de uma implícita tomada deste como interlocutor (algo a que Diderot se opunha tanto na pintura como no próprio teatro). Assim, por exemplo, Diderot desconfiava das naturezas-mortas que de algum modo, no próprio primor de sua imobilidade suspensa, chamavam maliciosamente a atenção para si mesmas, pareciam ter consciência de estar sendo observadas. Contudo, ele aprovava a pintura histórica, em que a ação podia parecer tão intensa como se estivesse representando a si mesma, sem lançar um olhar de flerte por cima do ombro pedindo a aprovação do espectador.

Fried argumenta que, seguindo Diderot, a crítica e a teoria anti-rococó (e, até certo ponto, a própria pintura) passaram a ter como base, ao longo do século XVIII, o requisito de que cada quadro individual projetasse uma auto-absorção absoluta e uma total indiferença com relação ao espectador. O paradoxo aqui é que essa indiferença é exigida precisamente para estimular aquilo que a arte “teatral” negava ou bloqueava: a completa absorção do espectador no quadro. A pintura tem de reprimir os cílios exagerados do convite teatral para permitir o acesso a alguma verdade central mais profunda.

Em obras mais recentes, Fried desenvolveu a sua teoria da missão antiteatral da pintura para período moderno, e o seu trabalho convergiu com o de Greenberg ao identificar a auto-absorção da arte como o princípio essencial do modernismo. Já em seus estudos da pintura francesa oitocentista, ele insistira nos meios formais

ou composicionais empregados para dar unidade hermética ao quadro, acentuando os modos pelos quais o gosto refinado se fixou nos princípios da unidade, da instantaneidade e da auto-suficiência artística. Em sua obra sobre o período moderno, Fried enfatiza o afastamento do modernismo da tarefa de representar o mundo e a conseqüente preocupação com seus próprios estilos, formas e meios. Seu artigo mais famoso e influente é “Art and Objecthood”, em que lança uma invectiva à arte minimalista devido às maneiras pelas quais ela chama a atenção distrativamente para os seus ambientes sociais e institucionais, ou seja, para os elementos de teatralidade que ameaçam a integridade simples da obra de arte como objeto²⁸. Fried vê isso como uma justificativa para uma crítica, como a de Greenberg, que se fixa apenas nos aspectos formais da obra em questão. Não é tanto que a história seja removida da crítica da pintura: na verdade, o afastamento de questões políticas e sociais dá proeminência à história *interior* da arte, em sua luta para chegar a uma linguagem puramente formal. Fried não está inclinado a ir tão longe quanto Greenberg e representar isso como um processo implacável de purificação, razão pela qual não concorda que a história interior da arte possa ter um ponto final, mesmo como noção, de auto-identidade absoluta; mas o desenvolvimento da arte moderna é mesmo assim discutido na obra de Fried em termos hegelianos que sugerem o engajamento dialético do novo com o velho e, a cada estágio de renovação, uma autoconsciência intensificada. Isso forma uma espécie de história alternativa da pintura, história que obtém algo da solidez da própria história humana:

Enquanto a pintura modernista se divorciou crescentemente das preocupações da sociedade em que floresce precariamente, a real dialética pela qual ela é feita assumiu cada vez mais elementos da densidade, da estrutura e da complexidade da experiência moral — quer dizer, da própria vida, mas de uma vida vivida como poucos estão inclinados a fazê-lo: num estado de contínuo alerta intelectual e moral²⁹.

O modernismo parece representar alguma espécie de ponto culminante desse processo. Para Fried, a cisão entre o pictórico-estético e o socioeconômico não é um acidente, mas, de modo irresistível, o meio pelo qual a pintura (e a escultura) se torna ela mesma, atinge o limite da auto-absorção. Um exemplo de modernismo nesse auge de desenvolvimento dado por Fried é a obra do escultor britânico Anthony Caro, e, em especial, sua obra em pequena escala. Fried deseja acentuar o modo como Caro torna a dimensão das suas esculturas um fato intrínseco a elas, e não acidental:

O problema da pequenez que Caro considerou tão desafiador pode ser descrito em termos bem simples. Como iria ele fazer peças cujas dimensões modestas causassem no espectador uma sensação não de ser algo contingente e quantitativo — e, nesse sentido, um mero fato literal sobre elas —, mas antes um aspecto crucial da sua identidade como obras de arte abstratas — como elemento intrínseco à sua “forma”, como parte de sua própria essência como obras de escultura?³⁰

27. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley e Los Angeles, U. of California P., 1980.

28. “Art and Objecthood” (1967), reproduzido em *Minimalist Art*, editado por Geoffrey Battcock, Nova York, E. P. Dutton and Co., 1968, pp. 116-147.

29. *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, citado em Frascina e Harrison, *Modern Art and Modernism*, p. 119.

30. “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, reproduzido em Frascina, *Pollock and After*, p. 73.

A resposta deveras banal que Fried dá é que Caro põe alças em suas esculturas, para mantê-las na escala manual — e então adiciona progressivamente elementos que se estendem debaixo da superfície da mesa em que elas devem ser colocadas, prevenindo assim a transferência real ou imaginativa da escultura para o solo. Não fica nada claro como se espera que isso resulte na afirmação das qualidades intrínsecas ou essenciais de pequenez de que a escultura é dotada; do fato de que a alça ou projeção estabelece a dimensão da escultura com relação a alguma outra superfície e às expectativas normais da escultura dificilmente se poderia dizer que torna o tamanho das esculturas intrínseco à sua forma ou parte de sua própria essência. Muito pelo contrário.

Fried quer afirmar de maneira contraditória a consciência autocrítica da obra de sua natureza e história, ao lado de sua espontânea “istoeidade” (“thisness”). “O caráter convincente da *Table Piece XXII* como arte”, escreve ele, “depende de algo que desafia a análise exaustiva, a saber, a incontestável correção de *todas* as relações relevantes que nelas operam... A intuição dessa correção é tanto a primeira responsabilidade do crítico como a sua recompensa imediata³¹.” A vantagem secreta desse duplo foco — no conflito histórico interminável entre as obras de arte em sua luta por aperfeiçoar a própria absorção, e na auto-suficiência mística da obra de arte — é a garantia que dá à disciplina da crítica de arte e às suas formas discursivas associadas no mercado; porque esse foco permite a exibição de um conhecimento particular e especializado relativo a formas e técnicas e a garantia defensiva da correção intuitiva, não da obra de arte, mas do crítico. Em Fried, assim como em Greenberg, a insistência na particularidade da obra de arte pode tornar-se uma insistência territorial por parte da própria disciplina de história da arte.

Concorda com as concepções de Fried sobre o modernismo o filósofo Stanley Cavell. “Seja qual for o objeto de que a pintura possa tratar”, escreve ele, “a pintura modernista trata de *pintura*, do que significa usar uma limitada superfície bidimensional de maneira a estabelecer a coerência e o interesse que exigimos da arte³².” Para Cavell, o modernismo se caracteriza por uma intensa autoconsciência, em que cada arte enfrenta sua própria história: “A nova dificuldade que vem à luz na situação modernista é a de se manter a crença no próprio empreendimento, porque o passado e o presente se tornam problemáticos juntos³³”. Mas, enquanto Fried pode confiar na auto-absorção e na “correção” intrínseca de uma arte que caminha inexoravelmente para mais perto de sua verdadeira natureza, Cavell alega que a disposição da arte moderna de questionar sua própria base na realidade ameaça a auto-identidade da arte:

O problema é que o artigo genuíno — a música de Schoenberg e Webern, a escultura de Caro, a pintura de Morris Louis, o teatro de Brecht e Beckett — questiona de fato a arte de que é herdeiro e voz. Cada um é, numa palavra, não somente moderno, mas modernista... A tarefa

do artista modernista, bem como do crítico contemporâneo, é descobrir aquilo de que a sua arte realmente depende; pouco importa que não tenhamos um critério prévio para definir um quadro, o que importa é percebermos que o critério é alguma coisa que devemos descobrir — descobrir na continuidade do próprio quadro³⁴.

O paradoxo que Cavell revela, mas com o qual não lida, reside no fato de o genuíno sempre correr o risco de ser uma falsificação, e, como tal, a sua definição põe em questão as crenças *a priori* mediante as quais esperamos distinguir o real do falso. Dois ensaios em seu livro *Must We Mean What We Say?* (1976) dedicam-se ao problema do genuíno e da impostura na arte modernista; mas, surpreendentemente, embora repita que a condição da arte modernista é precisamente apresentar esses problemas em formas extremas, Cavell não consegue ir além de afirmar a diferença entre o genuíno e o fraudulento tal como revelada à intuição. A sua crítica se une à de Fried ao buscar identificar as tendências autênticas do modernismo em oposição às várias e elegantes formas de impostura, de minimalismo, de pop art etc. que seguem o seu surgimento, mas não consegue passar da mera *asserção* da distinção em termos de correção intrínseca. A pop art, diz ele, “não é pintura”. “Por que não?”, queremos perguntar, e a resposta se volta sobre si mesma: “Não é pintura não porque as pinturas *não possam* ser assim, mas porque a pintura séria não o é”. A mistura de fluência e cautela é extraordinária quando Cavell luta para fugir da contradição numa copiosa massa ardente de qualificações. A pintura séria não é assim, diz ele,

não porque a pintura séria não seja forçada a mudar, a explorar os seus próprios fundamentos e até a sua aparência; mas porque a *maneira* como ela muda — aquilo que conta como mudança relevante — é determinada pelo compromisso com a pintura como *arte*, na luta com a história que faz dela uma arte, em sua aceitação e rejeição das convenções, intenções e respostas que compreendem essa história³⁵.

Poder-se-ia dizer que Cavell deu com um certo ponto crucial de mudança na separação entre modernismo e pós-modernismo nas artes visuais, um ponto em que a intensidade da autodefinição do modernismo se transforma numa radical incerteza sobre os próprios meios e a própria identidade da arte. Cavell se esforça por manter a crença de que a arte modernista de certo modo forma e sustenta a si mesma no próprio ato de dissolver os seus fundamentos. No entanto, naquilo que é de fato um caminho representativo, sua descrição revela todo o tempo contradições que mal pode suprimir, ao tentar delimitar uma região do puramente estético diante da consciência da instabilidade dessa região.

A maioria das análises da ruptura pós-moderna na arte gira precisamente em torno da radical instabilidade do estético, negando o impulso para a “presentificação”, tal como a chama Fried. Enquanto Greenberg, Fried e outros tentaram defender o modernismo que se torna o que é ao purgar-se daquilo que não é, as teorias do pós-modernismo na arte realçam o profundo vínculo entre o que ele reconhece como seu e o que exclui. Esse argumento toma muitas formas: por vezes, envolve

31. *Ibid.*, p. 75.

32. *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge, Cambridge UP, 1976, p. 207.

33. *Ibid.*, p. xxii.

34. *Ibid.*, p. 219.

35. *Ibid.*, p. 222.

o acolhimento da “teatralidade” estigmatizada por Fried, por exemplo, na promoção da pop art, da arte conceitual ou performática, ou no retorno a modalidades desacreditadas como a pintura figurativa; e, às vezes, toma a forma de um ataque às crenças formalistas-esteticistas que constituem a doutrina oficial ou institucionalizada sobre o modernismo — quer dizer, do “modernismo”, em oposição ao modernismo. Outras vezes — na verdade, muitas vezes —, as duas tendências se cruzam ou se combinam para formar posições híbridas. Mas, em todos os casos, permanece uma sobreposição crucial e irreduzível de teoria e prática, ao ponto de já não se poder falar desses dois domínios isolados um do outro.

As teorias do pós-modernismo na arte abrangem duas correntes principais, que se entrelaçam de maneiras intrigantes. A primeira, exemplificada pela obra de Charles Jencks e associados, pode receber o nome de “conservadora-pluralista”; ela compreende as ampliadas condições de possibilidades aparentemente desveladas pelo ocaso do modernismo, mostrando poucos sinais de lamentar o seu passamento. A segunda, que deveria ser chamada de “crítico-pluralista”, é evidenciada notadamente por Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster e outros autores da revista *October*, e tenta ir além do modernismo ao revelar as instabilidades presentes nele, particularmente em suas formas oficiais e institucionalizadas; mas, ao fazer isso, o pós-modernismo “crítico-pluralista” tem como alvo preservar algo da ética exploratória e de oposição da suspeita que caracteriza muitas formas de modernismo e de prática vanguardista.

Charles Jencks identificou-se como a figura central das teorias conservadoras-pluralistas do pós-modernismo artístico. Para ele, a superação do modernismo da pintura assume formas equivalentes ao surgimento do pós-modernismo na arquitetura. Sua caracterização do pós-modernismo concentra-se em duas áreas principais — a multiplicação de normas estilísticas e o retorno do simbolismo. O modernismo destacava a integridade do estilo do artista, bem como a integridade autogerada de um prédio; o pós-modernismo, ao encorajar a multiplicidade de estilo e de método, derruba essa norma. Isso pode envolver a franca aceitação de artificialidade, embora hoje isso não mais seja parte da busca de uma auto-absorção ideal e completa na obra de arte. Na realidade, isso envolve a adaptação hesitantemente irônica de outras modalidades, históricas e contemporâneas. Discutindo *Figures With a Landscape* — um enigmático quadro do artista londrino William Wilkins, que descreve o que parece um dormitório, com dois homens vestidos tocando flauta e violino, um mulher nua em pose voluptuosa numa cama e uma suntuosa paisagem pendendo na parede por trás deles —, Jencks chama a atenção para o modo como o quadro nos deixa inseguros quanto a se olhamos para uma cena realista ou se contemplamos uma paródia de alguns estilos de pintura. O ponto central é a maneira pelo qual o quadro, apesar de sua simplicidade, desafia a redução ao essencial:

Se o objeto da arte moderna, de acordo com uma supersimplificação de Clement Greenberg, é a perfeição do seu meio, o da arte pós-moderna trata [sic] da arte passada que reconhece a sua artificialidade. Esse clichê nos permite olhar para a obra de Wilkins e para muitas outras obras historicistas sem considerá-las cínicas: a presença de aspas, a artificialidade autoconsciente, as torna, em vez disso, irônicas. Assim, penetramos no cintilante mundo de Wilkins, de bor-

rões, de *pointillisme* à Seurat e *déjeuners* à Manet, como entraríamos num teatro com telas e palco pintados. Cada nível da realidade é uma representação perfeitamente plausível do presente, mas também alude a um mundo anterior de pintura ou de mito³⁶.

A forma da pintura, que, como a arquitetura pós-moderna admirada e promovida por Jencks, pode compreender formas de resgate direto do passado, bem como de mistura de estilos incompatíveis, ruge com fome, não só ao longo da história, mas entre fronteiras nacionais. Em lugar do internacionalismo universalizante do modernismo, o pós-modernismo oferece a sensibilidade da aldeia global, do “cosmopolitismo irônico”. Isso pode permitir um retorno a estilos e tradições nacionais, como no quadro de 1980, *Constellazione del Leone* (*Scuola di Roma*), do artista italiano Carlo Maria Mariani, que representa uma gama de artistas e negociantes contemporâneos do estilo heróico falso da pintura alegórica do século XVIII. Mas o retorno sempre é parcial, provisório, insincero. A “italianidade” de Mariani, assim como a de outros pintores italianos como Sandro Chia e Mimmo Paladino, é “sempre posta entre aspas, uma irônica fabricação de suas raízes, feita tanto para a Nova York em que eles ocasionalmente vivem como por necessidade interior”³⁷.

Essa aceitação crítica da diversidade estilística é parte de uma desconfiança mais ampla da estética modernista da exclusão. Para Howard Fox, “a arte modernista foi moderna a ponto de excluir os códigos estéticos, étnicos e morais vigentes da cultura mais ampla”; a arte pós-moderna é marcada, em contraste, pela “propensão dos artistas e público a acolher assuntos de interesse mútuo e perene, a reconhecer todos os usos da arte”. Fox vê o termo lógico do requisito modernista da purificação de meios no Minimalismo dos anos 60, que fixou o objetivo de produzir objetos que “refutassem todas exceto uma experiência e uma significação... fossem acausais, completos e perfeitos”, e considera que o impulso do pós-modernismo é a negação benigna disso:

No fundo, a arte pós-moderna não é exclusivista nem reducionista, mas sintética, incorporando livremente a plena gama de condições, de experiência e de conhecimento que se acha além do objeto. Longe de buscar uma experiência única e completa, o objeto pós-moderno esforça-se por alcançar uma condição enciclopédica, permitindo uma miríade de pontos de acesso, uma infinidade de respostas interpretativas³⁸.

Um dos indícios dessa abertura ao que está além da obra auto-absorvida é o impossível retorno à representação, ao simbolismo, à conotação e a todas as outras formas de referencialidade. Isso pode assumir a confusa forma indeterminada evocada por Charles Jencks ao falar de um estilo pós-moderno de alegoria; em contraste com as formas mais familiares de alegoria, como *Pilgrim's Progress*, em que história manifesta e seu sentido latente são distintos e claramente apreensíveis, a alegoria pós-moderna não nos permite ter certeza sobre qual é a história prin-

36. “The Classical Sensibility”, em *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*, editado por Charles Jencks, Londres, Academy Editions, 1987, p. 61.

37. Jencks, *What is Post-Modernism?*, p. 27.

38. Howard Fox, “Avant-Garde in the Eighties”, em *The Post-Avant-Garde*, pp. 29, 30.

principal nem qual pode ser o mito subjacente a que alude³⁹. Essas formas enigmáticas de alegoria podem ser vistas na pintura de R. B. Kitaj ou no arcadismo irônico de Lennart Anderson. Pode também seguir a vertente mais óbvia do retorno à pintura figurativa tradicional, anunciado em altos brados, a intervalos regulares, pelos críticos de arte.

A teoria que fundamenta essa forma conservadora-pluralista de pós-modernismo tornou-se depressivamente aparente em recentes escritos de Charles Jencks. Isso mostra um marcado enfraquecimento na retórica da oposição e da crítica que ele por vezes se permitiu em suas primeiras cruzadas em favor do pós-modernismo arquitetônico. Com o passamento definitivo da vanguarda, com sua tediosa compulsão de chocar a burguesia e atacar a sensibilidade do público de arte, Jencks acredita que a arte pode agora reconhecer-se como aquilo que sempre foi, inteiramente burguesa, retornando às formas e assuntos tornados tabus pelo modernismo. Para ele, nada há de desagradável nesse novo realismo. Em vez dos horizontes descomprometidamente universais do modernismo, devemos adotar, acredita ele, uma atitude de divertido e agnóstico pragmatismo. Embora essa visão extraia o seu ímpeto da crítica da institucionalização das energias vanguardistas do modernismo, nada há nela que se oponha às instituições da arte ou às estruturas do mercado internacional de arte. Jencks, cujo próprio poder promocional e estatura no campo não são de desprezar, nada tem de ingênuo ao pintar esse quadro da difusão da vanguarda numa coletânea de indivíduos de sensibilidades liberais modestas e não afirmativas, a “pós-vanguarda”, que acreditam, de maneira ociosa, “que a humanidade está seguindo várias direções diferentes ao mesmo tempo, algumas delas mais válidas do que as outras, e que é sua obrigação ser guias e críticos”⁴⁰. Há pouco a distinguir essa atitude, por mais que ela represente a si mesma como liberal e participativa, de uma tolerância complacente com a falsidade, a exclusão e a centralização insolente do mercado internacional de arte, para quem as várias formas de pós-modernismo artístico não passaram de fonte de grandes lucros, e cujo propósito central, ultimamente, parece ter sido reconstituir a arte da maneira que Jencks reconhece tão abertamente, como “a imagem da burguesia triunfante e contente”⁴¹.

Para Rosalind Krauss e os outros autores que compõem a tendência de oposição ou crítico-pluralista da teoria pós-moderna, é precisamente a questão do poder de que as instituições e as tradições canônicas estão investidas que precisa ser atacada na arte e na teoria pós-modernas. Isso envolve mais ou menos o mesmo repertório analítico empregado por Jencks e seus partidários na afirmação de que a arte pós-moderna objetiva minar os imperativos modernistas da integridade formal e estilística da obra individual, do culto ao artista individual e da modalidade radicalmente subtrativa da estética modernista. Tal como Jencks, o grupo

39. “Interview with Charles Jencks”, em *The Post-Avant-Garde*, p. 47.

40. *Ibid.*, p. 20.

41. *Ibid.*, p. 17.

October se recusa a dar crédito ao mito da vanguarda heróica que paira descomprometidamente fora do mundo social e político, e promove a exploração das múltiplas relações entre a arte e os seus contextos. A estrutura de oposições que compõe a análise pós-moderna dos dois grupos tem, portanto, muita coisa em comum, ao opor a multivalência à univalência, a impureza à pureza, e a intertextualidade à singularidade da “obra”. Pode-se dizer que uns e outros tentam abrir positivamente o domínio proscrito, mas utilmente definido do “teatral” de Michael Fried; nisso, como veremos adiante, estão em sintonia com o movimento recorrente em diferentes áreas da teoria pós-moderna, movimento na direção do que Scott Lash denominou “desdiferenciação” das esferas distintas da arte, e para a deliberada exploração daquilo que está — tão escandalosamente para Fried — entre, em vez de seguramente no interior, diferentes formas de arte⁴².

A principal diferença tática e teórica entre o pluralismo conservador de Jencks e o pluralismo crítico do grupo *October* é que, enquanto o primeiro apenas se resigna ao desaparecimento da vanguarda e à sua passagem para as instituições e para o mercado, este último, ao submeter a estética de vanguarda e modernista à crítica, procura reinventar formas e modelos de prática artística oposicional. Isso requer um mapa estético-político mais complicado do que o fornecido por Jencks. Este imagina uma simples ruptura entre a restrição da “absorção” modernista e a abertura da “teatralidade” pós-moderna; o grupo *October* procura compreender as complexas relações entre os termos da oposição binária.

Uma voz representativa nesse debate é Stephen Melville, que fez uma importante crítica ao modelo absorção/teatralidade de Michael Fried. Melville afirma que Fried tem razão em chamar a atenção para o crescente temor entre artistas e teóricos da arte desde a época de Diderot de que a arte se veja ameaçada pelas forças da teatralidade, do entretenimento, do *kitsch* e da cultura de massas. Mas a análise de Fried tem uma limitação: a aceitação em seus próprios termos da resposta neuroticamente autodefensiva que a arte dá a essa ameaça. Quando tenta negar ou abjurar a referência ao espectador, diz Melville, a arte simultaneamente afirma sua própria pureza e integridade e nega uma condição necessária do seu ser enquanto arte. Se o teatral invade de algum modo a integridade da arte, a supressão da condição necessária da arte, o ser vista ou contemplada, é igualmente uma ameaça à natureza da arte. Com efeito, argumenta Melville, a partir do século XVIII, a arte sempre veio a existir na perigosa fronteira entre absorção e teatralidade. Ao afirmar a si mesma, ela sempre está, de alguma maneira curiosa, reconhecendo a força daquilo que não é ela, incluindo o que ela procura excluir: “a... tentativa de (re)estabelecer a autonomia do estético pode ser formulada de início em termos de um problema de purificação — mas o esforço de purificação só se tornou necessário porque a pintura já vislumbrou (e suprimiria) a sua abertura à ‘impureza’ do extra-estético e a sua implicação nela”⁴³.

42. Ver Scott Lash, “Postmodernism as a ‘Regime of Signification’”, *Theory, Culture and Society*, nº 5:2-3, 1988, p. 312.

43. *Philosophy beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, Manchester, Manchester UP, 1986, p. 9.

Por conseguinte, o argumento de Melville parece afirmar a simples prioridade da modalidade teatral com relação à absorção, da estética da “impureza” diante da estética da pureza — “não há caminho para a absorção”, escreve ele, “porque a absorção é, em última análise, uma mentira”⁴⁴. Com efeito, ele afirma algo um pouco mais complicado do que isso: que os dois extremos da absorção e da teatralidade sempre dependem um do outro (não é possível determinar o que é próprio da pintura “pura” exceto por referência ao que lhe é “impróprio”). Se o modernismo é um nome que podemos dar ao movimento de pensamento que tenta expelir o impróprio do domínio da arte, do pós-modernismo é a intensificação desconstrutiva dessa lógica do modernismo até o ponto em que os dois extremos binários são vistos como incluindo e implicando um ao outro. Nesse ponto, o lugar da arte já não está seguro no interior de si mesmo, ou, fora de si, na terra-de-ninguém do teatral, encontrando-se sempre numa arriscada extremidade situada entre o que é e o que não é: “Somos tentados a dizer que o que aconteceu aqui foi que a pintura finalmente encontrou sua verdade, apropriou-se do seu campo ou problemática própria — só que essa problemática é a da impropriedade essencial da pintura, de sua fundamental, embora profundamente difícil, possibilidade de perder a si mesma.”⁴⁵

É nessa espécie provisória de crítica que muitos outros pós-modernos crítico-pluralistas atuam. Rosalind Krauss fornece dois sugestivos exemplos dessa estratégia. Em seu influente ensaio “The Originality of the Avant-Garde”, ela se dispõe a examinar e solapar o culto à originalidade absoluta na estética modernista. Referindo-se à famosa passagem do *Manifesto Futurista* de Marinetti, na qual ele descreve uma circunstância em que o seu carro se precipita na vala cheia de água de uma fábrica, da qual emerge como se nascesse de novo, Krauss observa que “mais do que uma rejeição ou dissolução do passado, a originalidade da vanguarda é concebida como origem literal, um começar do zero, um nascimento”⁴⁶. Esse desejo de originalidade absoluta estende-se aos produtos artísticos individuais do modernismo, que deviam proclamar-se independentes de toda referência; como já não têm o papel de repetir ou reproduzir o mundo, eles são signos puros e representam apenas a si mesmos. Mas o argumento de Krauss, que passeia de maneira complexa das concepções novecentistas do pitoresco à figura da grade na pintura modernista, é de que nenhum signo pode de fato funcionar dessa maneira puramente autônoma ou autogeradora. Do mesmo modo como, no século XIX, uma paisagem ou perspectiva natural dava ao espectador a sensação de algo “espontaneamente” belo ou sublime apenas porque se conformava ao olho educado com imagens precedentes do pitoresco (com esse mesmo termo indicando as maneiras pelas quais a paisagem sempre devesse ter sido, em algum sentido, “pictorializada” imaginativamente), o requisito da estética modernista do espaço pictorial absolutamente idêntico a si mesmo sempre é permeado pela repetição:

44. Ibid., p. 11.

45. Ibid., p. 14.

46. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1986, p. 157.

Se o domínio de prazer do modernismo é o espaço da auto-referencialidade, esse domo do prazer é construído sobre a possibilidade semiológica do signo pictorial como signo não-representacional e não-transparente, de maneira tal que o significado se transforma na condição redundante de um significante reificado. Mas, da *nossa* perspectiva, aquela da qual vemos que o significante não pode ser reificado, essa coisidade, essa essência, não passa de ficção; todo significante é ele mesmo o significado transparente de uma decisão já tomada de extraí-lo como o veículo de um signo — *dessa* perspectiva, não há opacidade, há somente uma transparência que se desdobra em queda vertiginosa num sistema sem fundo de reduplicação⁴⁷.

Essa complexa passagem afirma que o signo não-representacional da pintura modernista sempre representa alguma coisa, mesmo que seja o desejo de personificar a não-representação. Trata-se, talvez, de uma versão do século XX do pitoresco do século XIX; a pura abstração é sempre, em alguma medida, uma imagem ou cópia do ideal da não-referencialidade. Como tal, é um signo levado a relacionar-se com outros signos em relacionamentos de reduplicação e de repetição.

Dessa maneira, tal como Melville, Krauss diz que o que é concebido como secundário e ameaçador na pintura — a possibilidade da repetição — sempre é, na verdade, primário. O seu argumento vincula-se implicitamente com o de Melville, já que o que representa o “outro” teatral para a pintura do século XX, o que ameaça a sua integridade como meio, são precisamente os meios de reprodução mecânica que permitem a repetição exata. Nesse ensaio, o seu interesse é a promoção de uma arte pós-moderna que explore as possibilidades de reprodução ao lado da produção de obras puras, ímpares e originais, por exemplo, o trabalho do artista americano Robert Rauschenberg, cujas telas em silk-screen combinam reproduções fotográficas de imagens como a *Vênus Rokeby* de Velázquez e a *Vênus no Banho* de Rubens com imagens pintadas e de outros tipos. Essa união de imagens e tecnologias heterogêneas parece implicar um questionamento da origem pura ou da autoria (Rauschenberg não tentou imitar Velázquez ou Rubens; ele apenas os incorporou ao seu quadro), como o faz o trabalho de apropriação de artistas como Sherrie Levine, que fotografa outras fotografias famosas e as apresenta como suas.

A estética que emerge disso não é bem uma estética do anonimato, mas sim de autoria simulada, na qual as idéias de originalidade e repetição, autenticidade e roubo são objeto de uma zombaria que as leva aos seus problemáticos limites. Estratégia semelhante é estabelecida numa discussão da escultura pós-moderna, “Sculpture in the Expanded Field”. Esse ensaio apresenta a questão da escultura como sendo primariamente de definição, e, portanto, num certo sentido, de poder institucional. Nos anos 60 e 70, a luta era entre uma prática escultural que estendia o tempo inteiro os limites do que era a escultura, com a exibição de pilhas de tijolos, montes de fios refugados, toneladas de terra, registros de caminhadas pelo país e de cortinas erigidas ao longo de quilômetros no deserto, e uma crítica de arte que tentava incorporar essa prática à história da arte moderna, vendo-a como novas variações sobre o mesmo tema. Krauss alega que esses experimentos realmente não são assimilados com facilidade ao consenso modernista (então reinante) sobre o que era escultura — uma forma abstrata largamente auto-referencial

47. Ibid., p. 161.

e sem relação com o seu ambiente. Este último aspecto é o que interessa particularmente a Krauss, porque, depois de um período de modernismo de limites, em que a escultura alcançou o ponto final da auto-absorção pura e da negação do seu ambiente, a escultura começou a explorar com seriedade as fronteiras entre o que ela era e o que ela não era. Exemplos disso são as “construções-terrenos” de Robert Smithson, estruturas de materiais naturais e outros materiais construídas ou parcialmente enterradas em paisagens, as manipulações e demarcações de paisagens e edifícios, como os projetos de Christo de envolver em tecido grandes prédios conhecidos e de estender cortinas sobre quilômetros de terreno, bem como os registros documentais de Richard Long de suas caminhadas pelo mundo⁴⁸.

Tudo isso pode simplesmente ser descartado como não-escultura nos termos limitados de uma definição modernista de uma prática fundada em um meio particular e no âmbito desse meio. Mas Krauss preocupa-se em acentuar as maneiras pelas quais essa “escultura no campo expandido” ultrapassa as definições modernistas, escapando às garras das descrições institucionais da função da arte. No final, isso se torna a alegação de que essa espécie de empreendimento desconstrutivo na arte (e, de modo crucial, na crítica e na teoria da arte) pode deslocar as formas de poder incorporadas às tradições culturais do Ocidente.

Poderíamos esperar que uma teoria pós-moderna com tal interesse nas disputadas fronteiras entre arte e não-arte se engajasse na forma cultural que representa com muita clareza a cultura moderna, forma que, no entanto, também trilha os limites entre a alta arte e a prática cultural popular. Essa forma é a fotografia, e, com efeito, o grupo *October* concentrou-se decisivamente nela.

Fotografia

Na qualidade de quintessência da arte moderna, a fotografia vem sendo um dos mais ameaçadores adversários da integridade da pintura neste século. De fato, pode-se dizer que foi em parte como reação à ampla disseminação da tecnologia fotográfica que a pintura moderna se viu forçada a deixar a representação e a adotar a interrogação abstrata de suas próprias formas e condições. Mas, embora funcione como a esfera de teatralidade que mais põe em perigo a auto-absorção da pintura, a própria fotografia — o que é interessante —, ou seu ramo particular conhecido por fotografia artística, tem procurado autodefinir-se a partir de uma contraposição à fotografia como prática social. O problema para os fotógrafos artísticos da primeira metade do século era definir e defender a sua própria prática contra a posse em rápida ampliação de câmeras, bem como da disseminação do uso de fotografias em meios não-artísticos como revistas e jornais. O estágio inicial nessa atividade de autodefinição foi a camuflagem, uma fotografia artística que tentava fingir-se de arte ao replicar os estilos e assuntos da pintura. Mas esse

48. “Sculpture in the Expanded Field”, em Foster, *Postmodern Culture*, pp. 31-42.

estágio, associado com o trabalho de Edward Steichen, Alfred Stieglitz e da escola Photo-Secession de Nova York, materializado na publicação de Stieglitz, *Camera Work*, de 1903 a 1917, logo foi superado por uma fotografia que buscava dignidade e autonomia em seus próprios termos. Tal como a pintura modernista definida por Clement Greenberg, a fotografia modernista deveria definir-se “apenas por meio da mais escrupulosa atenção aos efeitos irreduzivelmente derivados e específicos do próprio funcionamento do aparelho fotográfico”⁴⁹. Allan Sekula vincula isso com o esteticismo de Clive Bell, Roger Fry e Benedetto Croce ao escrever que “a invenção da fotografia como alta arte só foi possível por meio de sua transformação num fetiche abstrato, numa ‘forma significativa’”⁵⁰. Rosalind Krauss acrescenta a isso sua descrição da maneira como os historiadores da fotografia validaram-na como arte ao insistir na qualidade modernista do achatamento, por exemplo, na fotografia de paisagens do século XIX. Para Krauss, o achatamento da pintura modernista é o reconhecimento e a internalização da parede chata de exposição que era o seu espaço de visibilidade; ao chamar a atenção para essa sua qualidade, a obra de arte imita o espaço da parede que será o seu lugar de exibição e de avaliação. (Krauss não explica por que particularmente no século XX a pintura teve de acolher esse achatamento — afinal, dificilmente haverá novidade em exibir quadros em paredes chatas.) Krauss considera que a história da incorporação da fotografia aos domínios da arte requer que se reescreva a tridimensionalidade representacional da fotografia para ajustá-la à promoção modernista da superfície⁵¹.

A visão de Victor Burgin é bem diferente. Para ele, a ascensão da condição da fotografia artística tem relação com a crença entronizada na prioridade metafísica das imagens sobre as palavras, a crença de que uma imagem mostra-nos diretamente a realidade que as palavras só podem comunicar de maneira frágil e infiel. Mas, para Burgin, essa inteligibilidade pura e inefável da imagem é uma ilusão, porque todas as imagens, fotográficas ou não, operam numa densa rede de relações com outras formas de representação, textuais, visuais e psíquicas. Contra as tentativas de críticos como Greenberg de extirpar da fotografia a presença estranha da narrativa, Burgin assevera que toda fotografia “implica inescapavelmente um mundo de atividade responsável pelos, e diante dos, fragmentos circunscritos pela estrutura: um mundo de causas, de ‘antes e depois’, de ‘se, então...’, um mundo *narrado*”⁵².

Nesse aspecto, Burgin une-se ao movimento centrífugo da teoria fotográfica pós-moderna, movimento destinado a implicá-la numa rede mais inclusiva de relacionamentos e determinantes. Para Abigail Solomon Godeau, a fotografia pós-moderna surge como reação à “auto-referência estética” da fotografia modernista; os mais significativos fotógrafos pós-modernos são, pois, aqueles que, como Barbara

49. Burgin, *End of Art Theory*, p. 67.

50. “On the Invention of Photographic Meaning”, em *Thinking Photography*, editado por Victor Burgin, Londres, Macmillan, 1982, p. 103.

51. “Photography’s Discursive Spaces”, em *The Originality of the Avant-Garde*, pp. 131-150.

52. Burgin, *End of Art Theory*, p. 69.

Kruger, Sylvia Kolbowski e Richard Prince, se engajam ativamente na fotografia-no-mundo, reconhecendo a contingência dos códigos culturais e acolhendo os vários usos culturais de massa da fotografia. Barbara Kruger produz posters que sobrepõem imagens da mídia com slogans políticos alienantes, e por vezes compra espaço para exibi-los publicamente, enquanto Richard Prince trabalha com sofisticadas imagens de propaganda, reproduzindo com detalhes intensos, quase alucinantes, imagens de relógios, cigarros e rótulos de uísque para criar formas fascinantemente visíveis do fetichismo contemporâneo da mercadoria⁵³.

Mas há outro elemento que se sobrepõe ao culto da imagem autônoma estetizada na teoria fotográfica modernista. Muitas afirmações importantes sobre o papel e a dignidade da fotografia acentuam, não somente a produção final de um objeto higienicamente apartado, como também os modos pelos quais esse objeto encerra a subjetividade da percepção do fotógrafo. Nesses termos, a imagem esteticamente voltada para si mesma, em sua exploração da linha, da forma e da sombra, não passa de ocasião metafórica para a representação de um estado de espírito do artista⁵⁴. É de espantar que um programa aparentemente unificado amalgame duas noções contraditórias: de um lado, uma arte absorvivamente impessoal em que a mão do artista mal intervém (no século XIX, a fotografia fora chamada de "heliografia" — a escrita do sol) e, de outro, uma arte saturada da personalidade do artista.

De fato, essa contradição pode ser explicada, senão eliminada, num nível estrutural, pelo fato de se requererem tanto o culto da imagem pura como o culto do artista como produtor puro enquanto marcos da diferenciação entre a fotografia artística superior e a ameaçadora ubiqüidade da fotografia como prática popular; se qualquer um pode tirar fotografias, somente a pessoa inspirada ou especialmente dotada pode tirar uma fotografia que afirme ser uma obra de arte.

Esse relevo da subjetividade heróica do fotógrafo-artista foi superado de várias maneiras por uma fotografia e uma teoria fotográfica pós-modernas. A artista americana Sherrie Levine, por exemplo, especializou-se por alguns anos numa forma de fotografia artística que pretendia atacar o culto da personalidade autoral. Ela refotografava fotografias clássicas de artistas como Edward Weston e Walker Evans e as exibia como suas. O ponto central desse exercício era a obviedade do plágio, o fato de as fotografias que Levine "confiscava" serem tão conhecidas que tornavam impossível que ela de fato tentasse passá-las como suas. Ao tornar manifesto o ato do confisco, Levine tentava subverter a distinção convencional que permite que o conceito de fotografia artística perdure, a distinção entre a grande obra de arte "original" e a reprodução pública. Mas as reverberações po-

dem ir além, já que o trabalho de Levine também pode ser considerado um ataque fundamental aos conceitos capitalistas de propriedade e posse, e à identificação patriarcal da autoria com a afirmação da masculinidade auto-suficiente⁵⁵.

Portanto, a fotografia é uma instância especialmente reveladora do combate entre um restrito campo modernista, que acentua a individualidade, a pureza e a essência, e o ampliado campo pós-moderno que acolhe as condições contingentes que acompanham a fotografia como prática social. Não surpreende descobrir que a luta de definições na fotografia toma a forma de uma miniaturização da luta sobre definições no campo da arte como um todo, visto estar a fotografia na problemática extremidade da arte, marcando o ponto em que é preciso defender a absorção da teatralidade, o estético do não-estético.

Característica de todas as formas de teoria pós-moderna "crítico-pluralista" que temos analisado é a desconfiança da posição da pessoa de fora, a sua crença de que o único espaço para operar é ao lado e dentro das próprias instituições da arte. Se não há um simples exterior, não é fácil deixar de lado ortodoxias modernistas, ao contrário do que as formas mais complacentes de pós-modernismo, como a de Jencks, parecem sugerir. Essas ortodoxias têm de ser problematizadas, deslocadas e desestabilizadas em vez de simplesmente esquecidas.

O notável nessas formulações é que elas exigem a eliminação da lacuna entre prática artística e crítica de arte. No que é bem reconhecidamente uma transgressão de uma das mais sagradas fronteiras da estética modernista, a separação entre a "obra" auto-suficiente e o "comentário" sobre a obra, a arte pós-moderna caracteriza-se cada vez mais por meio das descrições críticas que pode dar de si mesma, ou das formas de aproximação que ela pode fazer com a teoria avançada da arte. O que fica obscuro é se isso de fato mostrará ser o meio de resistir ou de desafiar as formas de poder cultural concentradas na arte e em suas instituições, ou se essa fusão de reinos distintos, ao lado do abandono do sonho vanguardista do espaço crítico "exterior" às tradições e formações de poder, não poderá servir, no final, como aliança estratégica para consolidar, em vez de ameaçar, os paradigmas da arte e da crítica da arte.

53. "Winning the Game when the Rules have been changed": Art Photography and Postmodernism", *Screen*, nº 25:6, 1984, p. 99.

54. Numa análise da descrição de Alfred Stieglitz a respeito de como chegou a tirar sua famosa fotografia de 1907 retratando imigrantes a bordo de um navio, *The Steerage*, Allan Sekula demonstrou quão poderosamente o esteticismo e o subjetivismo estão entrelaçados; "On the Invention of Photographic Meaning", em Burgin, *Thinking Photography*, pp. 98-100.

55. Ver Abigail Solomon Godeau, "Winning the Game when the Rules have been changed", pp. 89-92. Ver também a discussão da obra de Levine em Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism", *October*, nº 15, inverno de 1980, pp. 91-100.

4

Pós-modernismo e literatura

A narrativa do declínio ou substituição do modernismo é talvez menos clara, mas não menos abrangente, nos estudos literários. Esse declínio está na proporção inversa da influência alcançada pela literatura e pela crítica literária na academia, podendo haver aqui uma ligação. Porque, se os anos a partir da década de 30 testemunharam uma consistente profissionalização do ensino e do estudo da literatura, com uma cada vez mais detalhada organização e disseminação de suas formas de conhecimento e de expressão, o resultado tem sido uma disciplina muito menos monolítica do que a arquitetura ou a história da arte no âmbito da academia. A imensa expansão e diversidade das instituições de literatura, compreendendo a publicação, o jornalismo, os meios eletrônicos e outros elementos, bem como as instituições de educação e pesquisa, ao lado da profunda penetração dos estudos literários nas escolas, envolve uma diversidade correspondente de meios e de práticas discursivos. Um sintoma disso é o fato de ser muito difícil fazer a história do tópico em termos de um conflito entre escolas ou grupos antagônicos claramente definidos — de um lado, a academia e suas normas, e, de outro, os experimentalistas, vanguardistas ou revolucionários. Nos estudos literários, a idéia de uma academia que imponha ou irradie normas críticas e estéticas nunca foi tão bem estabelecida como na arquitetura ou na arte. Ao mesmo tempo, o que talvez tenha mais importância, a relação entre os estudos literários e o mercado é muito mais frouxa e assume formas mais variadas do que em outras disciplinas culturais; as normas da crítica jamais exerceram a mesma influência sobre a publicação e a reputação literária que as teorias do modernismo exerceram em outros campos. Não se nega com isso o vínculo entre a academia e o mercado, visto que, sem dúvida, universidades e escolas podem determinar num grau muito amplo quais autores continuam a publicar (particularmente num mercado maior como o americano) — mas as instituições literárias têm um impacto muito menos direto sobre a escrita contemporânea, simplesmente porque não têm os mesmos meios econômicos para impor restrições a quem não se enquadrar, e porque não existem canais de comunicação entre departamentos de literatura e editoras. (A situação é bem diferente na história da arte, por exemplo, em que são mais estreitos os vínculos entre o mundo acadêmico e o das exposições e galerias.)

Isso não quer dizer que paradigmas potentes ou inconscientes não atuem nas instituições de literatura; serve apenas para mostrar que o campo é mais amplo e variado do que outros. Se pudermos comparar a teoria da arquitetura e a história da arte acadêmica com negócios amplos e bem-sucedidos, que comercializam uma gama de variações de um único produto num mercado mundial, os estudos literários se parecem mais um conglomerado multinacional, que vende e distribui um grande número de produtos diversos de maneiras diferentes e por diferentes meios.

Por essa razão, os contornos do paradigma pós-moderno nos estudos literários são bem menos nítidos do que em outros campos. Isso porque a idéia do modernismo (embora poderosa) nunca se consolidou nos estudos literários tão fortemente quanto, digamos, na história da arte. O modernismo na arte e na arquitetura representou-se e foi representado como a vanguarda, opondo-se sem remorsos às entranhadas repressões do passado e transformando com heroísmo o destino humano. Embora os estudos literários dependam da noção do choque do novo — todo estudante conhece o grito de batalha de Ezra Pound: “Vamos renovar” —, também é verdade que, estranhamente, o patinho feio da vanguarda na literatura sempre foi rapidamente transformado num delicado cisne canônico. Se, de um lado, modernistas literários como Pound, Eliot e Woolf tinham uma atitude de oposição e de horror à cultura de massas automatizada do século XX, também é verdade que esses escritores foram acomodados rápida e eficazmente à corrente cultural e política dominante; disso decorre a contradição peculiar, que em nenhum lugar é tão aguda quanto no modernismo literário, entre a radical dissolução da forma e o tradicionalismo em termos de conteúdo e de ideologia — por exemplo, na obra de Pound, Eliot, Woolf e Yeats. Fatores como esses dificultam a narrativa da lenta traição dos ideais de vanguarda do modernismo, já que o modernismo literário (ao menos na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos) nunca teve uma fase abertamente iconoclasta.

Complexidade semelhante acompanha o relacionamento entre o modernismo na escrita e a ascensão da crítica literária profissional do século XX. Deve-se dizer claramente, antes de tudo, que há certa cumplicidade entre a formação e reprodução da disciplina inglês (a forma dominante de estudos literários) e a noção de modernismo. Não foi por coincidência que *The Waste Land*, de Eliot, *Ulysses*, de Joyce, os primeiros *Cantos* de Pound e *Principles of Literary Criticism*, de I. A. Richards, apareceram com uns poucos anos de diferença no início dos anos 20. A teoria da leitura de Richards, com a sua ênfase na harmonização de impulsos afetivos conflitantes no leitor, funcionou maravilhosamente bem como descrição da obra dos novos escritores, de Eliot em particular — com efeito, *Principles of Literary Criticism* termina abertamente com uma defesa de Eliot¹. Observou-se corretamente que a Nova Crítica, a prática crítica tão influente nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha de meados do século, com sua forte ênfase na interação entre ironia,

1. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1924.

tensão e revolução no interior de um texto, considerado um artefato autônomo, fornece uma maneira ideal de ler um corpo de textos modernistas que parecia negar cada vez mais aos leitores os prazeres da compreensão imediata, ao mesmo tempo que exigia uma atenção altamente autoconsciente à substância verbal ou poética acima e além do seu sentido.

Mas também é verdade que a crítica literária acadêmica, especialmente na Grã-Bretanha, afastou-se da escrita modernista que a sua teoria parecia promover. F. R. Leavis e o grupo Scrutiny preocupavam-se menos em agir como relações públicas da escrita modernista do que em assimilar, onde parecia apropriado, as formas e energias do modernismo às tradições nativas (isto é, “inglesas”) da literatura². Por conseguinte, quando Charles Newman fala de legitimação e contenção acadêmica das perigosas energias do modernismo como de uma “segunda revolução”, há uma dupla simplificação: antes de tudo, o modernismo literário nunca foi exatamente a “revolução” que pode ter sido em outros campos e, em segundo lugar, a academia literária acomodou-se ao modernismo, identificando-se com ele, de uma maneira muito menos ampla do que Newman acredita³.

Mesmo assim, a idéia do pós-moderno fincou profundas raízes nos estudos literários. Parece até que o impulso de identificar e celebrar a categoria do pós-moderno foi tão forte que produziu, por formação retrospectiva, um acordo coletivo acerca do que foi o modernismo, necessário para se ter algo contra que reagir. Como diz Helmut Lethen, “a situação pós-moderna criou a possibilidade de ver o Modernismo como uma entidade fechada e bem rígida. Se desejamos desconstruir, precisamos antes homogeneizar a nossa matéria para que ela se torne desconstruível”⁴. A consideração da emergência do pós-moderno literário que vamos fazer seguirá em muitos aspectos essa formação retrospectiva. Não tentaremos decidir aqui se o modernismo corresponde ou não à descrição que lhe dão as várias teorias do pós-modernismo, mas é ao menos necessário reconhecer que essas descrições sempre requerem que tenha existido, em primeiro lugar, alguma coisa chamada modernismo.

Se as teorias da arte e da arquitetura modernistas estão fundadas no desejo de descobrir a essência ou o limite de cada prática artística, ou, em outras palavras, de afirmar a identidade estética e material dessa prática, é difícil, a princípio, ver a correspondência disso na escrita. Se se pode, até certo ponto, dizer que a arquitetura é essencialmente “linhas e massas organizadas no espaço” e que a pintura é, em essência, “linhas e formas organizadas numa superfície plana”, que princípio formal essencial poderíamos descobrir para a escrita ou literatura? Usando uma analogia estrita, por certo poderemos dizer que a essência da literatura é: a

2. Ver Terry Eagleton, “The End of English”, *Textual Practice*, 1:1, 1987, pp. 1-9.

3. Charles Newman, *The Aura of Postmodernism: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern UP, 1985, pp. 27-35.

4. Helmut Lethen, “Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism”, in *Approaching Postmodernism*, editado por Hans Bertens e Douwe Fokkema, Filadélfia e Amsterdã, John Benjamins, 1986, p. 233.

materialidade da linguagem, formas na página e sons no ar. De fato, os teóricos modernistas e os teóricos da literatura moderna têm enfatizado justamente esse aspecto da escrita — o líder futurista Marinetti produzia poemas sonoros que não passavam de ribombos onomatopaicos, enquanto na Rússia artistas como Khlebnikov também produziam uma linguagem de sons puros, ao lado de livros em que a organização física das palavras na página predominava sobre o conteúdo semântico das palavras. Mas isso dificilmente oferece uma imagem muito satisfatória da essência da literatura. Na verdade, a ironia é que, ao reduzir-se a literatura às suas mais elementares condições materiais, corre-se o risco de transformá-la em alguma coisa que não é ela — em música, no caso de Marinetti, e em arte visual, no de Khlebnikov. Fica claro que a literatura tem de procurar outras formas de definição pura.

O grupo de escritores dos anos 20 que hoje conhecemos como formalistas russos pode ter fornecido essa definição, pois eles viam o princípio da literariedade de uma obra particular como algo inerente não tanto à sua natureza material quanto à sua forma — quer dizer, às maneiras particulares pelas quais o estilo e a convenção eram empregados na obra de arte particular. A literariedade, declaravam eles, estava na intensa capacidade da obra literária de servir de mediadora às qualidades da sua forma e de atrair a atenção sobre esta. A escrita moderna ou progressista recusava-se a conceder ao leitor a ilusão de que ele lia sobre o mundo real, porque a literatura “desfamiliarizava” sem remorsos o mundo. Muitas análises teóricas contemporâneas do modernismo estendem e desenvolvem essa posição formalista. Como observou Andreas Huyssen, boa parte da teoria literária pós-estruturalista francesa associada com os anos 60 e 70 e centrada em especial em torno da revista *Tel Quel* atua como justificativa da descrição formalista do modernismo, oferecendo como exemplares da sua estética — a interação interminável do significante — as obras de arquimodernistas como Mallarmé e Joyce⁵.

Mas essa não é a única nem a mais importante definição de modernismo literário. Colocaríamos ao seu lado as que acentuam, por exemplo, o relativismo subjetivista do modernismo. De acordo com essa análise, o modernismo começa com o afastamento de uma crença num mundo de idéias ou substâncias passíveis de ser objetivamente conhecidas em si e com a apreensão de um mundo que só pode ser conhecido e vivido de fato por meio da consciência individual; as fontes privilegiadas dessa visão do modernismo são a “Conclusão” de Pater para o seu *The Renaissance*, o Prefácio de Conrad a *The Nigger of the Narcissus*, os últimos romances e prefácios de Henry James e o ensaio “Modern Fiction” de Virginia Woolf, em que ela fala do famoso “invólucro semitransparente” da consciência e da necessidade de encontrar uma linguagem narrativa que traduza as oscilantes intensidades da vida subjetiva⁶.

5. Andreas Huyssen, *Beyond the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1986, pp. 206-216.

6. Virginia Woolf, “Modern Fiction” (1925), in *Collected Essays*, vol. 2, Londres, Hogarth Press, 1966, pp. 106-107. Para essa visão de modernismo ver Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism*, Cambridge, Cambridge UP, 1984, pp. 1-22.

Por ironia, esse subjetivismo tem de ser acomodado a toda uma série de anúncios do fim da subjetividade individual, da famosa defesa da impessoalidade em “Tradition and the Individual Talent”, de Eliot, à promoção, feita por Joyce (através de Stephen Dedalus), de uma estética do desapego autoral em que o autor de uma obra literária se dissocia, como um deus, desta. Contudo, é possível discernir também um princípio que subjaz a esses dois opostos e os une. Seja concebido como uma fria, seca e impessoal jóia ou como um tecido de subjetividade ricamente saturado, o princípio da obra de arte modernista é a autocompletude. Tanto a objetividade como a subjetividade conduzem à integridade formal desse gênero, uma dando à obra literária a pétrea auto-suficiência da “urna bem trabalhada” de Cleanth Brooks e a outra, a “composição intrincadamente trabalhada”, como o diz I. A. Richards, de uma rede de subjetividade. Esse princípio, por sua vez, parece envolver ou garantir uma estética do talento artístico levado ao extremo. Sob o modernismo, a obra de criação literária já não pode ser representada como a humilde subjugação da vontade à tarefa de retratar o mundo nem como conformidade a um corpo de preceitos estéticos; o compromisso de produzir uma obra de arte que só conheça suas próprias regras e transforme a vulgar contingência das relações mundanas em termos estéticos purificados requer uma vigilância, um conhecimento e um domínio extremos por parte do artista, que se tornou agora, de modesto artesão, artífice divino.

Como seria de esperar, as teorias da escrita pós-moderna postulam uma regressão a partir dessas noções de forma auto-suficiente ou uma progressão além delas. Uma das primeiras manifestações disso é o movimento do realismo modesto na escrita britânica nos anos 50 e 60, tipificado na obra de Alan Sillitoe, Kingsley Amis e Philip Larkin, escritores que rejeitavam o que lhes parecia a obscuridade magnânima e elitista do legado modernista e promoviam um retorno a uma escrita que se baseasse antes na experiência do que na forma. Na teoria, ao menos, essa escritura seria menos fechada e mais permeável à “vida”. Embora por vezes se proponha que se chame esses escritores de pós-modernos, a maioria das análises do pós-modernismo literário desejaria insistir em alguma forma de engajamento crítico no modernismo, em vez de uma simples rejeição dele.

Um desafio mais positivo à idéia da integridade do artefato literário foi feito por Leslie Fiedler num ensaio de 1969 intitulado “Cross that Border — Close that Gap”⁷. A lacuna evocada no título do ensaio é entre a cultura superior e a cultura de massas. Fiedler alega que a escrita do presente enfrenta e deve continuar a enfrentar a integridade genérica da cultura superior, integridade até então garantida pela distância desta com relação ao faroeste, às histórias de amor e às histórias policiais. Onde os romances modernistas ou purgavam todas as contaminações dessa espécie de escrita ou as repudiavam mediante uma paródia interna — os exemplos poderiam ser os romances de Conrad, com sua recapitulação parcial das personagens e dos incidentes da história de aventura, ou as paródias de Joyce das

7. Reproduzido em *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, Nova York, Stein and Day, 1971, pp. 461-485.

histórias para moças na seção “Nausicaa” de *Ulysses* —, Fiedler vê os sinais de uma nova hospitalidade para com o popular nos romances de Kurt Vonnegut e John Barth, com o seu acolhimento do faroeste e da ficção científica. O respeitado ensaio de Fiedler é uma definição antecipada do pós-modernismo como um movimento de fusão, uma complicação deliberada da idéia de integridade genérica⁸.

Uma perspectiva como essa tende a ver o pós-modernismo na literatura como uma quebra ou ruptura; mas, para muitos, a transformação ou avanço pós-moderno pode ser vista como uma intensificação seletiva de certas tendências presentes no próprio modernismo. Este último ponto de vista costuma considerar a rejeição da integridade formal ou essência como algo intrínseco ao modernismo, encarando o surgimento do pós-modernismo como apenas mais uma fase desse processo. É provável que o mais importante expoente dessa tendência de estudos literários seja Ihab Hassan.

Desestruturação e ironia

The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature, de Hassan, foi publicado pela primeira vez em 1971 e está centrado em torno da história do destino do poeta Orfeu, que foi desmembrado pelas Mênades, porque elas tinham ciúmes da atenção que ele dava aos rapazes. A cabeça de Orfeu, atirada com a lira do poeta no rio Hebro, continuou a cantar depois de cortada. Para Hassan, essa narrativa oferece um meio de compreender o que ele considera a desarticulação deliberada das tradições da literatura pelas gerações de escritores pós-1914. A literatura mais significativa deste século, diz Hassan, tem sido uma “literatura do silêncio”, que consente no desmembramento, mas ainda assim continua, de alguma forma, a cantar com “uma lira sem cordas”⁹.

Para ele, “silêncio” tem mais conotações do que a simples ausência de enunciados. Ele escreve que a literatura modernista faz a representação teatral de um silêncio “complexo”, que abrange inúmeros sentidos, da recusa à subversão; assim, podemos ver o princípio do silêncio na alienação da razão, da sociedade, da natureza e da história, no repúdio e na subversão da linguagem, da convenção e da forma artística, na exploração do êxtase, do transe e de outros estados extremos de sentimento, na concentração da consciência sobre si mesma, bem como na intensa consciência do apocalipse iminente (TPL, 13-14). Hassan vê o começo da “vontade de desestruturar” modernista nas obras do Marquês de Sade, em que “a

dialética da transgressão é levada ao infinito”, porque “o verdadeiro espírito do eu sadiano é a negação priápica e contínua” (TPL, 46-47). Essa tradição de negação voltou a irromper impetuosamente na obra de Alfred Jarry, dos dadaístas e dos surrealistas. Mas, tal como em outros pontos, Hassan quer insistir na natureza dual do Orfeu moderno, que não apenas tolera a desestruturação e o desmembramento, como também, contra todas as expectativas, continua a cantar na afirmação de “uma nova força criativa, intacta em meio à destruição”.

O heroísmo da desestruturação é uma qualidade consistente tanto no modernismo como no pós-modernismo, afirma Hassan. Quando chega à obra de Beckett, que pareceu a muitos o evento fundador da era da escrita pós-moderna, ele celebra o “absurdo heróico” desse autor em termos estranhamente semelhantes aos antes usados acerca de Sade. O heroísmo beckettiano é o do pioneiro ético, do macho questionador, solitário e capaz de submeter-se a um auto-escrutínio. Quanto ao exílio de Beckett do seu país e da sua língua, afirma Hassan: “Todos os exilados, como nos lembra Henry Miller em seu livro sobre Rimbaud, exilam-se do corpo do mundo, da carne da mãe” (TPL, 213). Henry Miller é uma autoridade cávilosa, mas estranhamente apropriada, já que Hassan quer afirmar a masculinidade heróica da negação modernista/pós-moderno, em oposição à desgastante aquiescência “feminina” diante da matéria, do mundo, da história, da tradição. Trata-se de uma história que incorpora Sade a Beckett, e Hemingway a Kafka, numa sexualização sem remorsos da estética, obsedada paradoxalmente pela necessidade de a literatura purificar-se.

Escritores modernistas e pós-modernos são igualmente caracterizados pela complexa interação entre desestruturação e recriação heróica. Há a afirmação familiar de que, na obra de Beckett, os excessos de desintegração são a garantia da fala autêntica — “é uma dor que obriga o silêncio a ser fala e a fala a voltar ao silêncio” (TPL, 237) —, e Hassan também revela os “dois sotaques do silêncio”, um negativo, “autodestrutivo, demoníaco, niilista”; o outro positivo, “autotranscendente, sacramental e plenário” (TPL, 248) em escritores americanos contemporâneos como John Barth e William Burroughs. Mas a figura mais representativa, ao que parece devido à maneira como vincula modernismo e pós-modernismo, não é um escritor, mas o artista Marcel Duchamp, o dadaísta dos primeiros anos do século cujo ataque às convenções da arte fê-lo levar vinte anos literalmente em silêncio e renunciar de fato à arte — mas que voltou a ter destaque e começou a influenciar artistas outra vez nos anos 60. Os paradoxos da negatividade e da positividade em sua obra exemplificam o que é o pós-modernismo para Hassan: “Suprema inteligência da antiarte, ele dedica a existência à vanguarda artística. Cético total, cartesiano sem método, emana uma ironia sacramental diante da criação e sempre diz aos amigos: ‘sim’” (TPL, 256).

Por conseguinte, um dos problemas mais evidentes para quem tentar extrair da obra de Hassan uma definição do que o pós-modernismo poderia ser é a sua resoluta insistência em que “o espírito pós-moderno está enrodilhado no grande corpo do modernismo” (TPL, 139). Isso nos faz ver o pós-modernismo como, em parte, uma espécie de vírus dionisíaco instalado no modernismo, tentando levá-

8. Para maiores considerações sobre o uso de gêneros populares na ficção pós-moderna, ver Stefano Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale e Edwardsville, Southern Illinois UP, 1984, e Theo D’Haen, “Popular Genre Conventions in Postmodern Fiction: The Case of the Western”, in *Exploring Postmodernism*, editado por Matei Calinescu e Douwe Fokkema, Amsterdã e Filadélfia, John Benjamins, 1987, pp. 161-174.

9. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, 2ª ed., Nova York, OUP, 1982, p. xvii. As referências no texto serão feitas doravante a TPL.

-lo aos extremos da insanidade e da autodissolução, e, em parte, como o secreto princípio interior secreto do modernismo.

Mas *The Dismemberment of Orpheus* contém um "Posfácio" acrescentado na edição de 1982 que faz um movimento diferente. Embora continue a afirmar não haver ruptura absoluta entre o modernismo e o pós-modernismo, já que "a história é um palimpsesto e a cultura é permeável ao tempo passado, presente e futuro" (TPL, 264), Hassan agora tem muito mais confiança para estabelecer os termos que permitam ver o pós-modernismo como oposto ao modernismo, e não como reformulação dele. Ele oferece um quadro representativo dessas formas de oposição, como podemos ver:

Modernismo	Pós-modernismo
Romantismo/Simbolismo	"Patafísica"/Dadaísmo
Forma (conjuntiva/fechada)	Antiforma (disjuntiva, aberta)
Propósito	Espontaneidade
Projeto	Acaso
Hierarquia	Anarquia
Domínio/Logos	Exaustão/Silêncio
Objeto de Arte/Obra Acabada	Processo/Performance/Happening
Distância	Participação
Criação/Totalização	Descrição/Desconstrução
Síntese	Antítese
Presença	Ausência
Centração	Dispersão
Gênero/Fronteira	Texto/Intertexto
Paradigma	Sintagma
Hipotaxe	Parataxe
Metáfora	Metonímia
Seleção	Combinação
Raiz/Profundeza	Rizoma/Superfície
Interpretação/Leitura	Contra a Interpretação/Desleitura
Significado	Significante
<i>Lisible</i> (Legível)	<i>Scriptible</i> (Escrivível)
Narrativa/ <i>Grand Histoire</i>	Antinarrativa/ <i>Petit Histoire</i>
Código Dominante	Idioleto
Sintoma	Desejo
Genital/Fálico	Polimorfo/Andrógino
Paranóia	Esquizofrenia
Origem/Causa	Diferença-Diferença/Vestígio
Metafísica	Ironia
Determinação	Indeterminação
Transcendência	Imanência
	(TPL, 267-268)

Embora algumas das oposições desse quadro (semântica e retórica, por exemplo, ou metáfora e metonímia) sejam literário-estilísticas, muitos termos derivam de outros campos, da lingüística, da filosofia, da psicanálise e da teologia. Apesar das tentativas de Hassan de proteger-se de uma aplicação demasiado rígida do seu modelo teórico, não há dúvida de que este é potente e sedutor. O que mais impressiona é a hierarquia valorativa implícita do quadro. De maneira invisível, mas sem deixar margem a dúvidas, a marca do descrédito pende sobre a coluna da esquerda, enquanto a da direita é lida como uma litania de tudo o que é evidentemente desejável (o fato de unir coisas atraentes como "espontaneidade", "participação" e "processo" a coisas menos claramente desejáveis como "exaustão" e "esquizofrenia" não diminui o encanto do pacote). O efeito da associação do modernismo com princípios sombriamente autoritários como "forma", "hierarquia", "totalização" e "síntese" é na realidade negar a vontade de desestruturação do próprio modernismo, sobre a qual Hassan teve tanto a dizer. O modernismo torna-se agora o nome do passado logocêntrico obtuso, exprimindo como o faz uma vontade totalitária de poder absoluto.

É bem interessante que um termo que esperaríamos ver presente na sinistra coluna da desonra de Hassan seja "binarismo", a fixação em contrastes estritos e homogêneos. No caso, Hassan teve de fazer uso da lógica binária para promover as próprias coisas que parecem opor-se à lógica binária, as idéias de dispersão, deslocamento e diferença; ele nos oferece diferença *em oposição* a origem, ironia *em oposição* a metafísica, e assim por diante, projetando a sensação de que essas relações paralelas de sintomas culturais poderiam ser entendidas ao infinito sem jamais ameaçar a oposição modernismo/pós-modernismo que as sustenta e produz.

Isso poderia ser visto como mera excentricidade irônica no argumento de Hassan, um sintoma da "vontade e contravontade de poder" que ele reconhece dominar os debates acadêmicos sobre o pós-modernismo (TPL, 262). Mas o que prejudica mais seriamente a argumentação do seu livro como um todo são as conseqüências dessa concepção nova e ampliada de pós-modernismo para o próprio conceito de literatura. Quanto a isso, Hassan reconhece que a era pós-moderna é marcada por uma radical decomposição de todos os princípios centrais da literatura, por um profundo questionamento de idéias críticas sobre autoria, público, processos de leitura e a própria crítica. Mas essa apreensão mal parece tocar a superfície da obra de Hassan. Por todo *The Dismemberment of Orpheus*, ele defende ardorosamente a idéia de literatura nos próprios termos tão desacreditados em seu quadro de contrastes: autenticidade, profundidade, síntese e transcendência.

Hassan procura, sobretudo, distinguir o domínio do estético de outros domínios. Para ele, a fuga da arte e da literatura modernas das particularidades da vida moderna é um ato de negação pura e transcendente — e, talvez, tal como o ato de repressão definido por Freud, uma dupla negação, que também expurga o fato de negar da memória e, assim, a produz numa positividade auto-sustentadora espectral. Os primórdios disso estão nos comentários de Hassan sobre Sade: "Suas obras são quase totalmente independentes do tempo, do lugar e da pessoa, sendo singular o seu propósito autista. Sem compreender plenamente o seu papel no pensamento ocidental, Sade pode ter sido o primeiro a libertar a imaginação da história, a inverter a vontade da arte e a opor a linguagem a si mesma" (TPL, 45).

O único ponto em que as negações evocadas por *The Dismemberment of Orpheus* enfrentam ou reagem de alguma maneira a condições sociais, econômicas ou políticas vem numa passageira alusão à explicação dada por Lucien Goldmann ao *nouveau roman* francês. Segundo Goldmann, o novo romance de Alain Robbe-Grillet e outros é uma representação de uma resposta ao extremo da mercantilização da vida sob o capitalismo do final do século XX, no qual o sentido e a significação passam decisivamente dos seres humanos para os objetos. Mas Hassan vê isso inteiramente nos termos restritos sugeridos pelos próprios romances. Em vez de tentar restaurar o contexto da negação, ele simplesmente celebra a pura negatividade da ficção que denomina "aliteratura", permitindo que a alienação se transforme em transcendência: "Essas ficções só podem referir-se ao tempo interior da consciência, não da história ou das estrelas; referem-se ao presente fenomenológico, em que a realidade descontínua escapa de cada palavra no próprio momento da leitura ou da emissão" (TPL, 161). Em outro lugar, Hassan elogia as personagens de Beckett nos mesmos termos, como "puras vozes da subjetividade" (TPL, 233) e, indo ainda mais longe, descobre o valor supremo dessa literatura em suas autolegitimações impostas: "Há a suficiência da verdade na melhor obra de Beckett; e há também a suficiência da poesia. Sem fé na arte ou na consciência humana, sem o benefício da ideologia ou do dogma, Beckett ainda consegue regular seus 'sons fundamentais' da maneira como a poesia regula a si mesma a partir de dentro" (TPL, 246).

Num certo sentido, o hiato entre essa crença na unidade autocriadora da arte e o sentido das relações constituintes da arte e dos seus contextos é a lacuna entre o moderno e o pós-moderno, embora, na obra de Hassan, não haja uma negociação satisfatória dessa lacuna. A crescente apreensão das relações determinadas entre o artístico e o não-artístico desmente a apaixonada e ansiosa esperança expressa nas últimas palavras da edição original de *The Dismemberment of Orpheus*, a de que, depois dos seus paroxismos modernos e pós-modernos de automutilação, "a arte pode caminhar para uma imaginação redimida, compatível com o pleno mistério da consciência humana" (TPL, 258). Embora o trabalho de Hassan depois desse livro tenha se engajado de maneiras muito mais flexíveis nas incertezas da definição proposta pela literatura pós-moderna e pelas teorias dessa literatura, seus escritos apegaram-se a uma visão da separação transcendente da arte.

Uma leitura mais flexível do movimento do modernismo para o pós-modernismo na literatura é oferecida por Alan Wilde, em seu *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (1981)¹⁰. Wilde trata, como Hassan, da resposta literária à apreensão da desordem. Mas, onde Hassan encontra o espírito do modernismo nos praticantes mais marginais da estética do silêncio e da desestruturação, Wilde concentra-se no "alto" modernismo, com seus expoentes mais aristocraticamente não-revolucionários, Eliot, Woolf e Forster. Para Wilde, a desordem está contida no artifício multiutilitário da Nova Crítica, o princípio da

ironia, termo que, abrangendo ao mesmo tempo técnica e gênio, permite a articulação de atitudes opostas e formas literárias contraditórias.

Wilde identifica duas formas de ironia, características do modernismo e do pós-modernismo, respectivamente: a "disjuntiva" e a "suspensiva". A ironia disjuntiva é a resposta a um mundo percebido como fragmentado, representando o desejo de, num só movimento, ser fiel à incoerência e transcendê-la. Em termos típicos, nas obras de Woolf e Joyce, que forneceram os exemplos de Wilde, a incoerência radical não é "resolvida" nem "unificada" da maneira imaginada por I. A. Richards e Cleanth Brooks, mas controlada ao ser projetada na forma de conflitos binários (carne e espírito, eu e sociedade). Desse modo, o paradoxo e a desconexão não são resolvidos, mas delimitados no âmbito de uma forma estética reconhecível. *Retrato do Artista quando Jovem*, de Joyce, dá um exemplo dessa estetização. O texto não nos fornece um modo definitivo de lê-lo, visto oscilar entre a aprovação e a desaprovação irônica do seu personagem central, Stephen Dedalus. Mas, para Wilde, o romance deriva a sua forma e integridade precisamente dessa projeção formal de alternativas: "Não estará a ironia precisamente na consciência estética e estetizante incapaz de resolver ou deslindar o dilema que ela mesma propõe a não ser ao pairar sobre ele na sublimidade da forma?" (HA, 40).

Com efeito, essa solução (que não é uma solução, mas uma contenção neurótica de um problema) assinala uma crise iminente. A desordem assim fixada no rictus do estético apenas internaliza pressões que haverão de emergir com o pós-modernismo. Neste, diz Wilde, a ironia disjuntiva do modernismo cede lugar à ironia suspensiva. Este último tipo de ironia marca uma intensificação da consciência da incoerência, chegando ao ponto em que esta parece não mais poder ser controlada e contida mesmo nas estruturas ordenadoras do estético; ao lado disso, há um declínio da necessidade de ordem, reduzindo-se, em conseqüência, a intensidade organizacional. A ironia "suspensiva" pós-moderna é, portanto, a marca de uma arte nascida dos acessos de fúria modernista, que combina um conhecimento realista do pior da incoerência e da alienação com uma tolerância benignamente bem ajustada para com elas; como o diz Wilde, "uma indecisão quanto aos significados ou relações das coisas é compensada por um propensão a viver na incerteza, a tolerar, e, em alguns casos, a dar as boas-vindas a um mundo visto como aleatório e múltiplo, e até, por vezes, absurdo" (HA, 45). No pós-modernismo, "um mundo que precisa de conserto é substituído por um mundo além do reparo" (HA, 131).

Wilde combate a idéia transcendente de literatura que domina o trabalho de Hassan. Em primeiro lugar, ele encontra na literatura pós-moderna uma desconfiança diante da idéia de profundidade, a idéia de que a espuma inconstante dos fenômenos oculta princípios secretos e universais de verdade. A necessidade de profundidade traz consigo o desejo de origens, seja na forma de um retorno ao primitivo ou do anseio por momentos de intensidade — a epifania em Joyce, o momento de visão em Woolf. Segundo Wilde, a metafísica da profundidade associa-se no modernismo com uma estética do desapego; a noção de que o meio de apreensão dos princípios subjacentes das coisas é subtrair-nos delas para ocupar uma posição de percepção. Nada disso é possível ou desejável depois do passamento do modernismo. Em lugar da metafísica

10. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1981. As referências no texto serão feitas doravante a HA.

do oculto, o pós-modernismo afirma “que a verdade é inerente ao visível” (HA, 108). Como há apenas aparência, então, da mesma maneira, não há posição concebível de desapego a partir da qual possamos alimentar a esperança de perceber o campo das aparências. No pós-modernismo sempre se está irrecuperavelmente *no* mundo, que é organizado, se o é, em estruturas locais e temporais que operam sem referência a causas secretas ou últimas.

É esse envolvimento no mundo que substancia a resistência de Wilde a alegações em favor da transcendência da arte, razão por que dá pouca atenção a escritores como Ronald Sukenick, Raymond Federman e os da escola de “Surfictionistas” americanos, que, ao anunciarem que o romance “inventa sua própria realidade”, repõem em circulação a retórica da liberdade artística suprema e incondicional do artista¹¹. A ficção pós-moderna que Wilde admira (a obra de Donald Barthelme, Max Apple e Stanley Elkin) não pretende abstrair o mundo por meio de estruturas de controle imaginativo nem ausentar-se da realidade; está modestamente engajada em viver o mundo, superar ou modificar a desordem das aparências através de uma generosa absorção nelas. Essa é a poética da concordância, escreve Wilde, uma visão que “tenta ativar a consciência como um todo, tornando seu relacionamento com o mundo uma coisa dinâmica, cinética e recíproca” (HA, 154).

Há sem dúvida certo atrativo nessa amigável acomodação entre texto e mundo, mas ela não deixa de ter seu próprio tipo de abstração. Para Wilde, o mundo é um lugar acolhedor e hospitaleiro que, diante da atitude positiva correta com relação a ele, se molda para ser congruente com o eu, abraçando os seus contornos como uma manta confortável. Isso significa que, opondo-se ao caráter abstrato do modernismo e de algumas formas de ficção pós-moderna, Wilde subestima as formas determinadas de negação que criam uma real alienação histórica. A alienação da arte modernista e suas ansiosas tentativas de negociar a incoerência não são somente produto de uma falha de vontade ou de uma *hauteur* elitista; são também as marcas de batalhas reais em torno do significado. A condição dessa espécie de alienação não vai ser superada apenas com abraços ou com carinhos. Por conseguinte, a posição de Wilde é oposta à de Hassan. Onde Hassan busca proteger a literatura do conflito e da contaminação ao distanciá-la esteticamente do mundo, o pós-modernismo de Wilde supera o conflito pela simples submersão do literário no outro não-estético do mundo.

Além do espacialismo

Uma das mais notáveis preocupações da estética modernista e pós-moderna na literatura é a questão do tempo. É evidente que a obsessão com o tempo em todos

os seus sentidos permeia o modernismo, da maciça arqueologia imaginativa do passado de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, à fragmentação do tempo cronológico em tempo mítico de *The Waste Land*, de Eliot, à fusão do tempo contemporâneo e dos tempos da história no *Uyisses* de Joyce e nos *Cantos* de Pound, passando pelas visões do tempo cíclico ou universal em *Finnegans Wake*, de Joyce, e *A Vision*, de Yeats. Embora as coisas sejam tão complexas e variadas aqui quanto em qualquer outro ponto do modernismo literário, os relatos contemporâneos tendem a supor que o desafio modernista ao tempo cronológico burguês pode ser reduzido a um princípio único — o estreitamento do tempo em espaço. Unir o tempo da épica ao tempo contemporâneo ou conceber a história e a vida humana como uma série interminável de ciclos é tentar derrotar a transitoriedade ao enquadrá-la num padrão. Mesmo quando seguiram (e muitos o fizeram) o conselho de Henri Bergson de que o tempo deveria ser representado como um processo puro e fluido, e não congelado artificialmente em instantes, os escritores modernistas viram-se condenados a espacializar ou suspender o tempo ao tentarem ser fiéis a ele. Os “momentos de visão” de Virginia Woolf e as “epifanias” de Joyce são exemplos da destilação do tempo em significação espacial; o tempo produz o seu sentido ao ser suspenso¹². Fica claro que tal visão de tempo espacializado opera facilmente nos termos do requisito modernista da autonomia estética; porque, se a passagem do tempo é o que ameaça toda realização da estase, todo momento de significação tirado do fluxo, então a negação do tempo é o que poderia parecer garantir a insubmissa e imutável permanência da obra de arte.

Uma das mais poderosas e consistentemente articuladas críticas da norma espacialista do modernismo está presente na obra de W. V. Spanos, e na revista que ele editou a partir de 1972, *Boundary 2*. Spanos oferece como prova do pensamento espacializante coisas como o culto modernista do momento intemporal do ser, ou epifania, a concentração do tempo no instante essencial esculpido no Imaginismo e o que ele considera a derrota temática do tempo em obras como *Em Busca do Tempo Perdido* e *Ulysses* — que, embora pareçam permitir sua saturação pelas exigências do tempo pessoal e histórico, fazem-no com o objetivo último de abalar ou subjugar o tempo, para, nas palavras de Joyce, “despertar do pesadelo da história”. A espacialização literária do tempo através do instante destilado ou do círculo restrito da recorrência é complementada pelos métodos da Nova Crítica, que também furta de um texto e de suas leituras ao longo do tempo sua existência aberta, ao ver esse texto como um ícone ou “urna bem acabada” que combina e vincula tensões e contrários numa unidade intemporal. Isso é acompanhado por uma crença no poder da crítica, que se coloca acima de todas as imprecisões e parcialidades do processo de leitura no momento da compreensão ideal e total projetada no olhar neutro da metafísica. (Spanos explica este último termo através da etimologia, dizendo que a metafísica pretende ver as coisas tal como são a partir de fora — *meta-ta-phísica*, de cima ou além do físico.)¹³

11. Ver Raymond Federman, “Fiction Today, or the Pursuit of Non-Knowledge”, *Humanities in Society*, 1:2, 1978, p. 122, e os ensaios coligidos por Federman sob o título de *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, 1ª ed 1975, Chicago, Swallow Press, 1981.

12. Ver Joseph Frank, “Spatial Form in Modern Literature”, in *The Widening Gyre*, Bloomington, Indiana UP, 1963, pp. 3-62.

13. Outi Pasanen, “Postmodernism: An Interview with William V. Spanos”, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 11:2, 1986, p. 197.

A literatura pós-moderna rompe com isso ao enfatizar o fluxo contingente da temporalidade à custa da estase atemporal da metafísica. Spanos alega que na obra de poetas americanos contemporâneos como Robert Creeley e Charles Olson o processo de leitura e composição supera a contemplação passiva do sentido¹⁴. Uma metáfora adequada para esse tipo de poesia é o *périplo*, termo que Ezra Pound usou para descrever a técnica dos seus *Cantos*. Um périplo é um mapa que projeta para o viajante os estágios de uma jornada em sua sucessão, opondo-se a um mapa que dá uma imagem de fora e acima do terreno que compreende todos os seus pontos simultaneamente. Esse mapa forma antes uma narrativa temporal¹⁵ do que uma imagem espacial.

A crítica que Spanos faz às bases metafísicas da estética modernista deriva da obra de Martin Heidegger, dedicada copiosamente à compreensão de questões de “ser e identidade”, não como princípios essenciais e a-históricos, mas assentados na particularidade das circunstâncias históricas — o “ser-no-mundo”, em vez do Ser abstrato. Essa perspectiva heideggeriana promove o movimento dinâmico em detrimento da presença estática de idéias puras ou do ser puro, do mesmo modo como nega a possibilidade de um ato de interpretação objetivo ou desinteressado, insistindo que todos esses atos têm de partir de uma perspectiva particular, sendo portanto “interessados” ou envolvidos no seu material. A meta de Heidegger, que Spanos compartilha, é a “des-truição” das formas tradicionais de desinteresse hermenêutico congelado e a abertura dos textos e dos seus leitores à interação de opiniões e de parcialidades ao longo do tempo. Segundo Spanos, é este o propósito da auto-reflexividade formal na escrita pós-moderna — não, como no modernismo, visando promover e afirmar a integridade do suporte artístico, retirando-o do tempo, mas para deslocar o leitor de sua posição de comando espacializador fora do tempo:

A literatura pós-moderna não somente tematiza o tempo no colapso da metafísica que se seguiu à “morte de Deus” (ou, de todo modo, à morte de Deus como Ômega), como também faz do próprio “meio” a “mensagem” no sentido de que a sua função é realizar uma “destruição” heideggeriana do quadro metafísico de referência tradicional, ou seja, para concretizar a redução fenomenológica da perspectiva espacial mediante a violência formal, e assim, como Kierkegaard, deixar o leitor *inter esse* — um ser-no-mundo despido e não acomodado, um *Dasein* no lugar da origem, no qual o tempo é ontologicamente precedente ao ser¹⁵.

Spanos alega ser necessária, ao lado disso, uma crítica literária pós-moderna que se engaje na temporalidade aberta do texto, em favor da ruptura da vontade-de-poder interpretativa da crítica, que sempre concebe o texto da perspectiva do seu sentido último ou do seu sentido intemporal particular. Para a crítica pós-moderna, “o que foi concebido como artefato a ser lido numa página impressa, uma imagem a ser olhada à distância, um Isso a ser dominado, torna-se ‘discurso

oral’ a ser lido imediatamente no tempo”¹⁶. Por essa razão, Spanos tem particular interesse nas explorações de poetas como David Antin com poesia improvisada ou oral. Ao contrário de Derrida, que considera o dar primazia à idéia de voz como um desejo metafísico de sentido puro, Spanos é fascinado pela exploração da “fala real e casual de seres humanos situados temporal e historicamente”¹⁷.

Outros teóricos da poesia pós-moderna seguiram Spanos em sua ênfase na poesia do particular e do contingente, e não do abstrato e do eterno. Charles Altieri encontra uma metáfora para isso no título de um volume de David Antin, *Tuning* (1984). Tal como as obras anteriores de Antin, *Talking* (1972) e *Talking at the Boundaries* (1976), o livro é uma coletânea de reflexões anedóticas improvisadas que Antin fez em vários lugares e em vários contextos (o autor enfatiza, é verdade, que os livros não são os poemas em si, mas somente transcrições deles). Em alguns de seus poemas, em “Talking at Pomona”, por exemplo, da coletânea *Talking*, Antin põe-se a considerar precisamente a questão de se é possível uma arte que reaja de maneira mais fundamental à experiência do ser no mundo do que à abstração do modernismo. Em seus poemas falados, podemos vê-lo negociar a prática esse problema, tentando, como diz Altieri, “compor um espaço menos exaltado pelas suas próprias diferenças com relação ao real e mais sensível à possibilidade de testar continuamente a construção por meio de suas implicações para as nossas práticas quando não estamos enlevados diante de um objeto de arte”¹⁸. Quando a poesia falada dessa espécie reflete sobre a sua própria prática, o efeito não é a confirmação da autoridade de atribuição de sentidos do poeta, mas levar o autor e o público a uma colusão interativa:

nessa situação para realizarmos qualquer coisa juntos temos de descobrir qual o ritmo da outra pessoa temos de descobrir qual o nosso ritmo ... temos de ajustar os nossos ritmos uns aos outros de modo a podermos caminhar mais ou menos juntos ... é esse tipo de negociação que eu gostaria de chamar de “sintonia”¹⁹.

Para Marjorie Perloff, esse relaxamento da tensão na poesia pós-moderna distingue-se como um movimento para além do domínio do lírico no modernismo, aquela forma poética “em que o falante isolado (seja ou não o poeta), localizado numa paisagem específica, medita ou ruma sobre algum aspecto de sua relação com o mundo exterior, chegando por fim a alguma sorte de epifania, um momento de percepção com que o poema se encerra”²⁰. Esse movimento de saída do “impasse” do lírico envolve uma nova tolerância com relação à narrativa. Embora exista na poesia modernista de Yeats, Eliot e Stevens, a narrativa aí presente costuma ser uma forma fechada e egocêntrica que gira em torno de imagens particulares ou de agregados imagéticos limitados, a serviço da “expressão de um

16. Ibid., p. 139.

17. Pasanen, “Interview with W. V. Spanos”, p. 206.

18. “The Postmodernism of David Antin’s *Tuning*”, *College English*, 48:1, 1986, p. 13.

19. David Antin, *Tuning*, Nova York, New Directions, 1984, p. 130.

20. “The Return of Story in Postmodern Poetry”, in *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, pp. 156-157.

14. William V. Spanos, “Heidegger, Kierkegaard and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure”, in *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, editado por William V. Spanos, Bloomington, Indiana UP, 1979, p. 21.

15. Ibid., p. 135.

momento de percepção absoluta, de emoção cristalizada em padrões intemporais²¹. A poesia pós-moderna retorna a uma narrativa de um tipo menos exaltado e menos egocêntrico, que acolhe o solto, o contingente, o não-formado e o incompleto na linguagem e na experiência. Como corolário, essa poesia incorpora formas lingüísticas casuais e não-poéticas como cartas, diários, conversas, anedotas e notícias de jornal. Para Perloff, o pai fundador dessa modalidade poética é Ezra Pound, cujos *Cantos* testemunham a emergência, no próprio modernismo, de uma poesia pós-moderna dotada de abertura histórica; *The Cantos* torna imprecisas as distinções entre linguagem poética e linguagem cotidiana, dissolve o princípio centrador do autor-eu romântico, e, em sua multiplicação e intercalação de diferentes quadros temporais históricos, permanece inacabada, temporária e porosa ao processo histórico. O legado de Pound inclui obras como o poema A, de oitocentas páginas, de Louis Zukovsky, escrito entre 1928 e 1974, cuja estrutura-colagem livremente incorporadora representa “a experiência como sempre inacabada, na verdade sempre apenas potencial — dirigindo-se para alguma coisa que nunca acontece de fato”, os poemas improvisados ou performáticos de John Cage e David Antin, e a obra de poetas do grupo L=A=N=G=U=A=G=E, como Ron Silliman e Charles Bernstein, que usam trocadilhos e jogos de palavras para reafirmar a materialidade histórica das palavras numa cultura que ignora ou desfaz consistentemente essa materialidade²².

Outros têm caracterizado a poesia pós-moderna em termos semelhantes. Para Jerome Mazzaro, um dos mais importantes marcos do pós-modernismo (que ele considera exemplificado não tanto por Charles Olson, Robert Creeley, John Cage e David Antin, como por uma geração anterior de poetas americanos que inclui o Auden da última fase, Randall Jarrell, Theodore Roethke, John Berryman e Elizabeth Bishop) é sua renovada hospitalidade diante do poema longo e a simultânea suspeita do culto da impessoalidade. Mazzaro diagnostica no pós-modernismo uma aceitação do caráter decadente e contingente da linguagem, aceitação que está em marcado contraste com o desejo do poeta modernista de refazer ou purificar a língua por meio do lírico. O resultado é uma maior disseminação e variação de formas poéticas:

A formulação das diferenças essenciais entre “modernismo” e “pós-modernismo” se torna: ao conceber a linguagem como uma queda da unidade, o modernismo busca restaurar o estado original muitas vezes propondo o silêncio ou a destruição da linguagem; o pós-modernismo aceita a divisão e usa a linguagem e a autodefinição mais ou menos da maneira como Descartes interpretava o pensamento — como a base da identidade. Em consequência, o modernismo tende a ser mais místico, nos sentidos tradicionais da palavra, enquanto o pós-modernismo, apesar de todo o seu aparente misticismo, é irrevogavelmente mundano e social²³.

21. “Postmodernism and the Impasse of Lyric”, *ibid.*, p. 181.

22. “Postmodernism and the Impasse of Lyric”, *ibid.*, p. 185; “The Word as Such: L = A = N = G = U = A = G = E Poetry in the Eighties”, *ibid.*, pp. 215-238; “‘No More Margins’: John Cage, David Antin, and the Poetry of Performance”, in *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Evanston, Northwestern UP, 1981, pp. 288-340.

23. *Postmodern American Poetry*, Chicago, U. of Illinois P., 1980, p. viii.

Se os teóricos da poesia pós-moderna tendem crescentemente a abraçar gêneros literários não-poéticos, isso pode ser parte de um afastamento mais geral do domínio da poesia ou de uma definição modernista do poético. Poderíamos dizer que, no período modernista, os valores investidos na poesia — a unidade, a autonomia da forma, a concentração e a completude — eram fundamentais e terminaram por ser transpostos para o romance; desse modo, o projeto de escritores como James, Joyce e Woolf era concebido como a organização da confusa incompletude da ficção em estruturas “poéticas” bem fechadas, através da rigidez de padrões, da recorrência simbólica etc. O impulso modernista de subverter ou transformar as convenções narrativas pode portanto ser visto, como sugere Matei Calinescu, não como uma tentativa de liberar a própria narrativa, mas antes de subjugar suas energias perigosas ou desviantes; essa concepção depende da crença de que “os padrões de composição literária devem ser procurados, para a poesia, em seu caráter autocontido e auto-suficiente, em sua natureza ‘epifânica’ e, em última análise, em sua teimosa resistência a todo tipo de ‘deslocamento’ lingüístico — sumário, comentário, paráfrase, tradução —, notoriamente incapaz de capturar a essência ‘inefável’ do poema”²⁴.

Em contraste com isso, por certo parece que os valores associados com a ficção ou narrativa, a abertura, a extensão no tempo, a impureza genérica, passaram a ter o domínio na teoria literária pós-moderna. Calinescu e outros associam isso com um movimento na direção de modalidades narrativas de pensamento em outras áreas, na antropologia, na teologia e na filosofia. A interessante proposta de Thomas Docherty, de uma hermenêutica “cronopolítica”, também pretende promover um afastamento da noção do texto poético estático e intemporal. Onde a crítica moderna e modernista constitui o seu texto apenas como uma espécie de “substantivo” cujo nome próprio vai ser enunciado pelo ato da crítica, Docherty propõe uma visão heideggeriana do texto como um “verbo” e, portanto, como “um espaço caracterizado não pela sua identidade ou diferença espacial, mas por sua diferença temporal com relação a si mesmo; quer dizer, um texto condicionado pela sua historicidade ou pela dimensão temporal da guerra civil que trava consigo mesmo”²⁵.

Mas essa ênfase na extensividade temporal da narrativa não tem sido, curiosamente, tão dominante entre os mais influentes teóricos da ficção pós-moderna. Se há um amplo e público acordo de que o espírito pós-moderno na literatura é melhor exemplificado nas ficções de autores como Samuel Beckett, John Barth, Donald Barthelme e William Burroughs em inglês, Peter Handke em alemão, Italo Calvino em italiano, e Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Carlos Fuentes em espanhol, este não se baseia no fato de esses escritores restaurarem, simples e não problemáticamente, o ritmo na narrativa que se desenrola no tempo. Em vez disso, os relatos mais aceitos da ficção pós-moderna acentuam a prevalência da

24. “Ways of Looking at Fiction”, in *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, editado por Harry R. Gavin, Lewisburg, Pensilvânia, Bucknell UP, 1980, p. 156.

25. “Theory, Enlightenment and Violence: Postmodernism Hermeneutic as a Comedy of Errors”, *Textual Practice*, 1:1, 1987, p. 203.

“metaficção” paródica, ou a exploração pelos textos literários de sua própria natureza e condição de ficção²⁶.

Ontologia e metaficção

Muitas descrições da ficção pós-moderna acentuam a capacidade da ficção de criar e sustentar mundos. Se a ficção modernista — *Ulysses*, digamos, ou *Pilgrimage*, ou *O Som e a Fúria* — usa técnicas como o monólogo interior e a colagem de mentes e pontos de vista distintos a serviço de um realismo ampliado e mais sutilmente responsivo, a ficção como a de Alain Robbe-Grillet emprega suas técnicas inovadoras com o fito de criar mundos puros e autônomos (não é tanto que esse tipo de ficção crie mundos de pura fantasia; na verdade, trata-se de já não buscar suprimir a participação disso na construção da ficção). Uma das primeiras formulações desse princípio está em *Towards a New Novel*, de Robbe-Grillet, no qual ele insiste em que o romance deve se apossar por inteiro de sua função ficcionalizadora. Isso pode produzir, na própria obra de Robbe-Grillet, um modo de composição puramente combinatório, como em *In the Labyrinth*, que é uma multiplicidade de falsos começos, digressões, variações e repetições de alguns temas narrativos, a partir dos vagares de um soldado numa cidade estranha; essas variações vêm a constituir o próprio romance. Os romances de Samuel Beckett, a partir de *Molloy*, também exigem que permaneçamos atentos o tempo inteiro ao processo pelo qual a ficção que lemos vem dolorosamente a existir na página. A partir do “novo romance” francês dos anos 50 e 60, uma verdadeira epidemia de auto-reflexividade tem varrido o mundo produtor de ficção, da obra de escritores americanos como William Gass (que declara que “não há descrições na literatura; há somente construções”), à ostensiva criação de enigmas de Borges, às improvisações à feição de Scheherezade de John Barth, às fábulas de Italo Calvino e aos tenebrosos contos de fadas de Robert Coover.

Uma questão que preocupa teóricos da ficção pós-moderna é determinar como tudo isso difere da óbvia preocupação com a própria ficcionalidade exibida por textos modernistas como *Ulysses* e *Passeio ao Farol*. Uma resposta é dada por Brian McHale, que sugere ter havido uma mudança na tendência dominante da ficção do século XX. Segundo ele, o romance modernista do início do século preocupava-se sobretudo com questões epistemológicas — isto é, relativas ao conhecimento e à interpretação —, de maneira que a pluralidade de técnicas do romance modernista é induzida por ansiedades acerca do que se pode conhecer, compreender e comunicar legitimamente a respeito do mundo. Por conseguinte, as preocupações dominantes do romance modernista são os limites e possibilidades da consciência individual ou as difíceis relações entre subjetividades distintas. No final, a multiplicidade estilística sempre pode ser explicada ou “recuperada” por uma teo-

ria psicológica; por exemplo, gerações de estudantes tornaram-se competentes em ler as primeiras páginas de *Retrato do Artista quando Jovem*, de Joyce, como uma reprodução dos pensamentos e sentimentos de uma criança na linguagem da infância (e não vamos nos incomodar com a contradição presente nestas últimas três palavras, o fato de Joyce escrever como uma criança o faria se dominasse a linguagem adulta).

McHale sugere que esse tipo de preocupação epistemológica cedeu lugar, na época pós-moderna, a uma preocupação ontológica. Enquanto a epistemologia é o estudo do conhecimento e da compreensão, a ontologia estuda a natureza do ser e da existência — mas McHale usa o termo de maneira ligeiramente mais específica: segundo ele, o caráter ontológico do romance pós-moderno é revelado em sua preocupação com a criação de mundos autônomos. Por conseguinte, em vez de perguntarem como um mundo pode ser conhecido, as ficções pós-modernas perguntam: “O que é um mundo? Que tipos de mundo existem, como são constituídos e como diferem entre si? O que acontece quando tipos distintos de mundo são postos em confronto ou quando fronteiras entre mundos são violadas?”²⁷

McHale reconhece que as preocupações epistemológicas e ontológicas de forma alguma são mutuamente exclusivas, porque perguntar como um mundo é constituído e como difere de outros mundos possíveis é sempre perguntar implicitamente sobre as condições da compreensibilidade desse mundo. Aqui, não estamos envolvidos numa transformação absoluta, mas numa mudança de ênfase ou de “dominante” literário-filosófica. A dominante ontológica significa que já não é possível recuperar a distorção, o desvio e outros efeitos não-realistas como efeitos da consciência distorcida ou intensificada. Em vez disso, os mundos conjurados por textos literários só têm como base seus próprios mecanismos textuais; a subjetividade cede lugar à textualidade. McHale dá alguns exemplos da passagem do modernismo epistemológico ao pós-modernismo ontológico, mas talvez o mais instrutivo seja o romance *Jealousy*, de Alain Robbe-Grillet. O romance é construído por inteiro a partir do ponto de vista limitado de um marido ciumento espionando a esposa e o amante, mas o marido nunca é identificado como aquele que vê. O ponto de vista reduziu-se, pois, à condição de função textual pura e desencarnada, um obturador que permite que a ação seja vista e relatada. Nos romances posteriores de Robbe-Grillet, como *In the Labyrinth*, é somente com dificuldade que conseguimos ler as surpreendentes involuções da narrativa como os vagares de um soldado com neurose de guerra; e, em outros romances desse autor, simplesmente não conseguimos.

Não há parcimônia de exemplos dessa construção de mundos textuais, e o livro de McHale é um inventário de todas as formas diferentes dela presentes na ficção recente da Europa, dos Estados Unidos e da América Latina. O livro adverte contra ser tomado em termos literais absolutos, visto enfatizar que a sua teoria é antes uma espécie de construção do que um levantamento exato dos fatos. Mas permanece

26. Ver Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontário, Wilfred Laurier UP, 1980.

27. *Postmodernist Fiction*, Londres, Methuen, 1987, p. 10.

verdadeira a sua aspiração a fornecer uma “poética” distinta do romance pós-moderno, um catálogo dos motivos e artifícios que nos permitam reconhecer e identificar com segurança qualquer exemplo do gênero ou movimento. O relato de McHale é caracterizado por uma crença serena em que a categoria da literatura, ou o “sistema literário”, é dada, e não teme a acusação de ilusão metafísica ao anunciar sua busca da “sistematicidade subjacente” da literatura pós-moderna²⁸. Curiosamente, isso é acompanhado por um relato crítico que, de tempos em tempos, acentua a pluralidade de formas e linguagens do texto literário pós-moderno. A descrição de Mikhail Bakhtin dos discursos plurais e concorrentes presentes no romance é usada como apoio ao relato que McHale faz da condição literária pós-moderna; onde outros gêneros têm um rígido caráter “monológico” em sua regularidade estilística, a ficção pós-moderna, diz McHale, é um entrelaçamento carnavalesco de estilos, vozes e registros que alegadamente rompe a decorosa hierarquia de gêneros literários. Mas esse tipo de carnavalização volta a inclinar-se para a límpida regularidade histórica da história literária, considerada por McHale um organismo ou genealogia de desenvolvimento regular. Se o pós-modernismo literário pode ser definido como McHale o deseja, como uma perturbadora cacofonia de discursos conflitantes ou “heterotopia” de geografias incompatíveis, então está sendo aplicado um estranho tipo de restrição para deixar a categoria do literário como lacuna não-analisada ou não-analisável, ou como uma estrutura elástica que se expande obedientemente para abarcar todo tipo de subversão.

Outras explicações da poética pós-moderna não se apóiam num modelo tão obviamente estável do literário. Linda Hutcheon, por exemplo, vê a forma mais característica de literatura pós-moderna como “metaficção historiográfica”²⁹. Com isso, ela designa obras de ficção que refletem conscientemente sobre sua própria condição de ficção, acentuando a figura do autor e o ato de escrever, e até interrompendo violentamente as convenções do romance, mas sem recair na mera auto-absorção técnica. Ele se concentra em obras como *Shame*, de Salman Rushdie; *The White Hotel*, de D. M. Thomas; *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed; *The Public Burning*, de Robert Coover; e *The Book of Daniel*, de E. L. Doctorow, que tomam como tema ostensivo personagens e eventos da história conhecida, mas os submetem à distorção, à falsificação e à ficcionalização. Para Hutcheon, o ponto essencial é que esses textos expõem a ficcionalidade da própria história; eles negam a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção ao darem relevo ao fato de que só podemos conhecer a história com a mediação de várias formas de representação ou de narrativa. Nesse sentido, toda a história é uma espécie de literatura.

Por essa razão, Hutcheon retira a designação “pós-moderna” da auto-reflexividade pura promovida por outros teóricos pós-modernos, como o novo romance francês ou a surficção de Raymond Federman e Ronald Sukenick. A obra literária que só

28. Ibid., p. 7.

29. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nova York e Londres, Routledge, 1988.

trata de suas próprias texturas verbais é, nos termos dela, “ultramoderna” em vez de verdadeiramente pós-moderna, porque o pós-modernismo envolve a devolução da auto-reflexividade literária ao mundo real, histórico! Isso é conseguido por um perfeito paradoxo; porque, enquanto a literatura modernista se comprazia no afastamento auto-reflexivo daquilo que considerava um mundo real sólido e mudamente não-discursivo, o mundo real transformou-se em literatura — numa questão de textos, representações, discursos. O vínculo entre texto e mundo é remoldado no pós-modernismo não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno ao real, mas por uma intensificação da textualidade que a torna co-extensiva com o real. Uma vez que o real se transformou em discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta.

Por conseguinte, o modelo de pós-modernismo literário de Hutcheon contradiz fundamentalmente, num certo sentido, o de Hassan e o de McHale, visto que parece solapar a essência subjacente do literário. No seu relato, a literatura é revelada como algo que deixou de ser simples e transcendentemente ela mesma; porque a “metaficção historiográfica” sempre é parte de um conjunto maior de práticas discursivas, isto é, linguagens e regras lingüísticas condicionadas por sua relação com instituições ou relacionamentos sociais específicos e que têm um papel estreito e efetivo em relações de poder. Ao lado de outros teóricos do pós-moderno na literatura e em outros campos, Hutcheon dá as boas-vindas à ruptura de fronteiras genéricas ou disciplinares, à infiltração da história na literatura e ao fim das distinções entre literatura e teoria.

O que não está claro, no entanto, é o grau em que esse alegado solapamento do literário está a serviço de alguma forma real ou eficaz de subversão. Os departamentos de literatura e instituições “para-acadêmicas” como editoras, jornais e instituições ligadas às artes foram sem dúvida ameaçados até certo ponto pelo afrouxamento das definições do que a “literatura”, o objeto coesivo de sua atividade, de fato é. Mas também é verdade que o que caracteriza o estudo literário, dentre as humanidades a disciplina mais arraigada e segura institucionalmente, é sua extraordinária capacidade de assimilar esses desafios intelectuais e mobilizá-los em seu próprio interesse. E, com efeito, uma das formas mais claras pelas quais as teorias radicais ou incômodas são hoje operacionalizadas é a fixação da categoria do texto literário pós-moderno. Autoconsciente, descentrado, cético e galhofeiramente polimorfo, o texto literário pós-moderno — de Borges a Beckett e a Rushdie — é um objeto ideal de análise para uma teoria da leitura que suspeita de toda forma de identidade ou de fixidez, mas ainda exige algum objeto sobre o qual praticar.

A literatura pós-moderna acompanha obedientemente os motivos e preocupações da teoria pós-estruturalista institucionalizada (e, naturalmente, é difícil imaginar que forma poderia tomar uma teoria pós-estruturalista não-institucionalizada ou “amadora”), ecoando com simpatia todos os seus requisitos hermenêuticos. E, o que é mais importante, o texto literário pós-moderno — ou suas concepções críticas vigentes — serve para concentrar a teoria radical ou cética numa forma institucionalmente utilizável, permitindo que a função da academia literária — a

interpretação de textos, a produção e validação de leituras e metodologias — siga seu curso normal.

É precisamente por causa dessa extrema adaptabilidade que os estudos literários e, em particular, o estudo do inglês puderam sobreviver e até absorver essas doses aparentemente letais de teoria radical. De fato, embora os departamentos literários tenham sido por algum tempo os beneficiários dessa teoria desenvolvida fora deles, sua centralidade e prestígio institucionais são evidenciados com clareza na maneira como a corrente se reverte: os estudos literários hoje procuram meios para se diversificar nas áreas que antes lhes deram tanto capital teórico, como a filosofia e os estudos culturais. Na realidade, em vez de simples importadores de idéias teóricas, os estudos literários costumam agir hoje como uma espécie de estufa em que formas exóticas de teoria podem ser incubadas antes de serem transplantadas para climas intelectuais menos imediatamente hospitaleiros. Para não mencionar o novo mercado intelectual de astros e personalidades teóricas, em que os estudos literários mantêm a vanguarda.

Que não se confunda isso com a grosseria do mero antiteoricismo nem com um chamado de retorno a algum consenso fantástico de idéias sobre a verdade, a beleza ou os valores tradicionais. Teoria é o nome que damos ao processo pelo qual todas essas reivindicações absolutas são impiedosamente questionadas e deve ser, portanto, o nome que damos à própria civilização e cultura. Contudo, minha sugestão é de que a teoria pode — e talvez sempre deva em certa medida — agir simultaneamente como uma maneira de conter ou de regularizar as implicações do auto-exame intelectual. A teoria literária pós-moderna, no sentido dual de um conjunto dominante de idéias e práticas críticas (caracterizado pelo pós-estruturalismo e pela desconstrução) e de uma teoria de um modo dominante de literatura contemporânea, pode vivenciar e projetar-se numa espécie de crise eufórica; mas interpretar suas operações somente nesses termos é cometer o erro comum de só atender para o *conteúdo* manifesto da teoria, em vez de avaliar seus efeitos discursivos; é ver o que ela diz e não o que ela faz.

5

Performance pós-moderna

As descrições do pós-modernismo que temos examinado até agora dependem de narrativas lineares de precedência e sucessão. Contudo, o diagnóstico pós-moderno também migrou para áreas de vida cultural para as quais não parece existir um “modernismo” preexistente satisfatório, como o cinema, a TV, a ópera e o rock. Essa transponibilidade da narrativa pós-moderna é uma de suas características mais dignas de nota e toma duas formas. A primeira é a produção para formas culturais que não têm um momento modernista evidente — a TV e o rock, por exemplo — de uma história interior acelerada, em que períodos anteriores da história da forma venham a constituir o seu modernismo (a música dos Beatles e dos Rollings Stones, por exemplo) para produzirem a ruptura linear do pós-modernismo. A segunda é a afirmação de que formas como o rock e a TV pertencem tão inescapavelmente ao mundo contemporâneo de cultura eletrônica global que são, por isso, *mais* pós-modernos do que as formas que tiveram de deixar para trás suas sombras modernistas.

Uma forma curiosamente híbrida, visto estar em algum ponto entre o pós-modernismo sem história e o pós-modernismo emergente, é o teatro. É claro que ele tem uma longa e ativa história própria no século XX, tendo tido significativa participação na ascensão do modernismo, na Europa em especial, com as experiências dos expressionistas alemães, com a performance dadaísta e futurista, com a obra de Maeterlinck e Yeats, e, nos últimos anos do século, de Artaud e Brecht. Não obstante, historiadores do teatro são menos ansiosos que outros na proposição de um movimento modernista distintivo no próprio teatro. Talvez porque o teatro seja mais resistente à inovação formal radical do que outras formas culturais, dada a sua estreita dependência de condições comerciais e estruturas profissionais; mas, seja qual for a razão, o modernismo do teatro parece ter sido silenciado, ou ao menos bastante adiado, no mínimo até Brecht e, segundo alguns, até o surgimento e promoção crítica bem-sucedida do Teatro do Absurdo, nos anos 50. Nada disso inibiu a migração da narrativa pós-moderna para o teatro, mas deu-lhe mais variedade de manifestações. E, o que é mais importante, a falta de uma versão coerente e de consenso da história modernista do teatro levou as teorias do teatro pós-moderno a recorrer à teoria pós-moderna de outros campos culturais.

Tudo isso é um pouco estranho, já que, não obstante, a condição da teatralidade vincula-se com muitas das mais importantes preocupações do debate pós-moderno. Toda obra teatral exemplifica a tensão entre produto e processo, pois a obra dramática nunca pode existir de modo pleno somente em sua versão escrita ou apenas em alguma representação individual do seu texto. Todo texto teatral deve anunciar sua incompletude, sua necessidade de tomar forma em algo mais do que palavras impressas, enquanto toda representação sempre deve referir-se a alguma espécie de texto básico (como veremos, isso se aplica até à performance improvisada ou sem roteiro). Essa cisão também se manifesta em formas socioeconômicas. Mais do que qualquer outra forma cultural, o teatro abarca os extremos da alta e da baixa cultura; a glória radiante do "drama clássico", que personifica, em Shakespeare ou na tragédia clássica, a cultura em seu ponto mais alto, sempre está em conflito com os fatos desprezíveis e necessários do que Yeats denomina "o negócio do teatro, a gerência de homens" — as inescapáveis pressões físicas e comerciais que se exercem sobre o teatro como instituição social e econômica.

Nesse sentido, o teatro, ou forma teatral, inclui muitos dos temas com que já deparamos no debate pós-moderno, destacando-se a recusa de noções de forma essencial, a dispersão da identidade da obra de arte e a sua imersão em contextos sociais e políticos. Já vimos que, como forma radicalmente impura de arte, a teatralidade ameaça o ideal de presença absorvida de Michael Fried. Ela representa todas as divisões falsificadoras que complicam, difundem e deslocam a auto-identidade concentrada de uma obra de arte, e, assim, abrange alguns efeitos diferentes, incluindo a autoconsciência do espectador, a percepção do contexto e a dependência da extensão no tempo. Teatralidade é o nome da contaminação de todo artefato que dependa de condições exteriores a si mesmo ou diferentes de si mesmo.

Inversamente, como vimos, o teatral é tomado por teóricos do pós-moderno como uma recusa positiva da congelada abstração da idéia da obra-em-si em favor da idéia da obra-como-processo. Para o crítico alemão Hans Georg Gadamer, a aparente distinção entre formas de arte que existem por si mesmas e formas que requerem uma transição do texto à interpretação, como o teatro e a música, é falsa. Na verdade, diz ele, todas as obras de arte só existem nas ocasiões de sua recepção em diferentes circunstâncias históricas. A performatividade é a garantia da necessária extensão temporal de toda obra de arte. Como escreve Joel C. Weinsheimer, em sua análise de Gadamer:

A performance não é uma coisa secundária, acidental ou supérflua que se possa distinguir do texto propriamente dito. Este só existe, para começar, quando é representado. A performance faz a peça existir e a representação da peça é a própria peça... Assim, não podemos diferenciar a obra das suas representações, visto que ela só existe *nestas*, apenas na carne. Ela vem a ser na representação e em toda a contingência e particularidade das ocasiões do seu aparecimento¹.

Como se poderia esperar, as teorias pós-modernas do drama acentuam muito essa contingência da performance; com efeito, Michel Benamou vê a performance

1. Joel C. Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of "Truth and Method"*, New Haven e Londres, Yale UP, 1985, pp. 109-110.

como "a modalidade unificadora do pós-moderno"². O teatro pós-moderno é muitas vezes datado a partir do surgimento da arte performática na década de 60, com seus *happenings*, espetáculos, dança-teatro etc. Uma corrente da teoria teatral radical da época e de tempos depois buscava libertar a performance de sua degradante subserviência ao roteiro preexistente. Patrice Pavis, por exemplo, alega que o teatro pós-moderno como a obra do americano Robert Wilson caracteriza-se pela sua disponibilidade, seu desdém pela marcação ou pelo texto, que garantem a sobrevivência e a repetibilidade de uma performance à custa da repressão de sua espontaneidade. Nos termos dessa estética da impermanência, o que importa não são as qualidades burguesas repressivas da memória, do legado e da repetibilidade, mas as qualidades libertadoras da imediatez e da singularidade:

A única memória que se pode preservar é a da percepção mais ou menos distraída do espectador, ou o sistema mais ou menos coerente e concentrado de suas reprises e alusões. A obra, uma vez representada, desaparece para sempre. Paradoxalmente, é durante a época em que a reprodutibilidade técnica está próxima da perfeição que se toma consciência da natureza efêmera e não-reproduzível do teatro, e da futilidade de tentar reproduzir o texto para reproduzir a performance³.

Contudo, esse acolhimento do transitório também pode ser considerado modernista, visto advir de, ou conduzir a, uma ambição de devolver o teatro a si mesmo, de restaurar suas condições intrínsecas. Na influente obra de Antonin Artaud, o teatro é visto como uma forma cultural colonizada ou despossuída, dominada como é pela linguagem escrita. Artaud argumenta que o teatro deve abandonar sua submissão à autoridade do Texto e aprender a falar sua própria linguagem intrinsecamente teatral da luz, da cor, do movimento, do gesto e do espaço. Isso não quer dizer que a linguagem deva ser banida do teatro, embora Artaud antecipe um retorno ao "teatro primal, popular, sentido e vivenciado diretamente pela mente, sem as distorções da linguagem e as limitações da fala e das palavras"; a linguagem também deve tornar-se física, comunicando como puro som e sensação, e não por meio da correspondência abstrata⁴.

O resultado disso é um teatro teoricamente voltado para si mesmo, em que a obra, a performance e o efeito-público se fundem numa unidade poderosamente externalizada. Para Artaud, as personagens e eventos num palco não devem fazer gestos para além de si mesmas nem distrair de outras maneiras o público de sua absorção na experiência dramática: "Poderíamos dizer que os tópicos apresentados começam no palco. Chegaram a tal ponto de materialização objetiva que não poderíamos imaginá-los, por mais que se pudesse tentar [*sic*], fora do seu panorama compacto, do mundo fechado e confinado do palco"⁵. Nisso, Artaud parece

2. "Presence as Play", in *Performance in Postmodern Culture*, editado por Michel Benamou e Charles Caramello, Milwaukee, Center for Twentieth Century Studies, 1977, p. 3.

3. "The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre", tradução de Loren Kruger, *Modern Drama*, 29:1, 1986, p. 16.

4. Antonin Artaud, "The Theatre of Cruelty: Second Manifesto", *The Theatre and Its Double*, tradução de Victor Corti, Londres, Calder and Boyars, 1970, pp. 82-83.

5. *Ibid.*, p. 118.

estar, apesar de algumas semelhanças aparentes, como antípoda de Brecht. Embora não estivesse mais interessado do que Artaud num teatro que apenas refletisse ou representasse o mundo, e procurasse um teatro que se reconhecesse francamente como tal, Brecht exigia, em sua teoria dramática, não que o público e os autores mergulhassem na imediatez sensual de uma performance, mas que a peça fosse representada e recebida com distanciamento. A formulação artaudiana, que foi extremamente influente, em especial na obra de Peter Brook nos anos 60 e 70, pode ser considerada modernista por fornecer um programa para acabar com todas as incertezas e duplicidades formais do teatro. Estranhamente, a teatralidade pura de Artaud resume-se a algo semelhante ao que Fried poderia aplaudir como a auto-absorção da obra. Onde Fried e Greenberg se queixam de que a arte foi contaminada pelo não-artístico, Artaud reclama que o teatro foi contaminado pelo não-teatral; e onde Greenberg e Fried visam devolver a arte a si mesma desteatralizando-a, assim também, em termos equivalentes, pode-se ver Artaud tentando desteatralizar o teatro.

Uma pioneira e importante formulação do princípio da auto-suficiência teatral é a de Bonnie Marranca, co-editora da *Performing Arts Journal*. Sua introdução a um livro publicado em 1977 sobre o teatro experimental da década de 70 caracterizou o movimento, em termos artaudianos, como um afastamento da palavra ou do teatro "literário". O novo teatro de Richard Foreman, Robert Wilson e Lee Breuer, associado com companhias teatrais de vanguarda como Ontological-Hysteric Theater, Mabou Mimes, Living Theater e San Francisco Mime Troupe, é promovido como um "teatro de imagens" produzido por artistas que "excluem o diálogo ou usam o mínimo de palavras em favor de imagens aurais, visuais e verbais que exigem do público formas alternativas de percepção". É um teatro, afirma ela, que "esvazia todas as considerações do teatro tal como convencionalmente entendido em termos de enredo, de personagem, de ambiente, de linguagem e de movimento. Os atores não criam 'papéis'. Funcionam, em vez disso, como meios através dos quais o dramaturgo exprime suas idéias; servem como ícones e imagens. O texto é apenas um pretexto — um cenário"⁶.

De maneira semelhante, Bernard Dort celebrou o que chama de emancipação da performance. Se para Artaud o inimigo do teatro é o texto, Dort vê como real agente do poder repressivo do teatro o diretor, que "não somente ganhou autoridade sobre todos os outros membros do teatro, como os deixou inertes e impotentes, e, em alguns casos, quase os reduziu à escravidão"⁷. Novas formas de teatro reduzem o controle do diretor ao enfatizar o improvisado e a autoria coletiva. A performance emancipada permite acentuar coisas que o teatro tradicional ignora ou suprime. Dort faz interessantes comentários, por exemplo, sobre novos usos do espaço teatral que se recusam a simplesmente subordinar esse espaço às exigências do drama. Eis a sua descrição da autonomia do lugar no tipo de drama que ele denomina "performance-instalação":

6. Introdução a *The Theatre of Images*, 1ª ed., 1977, reproduzido em *Theatrewritings*, Nova York, Performing Arts Journal Publications, 1984, p. 78.

7. "The Liberated Performance", tradução de Barbara Kerslake, *Modern Drama*, 25:1, 1982, p. 62.

Nesse caso, o lugar da performance (que de modo geral não é um teatro, mas um prédio ou mesmo uma paisagem com uma identidade e uma história que não têm nenhuma relação com o roteiro e com a atividade teatral) não é escolhido para corresponder a uma idéia preconcebida nem a certos temas potenciais do texto, nem é construído ou usado para dar conta deles. Em vez disso, constitui um elemento autônomo e permanente da performance, no mesmo nível do texto (ou da falta dele) e dos gestos, movimentos e entrega dos atores. O local contribui com a sua própria identidade e história, e com o peso do seu sentido, para a performance⁸.

Essa ênfase na imediatez da performance pode até incluir a auto-reflexividade, a forma de metateatro em que a peça reflete sobre seus próprios procedimentos e os representa. Bonnie Marranca vê isso como sintoma de uma "crise" na relação do teatro consigo mesmo, mas representa essa crise em termos que recaem numa celebração da *presença* intensificada do teatro:

Essa concentração no processo — na qualidade de ser produzida, artificial, de uma obra — é uma tentativa de tornar o público mais consciente dos eventos do teatro do que ele costuma. É a idéia de *estar* no teatro que constitui o impulso por trás da ênfase de Foreman no caráter imediato da relação do público com o evento teatral⁹.

O resto da descrição de Marranca do "Teatro de Imagens" acentua a desteatralização friediana, por vezes com argumentos críticos sobre as qualidades pictoriais e esculturais da performance que parecem derivar de tendências dominantes da crítica de arte modernista: "Tal como a pintura moderna, o Teatro de Imagens é intemporal... abstrato e apresentacional... É o achatamento da imagem (quadro do palco) que caracteriza o Teatro de Imagens, tal como caracteriza a pintura moderna"¹⁰. Essa crença na absorção e no caráter imediato da performance é partilhada por outros autores do teatro de vanguarda contemporâneo. Xerxes Merhta, numa panorâmica da arte performática recente, alega claramente que "longe de ser um fenômeno 'pós-moderno', a Arte Performática... está, em sua insistência no achatamento e na abstração, e em seu profundo débito a todo grande movimento de arte moderna a partir do cubismo, firmemente assentada na grande tradição do formalismo modernista deste século"¹¹.

Aqui, não se faz nenhuma tentativa de caracterizar a absorção como pós-moderna, mas mesmo descrições que adotam a designação e o paradigma pós-modernos tendem a reproduzir essas idéias de imediatez e auto-suficiência formal. Robert W. Corrigan identifica a tendência pós-moderna do teatro contemporâneo em sua jovial dissolução de todo tipo de coerência, enredo, personagem, ambiente etc. dramáticos tradicionais. Mas essa indeterminação radical é recuperada pela ênfase familiar na plenitude e imediatez compensadoras do ato da performance: "Incapaz de criar representações de seres humanos em ação (e, de todo modo, sem acreditar em sua validade)... a apresentação substitui a *re-*

8. *Ibid.*, pp. 64-65.

9. Marranca, *Theatrewritings*, p. 79.

10. *Ibid.*, p. 80.

11. "Some Versions of Performance Art", *Theatre Journal*, 36:1, 1984, p. 165.

-apresentação, e a performance trata cada vez mais da própria performance”¹². Mais uma vez, imagens pictoriais vêm para o primeiro plano do relato de Corrigan, que põe em relevo a criação no drama pós-moderno de “padrões no espaço”, “ícones” e “quadros vivos”.

A ênfase no teatral como corporificação primária de uma arte do processo levou a uma nova primazia do teatro em outras modalidades culturais. Numa meditação extremamente interessante sobre as lições da teoria pós-estruturalista para o ensino, Greg Ulmer usa Artaud e Derrida na elaboração de uma teoria de “gramatologia aplicada” na sala de aula¹³. Ulmer alega que, tal como o ator ou artista performático, o professor deve desaprender a estrutura de oposição na qual é representado como mero transmissor de uma disciplina ou conhecimento que preexiste à sala de aula e vem de outro lugar, e em que a sala de aula é somente o ambiente ou palco para esse conhecimento. A partir da teoria da performance de vanguarda, e, em especial, da de Artaud segundo Derrida, Ulmer elabora seu modelo da sala de aula pós-pedagógica, afirmando que o ensino deve tornar-se uma produção ativa de sentidos, e não uma mera repetição destes. Ele tem interesse nas interligações entre a performance e a pedagogia e dedica grande atenção à obra do artista Joseph Beuys. Num dos rituais de Beuys, conhecido como *Fat Corner* (Canto Gorduroso), uma quantidade de gordura, em geral margarina, é empacotada na forma de um cone invertido e colocada num canto. O ritual envolve apenas deixar a gordura derreter e ficar com mau cheiro ao longo dos dias. A obra consiste em todos os elementos trazidos ao processo, o depósito da gordura, o seu lento derreter e a resposta do espectador. Em outro ritual, Beuys sujou o rosto de mel e de ouro e foi fechado num museu, no qual caminhava, carregando uma lebre morta nos braços, à qual explicava seus quadros. A insistência de Beuys na performance como processo e não como objeto e sua recusa da teoria ou interpretação abstratas unem teatro, teoria e interpretação¹⁴. Mas mesmo a sofisticada análise de Ulmer reproduz, como tendência, o que ele muitas vezes contesta de fato: a idéia de que possa haver um instante performático auto-suficiente e absoluto, no teatro ou na sala de aula, não marcado pela sombra do conhecimento, da teoria ou da experiência prévios. Ulmer conclama a um aumento da percepção das várias formas de “situadização” do palco e da sala de aula, mas permanece constrangido por uma crença nostálgica de que isso equivale a uma espécie de presença.

Outras formas de teatro pós-moderno e de teorias pós-modernas do teatro têm como origem a ruptura com o teatro puro de Artaud e a aceitação das condições da teatralidade no sentido inamistoso de Fried. Para muitos, essa ruptura é mar-

cada por dois ensaios sobre Artaud que Jacques Derrida escreveu em 1968: “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation” e “La Parole Soufflée”¹⁵. As discussões de Derrida estabelecem uma complexa relação com a obra de Artaud, na maioria das vezes ocultando-a nos comentários, mas culminando com uma demonstração das contradições que estão no cerne das crenças de Artaud. Para Derrida, a obra de Artaud é uma luta desesperada contra o logocentrismo — isto é, a crença na possibilidade de uma representação plena e perfeita do pensamento por meio da linguagem — e as estruturas de repetição que o garantem, com o palco agindo sempre como sombra suplementar da fala plena original. O Teatro da Crueldade de Artaud é uma recusa dessa condição secundária, recusa do seu papel como repetição:

O palco deixa de operar como a repetição de um *presente*, deixa de *re-presentar* um presente que existiria em outro lugar e que o precederia, presente cuja plenitude seria mais velha do que ele, ausente dele e totalmente capaz de existir sem ele: o ser-presente-para-si-mesmo do Logos absoluto, o presente vivo de Deus (WD, 237).

O acolhimento de Artaud da particularidade da performance é, por conseguinte, um poderoso ato subversivo, “a mão levantada contra o abusivo controlador do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco subjugado ao poder da fala e do texto” (WD, 239). Quando louva o teatro da crueldade de Artaud como “a arte da diferença e do dispêndio sem economia, sem reserva, sem retorno, sem história” (WD, 247), Derrida aproxima-se espantosamente da desconfiança de Michael Fried diante do teatral. Os dois desejam negar as operações de repetição e, assim fazendo, purgar uma dada forma de arte da contaminação, embora sua negação assuma diferentes formas. Enquanto Fried quer defender-se dos efeitos corruptores do tempo e do contexto sobre a pura condição de objeto da arte, Derrida representa Artaud negando a dependência da repetição teatral de qualquer essência original; assim, Fried visa proteger a essência da repetição, ao passo que Derrida procura libertar a repetição de sua dependência da essência. O ponto final é curiosamente similar nos dois — uma idéia da “pura presença como pura diferença” (ibid.).

Mas o ensaio de Derrida dá um passo além disso, assinalando que o teatro da crueldade de Artaud é, na verdade, uma impossibilidade. Por mais intensamente espontâneo ou não pré-condicionado que pareça, todo ato de teatro sempre deve envolver, em alguma medida, a representação e a repetição, pelo próprio fato de ser teatro. “Artaud”, escreve Derrida, “sabia que o teatro da crueldade não começa nem se completa na pureza da simples presença, existindo já na representação, no ‘segundo momento da Criação’, no conflito de forças que não poderiam ser as de uma simples origem” (WD, 248). Derrida deixa Artaud e o seu leitor com esta perspectiva paralisante, mas, talvez, também energizante: a de que, ao procurarmos voltar à essência primitiva do teatro, sempre vamos deparar com o fato da diferença, com a realidade de que o teatro é uma derivação, uma representação,

12. “The Search for New Endings: The Theater in Search of a Fix, Part III”, *Theatre Journal*, 36:1, 1984, p. 160.

13. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins Up, 1985.

14. *Ibid.*, p. 229.

15. *Writing and Difference*, tradução de Alan Bass, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1978, pp. 232-250. As referências no texto serão feitas doravante a WD.

uma ficção. Nesse modo de ver, Derrida é mais do que o simples antagonista de Fried, pois trabalha implicitamente o antiteatralismo de Fried, de maneira regressiva, até o ponto em que ele se volta para si mesmo, revelando a presença do teatral no âmbito de toda forma imaginável de "objetividade"¹⁶.

Uma das mais interessantes respostas à crítica de Derrida de Artaud é a de Chantel Pontbriand. Como muitos outros autores da área da performance, ela começa por recusar a recusa da teatralidade de Michael Fried, mas também reconhece que privilegiar a performance é privilegiar implicitamente a "presença". Ela busca discriminar dois tipos distintos de presença na performance. O teatro clássico (e Pontbriand também parece incluir nessa categoria o teatro moderno) dá o sentido de presença ao fazer do teatro a sombra revelada de alguma verdade ideal que está em alguma parte por trás ou antes dele; o teatro reconhece sua natureza decaída ou secundária, e tanto melhor o faz quando confirma a condição absoluta desse sentido intemporal, ocluso. Isso significa que a performance estabelece a presença através da repetição ou re-presentation, a revelação no tempo e num lugar específico de verdades essencialmente intemporais e atópicas.

A performance pura, que Pontbriand considera característica do teatro pós-moderno, recusa-se a ter vergonha de sua contingência. Ela abraça, e até insiste nela, a sua natureza situacional, ocasional, sublinhando o sentido do aqui e agora. No seu "vir-a-ser" temporal, a performance pós-moderna antes apresenta do que representa¹⁷. Pode-se dizer, portanto, que a performance pós-moderna, ou a teoria da performance pós-moderna, baseia-se não na idéia de uma presença "plena", na evidência ou visibilização de um sentido da verdade ou do Ser, mas numa presença vazia sempre vulnerável ao tempo e à contingência, presença sempre porosa com relação à sua situação em vez de distante dela. Henry Sayre denominou esse tipo de teoria da performance "estética da ausência", oposta à estética da presença anunciada em "Art and Objecthood" de Fried:

Uma estética da presença busca transcender a história, escapar à temporalidade. Uma estética da ausência submete a arte aos caprichos da história, abraça o tempo... Uma estética da presença define a arte como aquilo que transcende o cotidiano; uma estética da ausência aceita que o cotidiano se impinja à arte. Para aquela, a arte é absoluta; para esta, contingente¹⁸.

É por essa razão que a "presença" pós-moderna pode ser representada como conducente à quebra de expectativas e ao deslocamento de formas de identidade. A presença-como-processo é evidenciada num teatro que se recusa a entregar-se como mercadoria, a satisfazer o espectador que quer abstrair ou traduzir a performance. Esse tipo de presença sempre está prestes a tornar-se outra coisa, consistindo não em estado emocionais, mas em impulsos, pulsões, energias. É um

teatro que "rejeita a forma, que é imobilidade, e opta, em vez disso, pela descontinuidade e pela oscilação"¹⁹. Jean-François Lyotard, num ensaio sobre Artaud, procura um teatro de energias puras e informes, cujas características não sejam "a concordância da dança, da música, da mímica, da fala, da estação, do tempo, do público e do nada, mas, antes, a independência e a simultaneidade de sons-ruídos, de palavras, de corpos-figuras, de imagens"²⁰.

Esse tema é muito comum, especialmente nas descrições francesas do teatro pós-moderno. Josette Féral vê a especificidade do teatro pós-moderno em sua recusa da narrativa e, ao lado disso, da "organização simbólica que domina o teatro". O teatro deve consistir no "contínuo deslocamento da posição do desejo", nunca permitindo que o seu público perceba algo "exceto fluxos, redes de ligação e sistemas"²¹. Do mesmo modo, Régis Durand fala de um teatro cujas forças organizadoras "já não sejam o ímpeto e a coerência narrativos, mas sim a superposição ou 'arrumação de camadas', o 'repisar' (Lee Breuer), a citação, a repetição, o traçar e apagar, a duplicação, a 'fantasmagorização' (Herbert Blau), a tradução, a transferência etc."²². O tipo de teatro tomado como exemplo desses requisitos é o Teatro Ontológico-Histórico do dramaturgo americano Richard Foreman. A experiência de uma de suas performances é descrita por Chantal Pontbriand:

Em suas produções, nem o olho nem o ouvido são capazes de encontrar um ponto fixo no qual se concentrarem. O espectador das peças de Foreman é bombardeado por uma multiplicidade de eventos visuais e auditivos. No nível visual, há contínuas mudanças da forma geométrica do palco, mesmo dentro de um ato. O deslocamento de móveis e de partes do cenário altera o contexto, quer lhe dando maior profundidade quer criando vários níveis amontoados no sentido da profundidade, ou da altura. A iluminação também muda continuamente; suas transformações podem ocorrer com lentidão ou rapidez e podem afetar o palco e a platéia: os espectadores podem de súbito se ver banhados de luz quando os canhões são voltados para eles sem aviso. Quanto ao som, tudo é gravado: buzinas de carros, sirenes, apitos, trechos de jazz, bem como o próprio diálogo. O roteiro é fragmentado, composto de frases curtas, aforísticas, desconectadas²³.

Essas teorias do teatro retomam outro aspecto da crítica friediana da teatralidade. Para Fried, recordemos, a "presença" só era alcançável numa arte que permanecesse total e perfeitamente ela mesma. "O que está entre as artes", escreveu ele, "é o teatro"²⁴. As teorias do teatro pós-moderno buscaram acolher e explorar essa interposição, aproximando e opondo diferentes constituintes da performance, do som, da luz, da linguagem, do cenário, do movimento, da música etc. Bernard

16. Para uma leitura particularizada das conseqüências dessa concepção pós-moderna da performance, ver o meu livro *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp. 115-169.

17. "The eye finds no fixed point on which to rest...", tradução de C. R. Parsons, *Modern Drama*, 25:1, março de 1982, p. 155.

18. "The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies", *Georgia Review*, 37:1, 1983, p. 174.

19. Josette Féral, "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, 25:1, 1982, p. 175.

20. "La Dent, la Paume", in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 1973, citado em Régis Durand, "Theatre/SIGNS/Performance", in *Innovation/Renovation: New Perspectives in the Humanities*, editado por Ihab e Sally Hassan, Madison, Wisconsin, U. of Wisconsin P., 1983, p. 219.

21. Féral, "Performance and Theatricality", pp. 177, 179.

22. Durand, "Theatre/SIGNS/Performance", p. 220.

23. Pontbriand, "The eye finds no fixed point...", p. 159.

24. "Art and objecthood", in *Minimalist Art*, editado por Geoffrey Battcock, Nova York, E. P. Dutton, 1968, p. 142.

Dort inclui em sua história da emancipação da performance um relato do abandono da noção de que o teatro era, ou deveria ser, uma síntese ideal de todos os seus elementos — como no projeto de Wagner de uma *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte coletiva. Enquanto o ideal da obra de arte unificada concentrava-se na figura do autor-diretor, o teatro pós-moderno dissolve essa unidade; e, com a superação da autoridade do diretor único, vem a noção da produção unificada. Roland Barthes pôde definir o teatro como uma cooperativa “densidade de signos”, nenhum deles com o mesmo sentido nem atuando no mesmo código, mas, todos, unidos para um só propósito; o teatro e a teoria teatral mais contemporâneos abandonam esse sentido sinótico²⁵. “Se encenar significa traduzir em signos”, escreve Bernard Dort, “atuar significa modificar esses signos e pô-los em movimento com limites de espaço e de tempo claramente definidos — talvez mesmo pô-los à deriva.” A teatralidade torna-se, portanto, “a deriva desses signos, a impossibilidade de sua união e, por fim, seu confronto diante do espectador da performance emancipada”²⁶.

Richard Schechner, como muitos outros teóricos da performance pós-moderna, aceita a designação friediana do teatro como aquilo que está entre as artes, mas vai mais longe. Para ele, a performance sempre está no limiar entre a vida e o próprio teatro. Um vez que o teatro reconheça a si mesmo e admita a lacuna entre realidade e representação — e todo teatro em certa medida a reconhece —, vem à existência uma complexa sobreposição de níveis:

Uma pessoa vê o evento; ela vê a si mesma; vê-se vendo o evento; vê-se vendo outras que vêem o evento e que, talvez, vêem a si mesmas vendo o evento. Mas há a performance; os que a fazem, os que assistem; e o espectador dos espectadores; e o eu que se vê a si mesmo e pode ser participante da performance, espectador ou espectador dos espectadores²⁷.

Desse modo, Schechner interessa-se por uma forma de performance que submete ao escrutínio os limiares entre teatro e não-teatro, por exemplo, nas performances do grupo teatral nova-yorquino Squat. Seu “teatro” era no térreo da frente do prédio de uma loja e as performances ocorriam usando como cortina a vitrina através da qual os passantes podiam ver o teatro, embora muitas vezes sem perceber que, assim, estavam sendo incluídos no espetáculo.

Talvez estendendo o diagnóstico de Fried da força diferencial da teatralidade, em sua criação e recruzamento de limiares, Schechner faz a sua discussão abranger formas de performance não-teatral, alegando que a modalidade do teatral na verdade domina a atual cultura do Ocidente. Os noticiários de televisão, por exemplo, parecem seguir convenções teatrais; sejam eles “um drama naturalista ibseniano de formato burlesco ou de show de variedades”, ou a modalidade melodramática e cinematográfica dos noticiários nacionais de televisão, a vida é construída como

uma série de performances²⁸. Longe de querer separar os domínios da “vida” e da “performance”, Schechner antecipa com satisfação uma proliferação de liminaridades, “entre literatura e recitação, entre religião e entretenimento, entre rituais e shows no palco. Também no espaço intermediário entre culturas: eventos que não possam ser facilmente localizados como pertencentes a esta ou àquela cultura, mas que parecem estender-se a várias culturas, como as novas notícias nacionais, que nem são nacionais nem novas”²⁹.

Há um óbvio sabor libertário nessa celebração do “interposto”, mas não é imediatamente claro por que tal estado de coisas deva necessariamente parecer desejável ou emancipador. Também se poderia dizer que a situação lembra muito o relato de Debord ou de Baudrillard sobre a sociedade do espetáculo ou a era das simulações — em que a dissolução de distinções entre o real e o que o representa pode destruir a possibilidade da crítica política. Como o diz Herbert Blau, um tanto misticamente: “Sobre a aldeia global cai o véu de Maya. O espanto marca os rostos. Não estamos falando somente do jogo; encontramos-nos na galáxia do Imaginário, na imanência do Jogo do Mundo”³⁰.

Mas outra tendência da teoria dramática pós-moderna vê possibilidades políticas no rompimento ou complicação de fronteiras estritas e das distinções coerentes que mantêm. Num mundo em que a performance e o espetáculo dominam, é necessário suspeitar das próprias estruturas de representação, para começar a recusar o mito da presença que domina este teatro do mundo:

A suspeita da presença e da simples apresentação do ator ao público, que permeia o teatro experimental pós-moderno, deriva... da ansiedade criada pelas recentes demonstrações históricas da colusão entre a presença como carisma ou habilidade de vender e estruturas de poder repressivas. No teatro, a presença é a matriz do poder; o teatro pós-moderno da resistência deve, portanto, expor a colusão da presença com a autoridade e resistir a ela ao recusar-se a se estabelecer como o Outro carismático³¹.

Em sua discussão, Philip Auslander não propõe um teatro radical que apenas rompa com a linguagem e a experiência do teatro convencional. Seu relato da produção *L.S.D.* (... “*Just the High Points...*”) do Grupo Wooster de Nova York, em 1984-1985, acentua os modos pelos quais o grupo usou uma técnica inovadora para solapar a partir de dentro o teatro da presença. A performance do Wooster reuniu passagens de *The Crucible*, de Arthur Miller, e uma representação do julgamento do guru das drogas dos anos 60, doutor Timothy Leary. Intercalados com isso, havia muitos outros itens, incluindo citações de recentes debates públicos entre Timothy Leary e G. Gordon Liddy, excertos de Miami Vice e uma parte em que o elenco reapresentou suas tentativas de ensaiar *The Crucible* sob o efeito do LSD. O essencial nisso, alega Auslander, é deslocar o texto de Miller e vê-lo em diferentes contextos

25. “Literature and Signification”, in *Critical Essays*, tradução de Richard Howard, Evanston, Illinois, Northwestern UP, 1972, pp. 261-262.

26. Dort, “The Liberated Performance”, p. 67.

27. “News, Sex, and Performance Theory”, in *Innovation/Renovation*, p. 191.

28. *Ibid.*, pp. 207-208.

29. *Ibid.*, p. 209.

30. “The Remission of Play”, in *Innovation/Renovation*, p. 162.

31. Philip Auslander, “Toward a Conception of the Political in Postmodern Theater”, *Theatre Journal*, 39:1, 1987, p. 26.

e a partir de ângulos distintos — assinalando, por exemplo, as questões de diferença racial e sexual que parecem ocultadas na peça de Miller ou ausentes dela.

Isso, portanto, não é libertação, mas uma forma de desconstrução teatral, uma crítica que corre o risco de certa cumplicidade com as estruturas que submete a crítica com o objetivo de desarraigar convenções ou suposições mais profundas ou mais inconscientes. Para Auslander, “não era uma questão de declarar, com Artaud, ‘Nada de obras-primas’, mas de, simultaneamente, ocupar as estruturas determinadas e resistir a elas”³². Um exemplo disso no aprovador relato de Auslander é a maneira como o Wooster Group negava a imediatez da performance ao fazer os atores lerem, por vezes como eles mesmos, e outras vezes como personagens, textos fisicamente presentes no palco. Como resultado, a personagem tornava-se “uma problemática, e não um dado... Ao afirmar sua dependência do texto, mas problematizando radicalmente sua relação com ele, o Grupo dissecou a principal estrutura de autoridade do teatro tradicional”³³.

Afirmações semelhantes também foram feitas recentemente em favor do trabalho de artistas e grupos performáticos femininos. Jeanie Forte escreve sobre as maneiras em que o teatro performático pode trabalhar dentro e fora das estruturas de representação que, não menos do que as estruturas políticas aparentemente “mais rígidas”, constituem o patriarcado. A alegação bastante ampla de Forte é a de que o discurso depende da construção da mulher como objeto, como signo da linguagem de que sempre se fala, mas que nunca atinge a condição de sujeito falante pleno. Isso significa que as mulheres ocupam o espaço de uma ausência na cultura dominante e só podem falar por meio da falsidade ou da simulação. A resposta a isso na performance pós-moderna feminina é ao mesmo tempo colocar no primeiro plano e subverter essa supressão da voz feminina. A “desconstrução” descrita por Forte parece bem diferente da evocada na descrição de Auslander do Wooster Group, porque, em vez da difícil negociação de um conjunto de convenções representacionais que deve ser aceito e rejeitado ao mesmo tempo, ela oferece a perspectiva mais imediatamente satisfatória de uma descoberta e de uma representação íntima das identidades femininas como “sujeitos falantes”. Uma performance, não terrivelmente cifrada, que ela descreve como uma vívida “recusa da Alteridade” envolvia Ulrike Rosenbach, vestida com uma malha branca, atirando flechas numa madona e num menino³⁴. Um estranho exemplo dado por Forte é a peça “Interior Scroll” (1975), em que Carolee Scheermann ficava nua à luz difusa e lia de um estreito texto semelhante a uma corda que extraía da vagina (sendo o texto o discurso de um cineasta). Dada a bizarra divisão da linguagem entre homem e mulher, corpo, voz e texto em “Interior Scroll”, ou na descrição que Forte dá dela, parece estranho dizer simplesmente que, nessas obras, “as artistas performáticas desafiam a ordem simbólica ao se afirmarem como

32. Ibid., p. 29.

33. Ibid.

34. “Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism”, *Theatre Journal*, 40:2, 1988, p. 221.

‘sujeitos falantes’, num desafio direto à construção patriarcal do discurso”³⁵. É inegável que o tipo de teatro aqui descrito é político e, sob muitos aspectos, também subversivo num certo sentido, mas não é fácil ver como ele exemplifica o elaborado aparato de desconstrução e de teoria pós-moderna que está por trás dele.

A dificuldade de dar um passo simples para “fora” das estruturas dramáticas convencionais e de seu suposto aparato de autoridade, de repressão e de exclusão raramente é considerada nas teorias pós-modernas da performance. Um dos poucos autores a meditar sobre os preocupantes paradoxos envolvidos no teatro pós-moderno enquanto se mantinha fiel ao desejo de um teatro da desconstrução foi Herbert Blau. Num ensaio intitulado “Universals of Performance”, Blau afirma que a marca do teatro contemporâneo é o desejo de negar a teatralidade e, simultaneamente, o necessário e inevitável retorno do fato da teatralidade:

Quando nos apaixonamos pelas unificações que projetamos em culturas “primitivas”, tendemos a esquecer que mesmo performances que se presumem exteriores à representação existem no âmbito desta... Nenhum de nós... já viu uma performance que, na reação contra o mimético, no desejo de banir as aparências, não tenha (quanto mais eficaz for) aumentado radicalmente o quociente de simulação, a destruição do tempo pelo fingimento³⁶.

Para Blau, os clamores do teatro em favor da imediatez, com as aparentes subversões da autoridade do texto, do autor ou do diretor, são sempre viciados ou restritos pelo fato da teatralidade, visto que “o maquinário do teatro logo neutraliza a aparência e se orienta em torno de um espaço de subversão, enquanto *houver* uma performance”³⁷. Mesmo o efeito teatral da suspensão do tempo é um efeito condicionado ou projetado que sempre existe no âmbito das estruturas do tempo social-habitual e é legislado por elas; nesse sentido, a suspensão do tempo é feita “com um tempo tomado de empréstimo”. Essa metáfora leva Blau à principal alegação do seu ensaio, a de que nenhuma performance pode de fato esperar abrir para si um espaço verdadeiramente autônomo; toda performance ocorre num contexto institucional e todo retorno a uma origem (como os atores de Peter Brook representando dramas elementais em aldeias aborígenes) sempre está preso a estruturas de diferença e expectativa culturais. Sair da história é sempre um ato histórico. Por essa razão, Blau diz que toda performance é de alguma maneira “amortizada” ou hipotecada; nunca é imediatamente auto-suficiente, mas sempre deve aos seus múltiplos contextos a possibilidade de se apresentar numa imediatez sem contexto:

Nenhuma aparente autonegação por parte de um ator, nenhuma pretensão de imediatez, por mais momentaneamente poderosa ou capaz de apagar o tempo, pode amplificar o instante privilegiado, porque só é intemporal no instante — e, mais uma vez, o teatro esconde a verdade com a sua presença, a única *presença* que existe. É então que percebemos que a aprovação, no nosso próprio assentimento para com a transgressão da performance, foi institucionalizada, historicizada, *com um tempo tomado de empréstimo*³⁸.

35. Ibid., p. 224.

36. *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*, Bloomington e Indianápolis, Indiana UP, 1987, p. 167.

37. Ibid., p. 170.

38. Ibid.

O elemento distintivo na crítica desconstrutiva de Blau é a maneira como ela investiga as estruturas que personificam uma resposta crítica ao drama e à performance. Muitas outras descrições do teatro e da performance pós-modernos reproduzem acriticamente um modelo único e simples do dramático, que projeta uma cisão absoluta entre, de um lado, a fixidez — identificada como pode ser com a autoria, com a ditadura do diretor, com a mão morta do texto — e, de outro, o processo, com toda a variabilidade e a contingência pretensamente “livre” da performance.

Subjaz a esse modelo da teoria da performance pós-moderna, com frequência, não uma insatisfação com a forma, com a fixidez ou com a identidade propriamente ditas, mas antes a suspeita de que esses são os meios usados para aprisionar e explorar o trabalho artístico na forma de mercadorias para o mercado. Se a arte sempre tem de buscar proteger-se da ameaça dessa transformação em mercadoria, operada por galerias de arte, teatros, redes de TV e universidades, o extremo lógico dessa atitude é recusar-se a ser arte, recusar-se a se personificar em formas estáveis ou reproduzíveis; isso como parte de um desejo, diz Henry Sayre, “de opor-se não somente à exploração da arte no mercado, como também à autoridade e ao privilégio com que o mercado, auto-interessadamente, a recobre”³⁹. Isso fica ainda mais difícil e ainda mais necessário numa situação em que, em vez de atacar ou expulsar a cultura alternativa, a mídia cultural oficial se torna parasita dela. A crise da vanguarda e o impulso para o pós-moderno tal como descrito por Bonnie Marranca decorrem do fato de uma cultura burguesa que “imita as atitudes e a estética modernistas de maneira tão aberta, em sua obsessão pela auto-expressão e pelo novo, que levou o conceito de ‘vanguarda’ a ser privado do seu sentido original”⁴⁰.

O terror de ser congelado numa mercadoria produz a resposta contraditória descrita por Henry Sayre como a “mitologia da presença”, com que a performance e coisas como o movimento de poesia oral se cercaram⁴¹. Acentuar a fugidia intensidade da performance “liberada” é negar e subestimar toda tentativa de manter registros documentais dessas performances em galerias, museus e livros, muito embora isso simultaneamente crie um desejo cada vez mais intenso por esses registros (e por oportunidades de diferentes tipos de reunião e exibição, em fitas, fotografias e arquivos de performance). Sayre acerta ao enfatizar o relacionamento parasítico entre a performance livre e a mercadoria explorável, porque, na verdade, nunca é possível abstrair um pólo da oposição e simplesmente opô-lo ao outro, insistir na performance contra o texto. Porque a nossa intuição da imediatez da performance sempre é intuição de segundo grau, formada num contexto de hábitos e expectativas. E, o que é mais importante, o desejo de uma imediatez que impeça a mercadificação, de uma experiência teatral livre, não é

mais imune às operações de mercadificação do que as práticas que produzem um objeto evidente. Na verdade, a fixação de boa parte da teoria da performance pós-moderna na oposição entre mercadoria e experiência livre baseia-se, de maneira estranhamente anacrônica, numa linguagem e em conceitos mais apropriados a um período anterior do desenvolvimento do capitalismo. O capitalismo avançado, organizado sob novos modos em torno de redes vastamente aperfeiçoadas de informação, de comunicação e de reprodução, parece ter dissolvido de maneira eficaz a oposição simples entre a mercadoria-como-coisa morta e a performance-como-processo viva. O problema, portanto, pode não ser tanto o fato de a performance sempre correr o risco de se tornar o resíduo morto da objetividade na reprodução (fotografias, registros de áudio e de vídeo) como o de a performance e a reprodução terem se interligado sob complexas modalidades.

Isso pode ser melhor exemplificado, não no campo mais restrito do drama e da performance de vanguarda, mas na área mais ampla e culturalmente mais abrangente do rock⁴². (Sem que tenhamos, naturalmente, a intenção de negar as formas mais significativas de conexão entre os dois domínios na obra de artistas como Andy Warhol, Peter Gabriel e Laurie Andersen.) O rock, com sua repetida exibição dos valores entronizados na performance, ao lado de sua extraordinária geração de novas tecnologias de reprodução, ilustra de maneira particularmente forte as mutações por que passaram os opostos conceituais performance e texto. O final dos anos 70 e começo dos 80 testemunharam um retorno do rock ao valor e à vitalidade “primitivos” da performance “ao vivo”, depois que entregaram-se bandas maiores e mais influentes como The Beatles e Pink Floyd às delícias tecnológicas do estúdio. É notável o fato de os mais influentes e bem-sucedidos artistas dos últimos dez anos terem se sentido obrigados, sem exceção, a demonstrar sua capacidade de envolvimento com o público no contato direto da apresentação ao vivo, bem como via álbuns e fitas de vídeo — os exemplos mais conhecidos são Bruce Springsteen, Dire Straits e Michael Jackson. Talvez seja Springsteen aquele cuja carreira projeta de modo mais incontestável os valores associados com a apresentação ao vivo; e, por isso, a mitologia springsteeniana oferece o ponto mais útil e interessante para começar a analisar a problemática condição do conceito de “ao vivo” na cultura de massas pós-moderna. É preciso dizer que não muitas pessoas estariam inclinadas a ver o próprio trabalho de Springsteen como pós-moderna em termos de estilo e de conteúdo expressivo; mas as maneiras pelas quais a sua obra é tomada, dispersada e distribuída oferecem um modo de compreender as condições contemporâneas com que uma teoria da cultura pós-moderna tem de lidar.

O aspecto mais importante da mitologia de Springsteen é a sua reputação como artista que faz shows ao vivo, alguém que se esforça muito para entregar-se com

39. Sayre, “The Object of Performance”, p. 185.

40. *Theatrewritings*, p. 133.

41. Sayre, “The Object of Performance”, p. 177.

42. Neste livro, uso o termo “rock” para distinguir a música popular a partir dos anos 60 do campo mais amplo da música popular do século; aquela começaria com o rock-and-roll, Elvis Presley e The Beatles, e esta incluiria artistas como Bing Crosby e Frank Sinatra e remontaria ao menos aos anos 20.

energia e entusiasmo ao seu enorme público. Ver Springsteen ao vivo é estar na presença de uma figura mítica, fruir de certa proximidade erótica. Ele é mais autenticamente “ele mesmo” no palco, e o êxtase gerado pela súbita diminuição da distância entre fã e astro alcança o seu extremo no show ao vivo. Esse êxtase da identificação desejada é um fenômeno relativamente recente da cultura de massa e, por estranho que pareça, depende da tecnologia de reprodução e de comunicação de massas; porque é somente quando existem meios de fornecer ao público vários tipos de substituto da presença do astro — filmes, discos, fitas, fotografias — que essa geração extática de prazer pode ser obtida do estar em sua presença real. Com efeito, o sucesso da indústria do rock, que superou a indústria cinematográfica no negócio da criação de astros, depende dos tipos de desejo estimulados pela reprodução de alta fidelidade, na ânsia por mais, por reproduções mais fiéis da “coisa real”, o anseio de se aproximar cada vez mais do “original”.

Através disso, é representado um drama de posse e de controle. Ter um disco é, num sentido limitado, ser capaz de controlar a música que ele contém, porque, com certas exclusões, compra-se, com o disco, a liberdade de reproduzi-lo e tocá-lo onde quer e quando quer que se deseje, em casa, na rua, no carro. Essa repetibilidade é o que parece garantir a posse e o controle da mercadoria pelo consumidor. Mas isso também traz uma deficiência oculta; o fato de a música gravada ser repetível ao infinito deve-se precisamente à sua forma de cópia, que sempre tem de estar afastada do seu original. Assim, paradoxalmente, no momento de sua maior entrega, a mercadoria sempre esconde alguma coisa; quanto mais o disco é tocado, tanto mais confirma a posse e o controle do consumidor e tanto mais revela seu fracasso em ser a coisa real. O que garante a possibilidade de controle por parte do consumidor é uma limitação intrínseca da mercadoria, o fato de ela nunca poder ser o original de si mesma.

Esses fatores têm relação com as questões mais gerais que têm constituído o tema de um intenso debate na teoria cultural pós-moderna dos últimos anos. Como Deleuze, Derrida e outros afirmaram, continuamos a depender de uma oposição entre coisas sentidas como imediatas, originais e “reais”, e as representações dessas coisas, que concebemos como secundárias, derivadas e, portanto, “falsas”. A repetição tem um papel crucial na sustentação do nosso sentido do real, porque ela sempre está, como alega Deleuze, vinculada com uma concepção de um retorno do Mesmo, e a ameaça representada pela repetição e pela reprodução à autoridade de idéias originais e universais sempre é temporária, costumando reverter ao serviço das origens⁴³.

À luz da fantástica proliferação de processos de reprodução de produtos, de textos e de informações, muitos teóricos da cultura, de Walter Benjamin a Jean Baudrillard, têm visto uma diminuição da autoridade de idéias de originalidade; Benjamin alega que, com o predomínio da reprodução mecânica, a “aura” da obra de arte original se perde, e Baudrillard proclama que, numa era de simulacros, ou

repetições sem originais, desapareceu a própria oposição entre original e cópia⁴⁴. Ao mesmo tempo, é possível ver que a proliferação de reproduções termina por intensificar o desejo de origem, mesmo que essa origem seja sentida cada vez mais antes como uma falta erótica do que como uma presença tangível e satisfatória. Em termos de Baudrillard, o real é manufaturado incessantemente como uma versão intensificada de si mesmo, como hiper-realidade.

Para o fã do rock, é sobretudo o show ao vivo que parece oferecer essa presença corpórea real não-falsificável, porque aqui — ao que parece — se encontram a vida, a música, os próprios corpos, descobertos e não ignoráveis, não obscurecidos por barreiras de reprodução ou de representação. Mas que tipo de experiência viva caracteriza o rock contemporâneo? No caso de Bruce Springsteen, uma experiência de intimidade de massa manufaturada. Enquanto os públicos dos grandes festivais pop dos anos 70 tinham de se conformar com a visão de tênues figuras tocando inconseqüentemente num palco a quase mil metros de distância (“Aquele de chapéu é Dylan?”) e com um sistema de som que só funcionava bem se o vento ajudasse, as apresentações de Springsteen em sua turnê mundial de 1985, que raramente tinham menos de 50 mil pessoas, garantiam que nenhum membro do vasto público pudesse escapar à mínima nuança da música ou da voz. Atrás dele, um enorme telão projetava claustrofobicamente todos os detalhes de suas agoniadas expressões faciais, num close que, ao mesmo tempo, tanto abolia como reenfatizava a distância real entre ele e o público.

A intimidade e a imediatez nessa escala só podem ser alcançadas por atos maciçamente conspícuos de representação. Uma enorme amplificação, imagens impressionantemente expandidas: eis as formas assumidas pela reprodução no contexto do ao vivo. O som e a imagem são simultâneos à música “real” que está sendo tocada (embora, é verdade, no caso de grande parte da música contemporânea, o som “original” em geral seja somente uma derivação amplificada de um sinal iniciador), mesmo que permaneça evidente que a coisa mais real do evento é precisamente o fato de ele ser projetado como experiência de massa. A condição normal para as apresentações de Springsteen é um excesso extático, somático, que deságua num excesso de representações presente no próprio cerne da experiência ao vivo e é por ele constituído.

É por essa razão que públicos de 80 mil ou mais pessoas costumam ir regularmente a concertos para assistir a vídeos, embora vídeos “ao vivo”; o êxtase da experiência transforma-se no que Baudrillard denomina “êxtase da comunicação”, um excesso fantástico e malcontrolável de imagens e de representações⁴⁵. Isso ficou bem patente durante os concertos Live Aid, de 1985, quando Phil Collins,

43. Ver Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

44. Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, tradução de Harry Zohn, Londres, Fontana, 1970, pp. 219-254; Jean Baudrillard, “The Precession of Simulacra”, in *Simulations*, tradução de Paul Foss, Paul Patton e Philip Bleitchamn, Nova York, Semiotext(e), 1983, pp. 1-80.

45. “The Extasy of Communication”, in *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 126-134.

depois de tocar em Londres, cruzou absurdamente o Atlântico de Concorde para tocar em Filadélfia naquele mesmo dia, durante a mesma transmissão global do concerto, numa versão monstruosamente inflada da brincadeira em que um estudante corre de um lado ao outro de uma fotografia escolar serial para ser fotografado em dois lugares. Mas Phil Collins não viajou 4.800 quilômetros para ser visível em carne e osso, mas para fornecer uma imagem a ser projetada na tela que projetava imagens em *close-up* dele ao público do estádio e do mundo inteiro.

Durante os concertos *Live Aid*, as telas permitiram a fácil incorporação de material gravado ao espetáculo ao vivo. David Bowie e Mick Jagger tinham planejado cantar "Dancing in the Street" ao mesmo tempo em Filadélfia e em Londres. Mas a inevitável diferença de meio segundo na transmissão não o permitia; por isso, apareceram numa gravação em vídeo que foi encaixada imperceptivelmente na experiência dos concertos ao vivo — e o fato de a música e a dança do vídeo exemplificarem o tema da celebração espontânea, *en plein air*, só acrescentou um toque irônico à mistura do real e do representado. O público também esteve estreitamente envolvido nesse processo de simulação desejada. Muitas vezes, quem via o espetáculo em casa via imagens do público observando uma imagem de si mesmo no telão gigante; assim, quando mais tarde via em casa imagens do público, não sabia se via o próprio público ou a imagem do público projetada no telão — se via o público ou via o público vendo a si mesmo.

O que emerge de tudo isso não é tanto a abolição do desejo de originalidade e de presença no instante da performance quanto a inversão da dependência estrutural das cópias com relação aos originais; no caso das apresentações "ao vivo", o desejo de originalidade é um efeito secundário de várias formas de reprodução. A intensa "realidade" da apresentação não está nas particularidades do cenário, da tecnologia e do público; ela consiste em todo o aparato de representação.

Desse modo, não causa surpresa o sucesso deste oxímoro pós-moderno, a "gravação ao vivo". É fato que muitos dos protocolos da apresentação ao vivo derivam da familiaridade do público e do artista com representações de outras apresentações ao vivo. Confirmam-no as convenções estéticas que determinam as maneiras pelas quais as gravações ao vivo, para usar um evocativo termo contemporâneo, são "produzidas". Depois de gravar um álbum ao vivo, a maioria dos artistas passa um tempo considerável no estúdio, retrabalhando partes, alterando a harmonia, dublando trechos, adicionando instrumentos, corrigindo erros e, com efeito, por vezes, tornando áspero um som que possa ter saído límpido demais na verdadeira apresentação. (Quando se torna conhecido, esse processo pode produzir um reflexo primitivista, como aconteceu com o álbum *Alchemy*, dos Dire Straits, que usou como estratégia de vendas o fato de o som "original" não ter sido mixado.)

Assim sendo, a experiência do "ao vivo" vem sendo cada vez mais transformada em mercadoria, "produzida" como categoria estratégica do semiótico, mesmo que a sua função *dentro* dos sistemas semióticos seja personificar o que permanece autêntica e perigosamente fora das distorções da mercadoria e da própria significação. O vivo é sempre, num certo sentido, a citação de si mesmo — nunca o vivo, sempre o "vivo". Paradoxalmente, o desejo da experiência autêntica e original existe ao lado do reconhecimento de que isso é impossível, ao menos no rock contemporâneo. A crescente sofisticação da tecnologia de estúdio, e a conseqüente

multiplicação de versões de uma mesma canção, em remixagens e versões ampliadas de doze polegadas, combinada mais recentemente com o culto do "sampling", ou apropriação e reedição de pedaços de música de outras canções, significam a perda do sentido da existência de uma versão original de uma canção. Atualmente, o título de uma canção nomeia uma diversificada e teoricamente interminável gama de corporificações e performances, ou versões de performances, visto que uma performance pode ser mixada e remontada de infinitas maneiras. Isso significa que a oposição entre o vivo e o reproduzido que é sustentada dentro dos próprios estúdios de gravação — os vídeos promocionais muitas vezes mostram o estúdio como uma espécie de cenário substituto do "vivo", descobrindo no instante da gravação uma espécie de imediatez que a tecnologia da gravação dissemina — está ameaçada. O que lembra o argumento de Walter Benjamin de que o abandono da continuidade do "tempo real" na produção de filmes, decorrente da quebra da narrativa em segmentos descontínuos para fins de filmagem, resulta numa perda de "aura", visto que a narrativa que termina por ser sintetizada nunca foi representada em nenhum lugar ao mesmo tempo. Algo muito semelhante acontece no moderno estúdio de gravação, que monta uma apresentação que jamais existiu em qualquer lugar além da mesa de operação do produtor.

Esses aspectos podem ser consideravelmente generalizados. Em toda parte, o mundo dos meios de comunicação de massa descarta a possibilidade e a desejabilidade da experiência "ao vivo", e acolhe o "processo" enquanto desacredita a fixidez de definição. A economia da cultura de massas, longe de exigir o congelamento de experiências humanas livremente contingentes em formas comerciáveis, promove conscientemente essas formas de intensidade transitória, visto que, no final, é muito mais fácil controlar e estimular a demanda de experiências espontaneamente (que de espontâneas, é claro, nada têm) sentidas como fora da representação. Do rock ao turismo, da televisão à educação, os imperativos publicitários e a demanda de consumo já não tratam de bens, mas de experiências.

Nesse ponto, como em todos, a teoria pós-moderna tem uma complicada e ambivalente relação com esse processo. As teorias pós-modernas da performance, sejam inversivas (afirmando a presença da performance contra a inautenticidade da representação) ou desconstrutivas (examinando as mútuas implicações da performance e do texto), estão ao mesmo tempo apartadas desse terreno semiótico e como parte dele. Na tentativa de pensar as complexidades da performance e as maneiras pelas quais ela reproduz estruturas autoritárias de pensamento, a teoria pós-moderna alinha-se com aquilo que descreve e, talvez, designa secretamente a si mesma em suas descrições da missão subversiva da arte de vanguarda. Mas, ao mesmo tempo, pode funcionar como uma filtragem imaginativa e institucional de sua própria visão da sublimidade subversiva da performance pura. Quanto mais bem-sucedido o paradigma intelectual da performance pós-moderna, tanto mais estreito o circuito de intercâmbio entre as energias auto-reconhecedoras e inconfundíveis da performance e a função exemplar ou demonstrativa que essas energias livres desempenham para o paradigma. A liberdade da performance, do "ao vivo", está em dívida com a teoria e, na verdade, com os códigos e suposições culturais que lhe conferem de antemão o caráter de liberdade. A teoria pós-moderna de uma performance que escapa ao museu, ao roteiro ou à gravação é a forma discursiva que legisla precisamente sobre as condições dessa fuga.

6

TV, vídeo e filme pós-modernos

TV e vídeo

Pouco surpreende o fato de a TV e o vídeo atraírem tanta atenção de teóricos do pós-modernismo. Tal como o filme (com o qual, é verdade, a TV mantém relações cada vez mais estreitas), a TV e o vídeo são meios de cultura de massa que empregam técnicas de reprodução tecnológica. Nessa qualidade, parecem personificar estruturalmente uma superação da narrativa modernista do artista individual que luta para transformar um meio físico particular. A singularidade, a permanência e a transcendência (o meio transformado pela subjetividade do artista) parecem, nas artes reprodutíveis do filme e do vídeo, ter cedido lugar irrevogavelmente à multiplicidade, à transitoriedade e ao anonimato. Ao mesmo tempo, tanto o filme como o vídeo parecem oferecer certas possibilidades de um ímpeto radical redesperto, como o evidencia a emergência da videoarte de vanguarda. A TV e o vídeo abrangem, tal como o filme, os dois mundos da cultura de massa e da cultura minoritária de vanguarda. Outro modo de dizê-lo é que o vídeo exemplifica de maneira particularmente intensa a dicotomia pós-moderna entre estratégias disruptivas de vanguarda e os processos mediante os quais essas estratégias são absorvidas e neutralizadas. É a própria familiaridade da TV e a disseminação global do conhecimento da TV, tanto na produção como no consumo, que fazem essa questão da transgressão e incorporação ressurgir com tal persistência violenta.

Os relatos sobre a TV e o vídeo pós-modernos tomam duas formas, identificadas, respectivamente, com as hipóteses "transgressiva" e "incorporativa". A primeira forma visa identificar elementos pós-modernos na televisão ou identificar e promover possibilidades progressistas nos textos em vídeo pós-modernos. Essa abordagem é demonstrada por John Wyver em seu artigo "Television and Postmodernism"¹. Wyver

1. *Postmodernism: ICA Documents 5*, editado por Lisa Appignanesi, Londres, ICA, 1986, pp. 52-54.

toma como ponto de partida a afirmação de que a modalidade dominante de TV é a “repetição” — a transmissão da realidade diretamente e em tempo real ao espectador, sem seleção, controle ou mediação aparentes. Contra essa modalidade, que deriva de, mas não se limita a, transmissões ao vivo de notícias e de esportes, Wyver apresenta a modalidade pós-moderna de TV, que reconhece livremente o jogo do significante visual, sem fingir que transmite o “real”. O estranho grupo de exemplos que ele dá inclui a série de TV “About Time”, em que, diz ele, a ascensão inquestionada da imagem sobre a palavra é desafiada quando imagens e argumentos são usados uns contra os outros para abrir questões; um grupo de documentários “Arena” apresentados pela primeira vez na BBC2, incluindo “My Way” e “The Private Life of the Ford Cortina”, que eram colagens altamente estruturadas centradas em torno de um tema ou objeto, cuja mistura de formas e estratégias é considerada por Wyver uma resistência à forma dominante; e vídeos promocionais de rock, cujo acolhimento de mundos de fantasia não-realistas equivale a “uma plena libertação do significante”².

Com efeito, o videoclipe também é a forma de TV favorecida por outros teóricos do pós-moderno, notadamente por E. Ann Kaplan, que dedicou um livro à discussão da MTV, a estação americana que mostra videoclipes 24 horas por dia. A seção central do livro de Kaplan divide os videoclipes em cinco tipos: o “romântico”, o “socialmente consciente”, o “nihilista”, o “clássico” e o “pós-moderno”³. Um quadro mapeia para nós as distinções bem elementares entre eles, que se baseiam principalmente em temas e conteúdos. Assim, por exemplo, afirma-se que os vídeos “românticos” apóiam-se na narrativa, nos temas da perda e do reencontro, ao lado da projeção de relacionamentos sexuais “normais”, enquanto vídeos “nihilistas”, associados com artistas como Billy Idol e Van Halen, são não-narrativos ou antinarrativos e acentuam uma mistura exótica de sadismo, masoquismo, homoerotismo e androginia. Os vídeos “clássicos”, por outro lado, ou empregam a estrutura característica de Hollywood do olhar (masculino) dirigido voyeuristicamente para figuras femininas transformadas em objetos de desejo por esse olhar, ou empregam ou parodiam gêneros hollywoodianos como horror, suspense e ficção científica (“Thriller” de Michael Jackson e “Shock the Monkey” de Peter Gabriel são exemplos disso). Como é possível antever, o que Kaplan chama de vídeos “pós-modernos” são aqueles não propensos a aceitar essas linhas de distinção:

O que caracteriza o vídeo pós-moderno é a sua recusa em assumir uma posição clara diante de suas imagens, seu hábito de margear a linha da não-comunicação de um significado claro. Nos vídeos pós-modernos, ao contrário de em outros tipos específicos, cada elemento de um texto é penetrado por outros: a narrativa é penetrada pelo pastiche; a significação, por imagens que não se alinham numa cadeia coerente; o texto é achatado, criando-se com isso um efeito bidimensional e a recusa de uma posição clara para o espectador no âmbito do mundo fílmico (RATC, 63).

Essa definição não ajuda muito o pobre espectador de vídeos pós-modernos, já que depende de maneira muito instável de negativas — o pós-modernismo como

2. Ibid., p. 53.

3. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Popular Culture*, Londres e Nova York, Methuen, 1987, pp. 49-88. As referências no texto serão doravante a RATC.

(não) narrativa, como (não) centrado, oferecendo (nenhuma) posição ao espectador. Uma definição igualmente negativa das funções e efeitos do videoclipe pós-moderno é dada por Dick Hebdige em sua discussão de “Road to Nowhere” dos Talking Heads:

O vídeo promocional pop torna-se uma forma destinada a “contar uma imagem” em vez de “contar um história”... No extremo mais “desenvolvido” dessa estética do vídeo, um clipe como *Road to Nowhere* estabelece um espaço narrativo, ou melhor, não-narrativo — um espaço de sugestões narrativas subliminares que não são “realistas” nem “modernistas”... que não encorajam nem a identificação nem a reflexão crítica⁴.

O que é mais confuso, no entanto, é o fato de que, em certo sentido, todo o campo do rock contemporâneo é, pela própria natureza, pós-moderno; é certo que Kaplan deseja afirmar algo assim no tocante à programação da MTV como um todo. Isso ocorre devido à reciclagem autoconsciente de toda a história do rock feita pela MTV. Tal como Fredric Jameson, Kaplan estabelece uma cronologia estilística do rock por meio dos seus vídeos; os vídeos “românticos” derivam do rock suave comercial dos anos 60; os vídeos “socialmente conscientes” (que ela chama, sem se dar conta, de “modernistas”) derivam de artistas dos anos 60 e 70 que tomaram posições de oposição a valores estabelecidos; os vídeos “nihilistas” vêm das bandas “heavy metal” que dominaram a década de 70. Mas a era pós-moderna do rock não se caracteriza tanto por algum estilo identificador particular como pela multiplicação de estilos, hoje projetada como um conjunto de opções de produção. À medida que nos aproximamos dos pós-modernos anos 80, os diferentes tipos de vídeo “começam a refletir apenas uma ‘perspectiva’ diferente em vez de se voltar especificamente para a veiculação do que poderíamos chamar, de maneira imprecisa, de diferentes ‘ideologias’” (RATC, 56).

Essa neutralização da história do rock num presente indiferenciado vem a caracterizar a programação da MTV como tal, que engarrafa e faz recircular como mercadorias estilísticas os estilos de diferentes períodos do rock. Como resultado, as formas e públicos distintos do rock são transformados à força numa massa amorfa, embora hermeneuticamente versátil. Trata-se de uma intrigante indicação das garras do pós-modernismo. Podemos ser espectadores totalmente modernistas num minuto, vendo um texto de arquivo do próprio cerne alegórico da fase modernista do rock, um filme promocional dos Beatles, digamos; e espectadores pós-modernos no momento seguinte, quando aparece na tela um vídeo sofisticadamente irônico dos Talking Heads. Mas não se trata de simplesmente escolher uma afiliação estilística, como se escolheria um chapéu ou um quarto de hotel, porque, na verdade, nessa mesma capacidade de entrar e sair dessas diferentes modalidades de resposta e de interpretação, fomos pós-modernos o tempo inteiro.

Mas Kaplan também deseja afirmar os modos pelos quais o videoclipe, de maneira derridiana ou desconstrutiva, também envolve um ataque ao que ela denomina “práticas burguesas de significação”, isto é, desafia a representação como coisa “natural” ou “verdadeira” e expõe a ilusão de uma posição falante que está

4. *Hiding in the Light: On Images and Things*, Londres, Comedia, 1988, p. 237.

fora ou acima de estruturas de representação (RATC, 147). Tal como John Wyver, Kaplan parece acreditar que esse grande feito se realiza pelo simples fato da versatilidade estilística. Os videocliques pós-modernos têm implicações para o feminismo, porque “a ruptura de formas realistas tradicionais por vezes envolve uma desconstrução das representações dos papéis sexuais tradicionais que abre novas possibilidades de construção da imagem feminina”. Num salto mais amplo que não é explicado nem facilmente explicável, Kaplan também oferece, como outra recomendação do vídeo pós-moderno para a feminista, o fato de ele “oferecer à espectadora prazer sensual — cor, som, padrões visuais — e em termos de energia e de movimento corporal; também abre possibilidades para a expressão do desejo feminino” (RATC, 150). Afora a infantilização extraordinária e insultante das espectadoras — que são comparadas aqui com nativos excitáveis da imaginação colonial, com seu pueril deleite com cores e padrões —, essa definição parece dever muito ao desejo de proclamar a todo custo as possibilidades transgressivas da MTV, esse poderoso e inteiramente típico produto da mercadificação cultural do capitalismo avançado, a fim de conferir à própria análise um nível crível de compromisso chique.

Num relato mais circunspecto, Pat Aufderheide também defende o potencial produtivo dos videocliques. Apesar do fato de as modalidades de videocliques já terem penetrado bastante na propaganda e no espetáculo público, e até na promoção política, a força desta “poderosa, embora folgazã, arte pós-moderna” deriva do processo que os vídeos musicais personificam, ecoam e encorajam, “a constante recriação de um eu instável”⁵. Esse tema é comum em muitas descrições contemporâneas do videoclipe, mas raramente é acompanhado por uma análise de como se poderiam isolar esses propósitos alegadamente progressistas das banalidades e estereotipações estreitas auto-evidentes desses vídeos, bem como da absoluta saturação da forma pelo tipo mais rasteiro de comercialização.

O problema da separação entre o transgressivo e o incorporado evidencia-se cedo ou tarde para muitos teóricos do texto de vídeo pós-moderno. Ele ressalta, por exemplo, na descrição feita por Susan Boyd-Bowman do Institut National de la Communication Audiovisuelle (INA) da França⁶. O INA foi formado em 1975 e, desde então, tem de suprir os três canais franceses com umas sessenta horas anuais de programas inovadores ou experimentais, bem como manter um vasto arquivo nacional de filmes e vídeos. Essa coincidência parcialmente fortuita de papel sem dúvida tem grande participação nos programas produzidos pelo INA a partir de 1975, incluindo “Hieroglyphs” (1975), “Rue des archives” (1978) e “Juste une image” (1982), caracterizados por uma estética pós-moderna hoje familiar de montagem, repetição, corte e retomada e descontinuidade. Eis a descrição de Boyd-Bowman do sexto episódio de “Juste une image”, que foi uma montagem de um dia de transmissão do segundo canal estatal:

Um relógio digital no canto da tela registra a hora do dia. Para complicar mais a montagem, o programa é intercalado com uns quantos “parasitas”: trechos de videoarte, principalmente norte-americanos, como *Advertisements for Artists*, de Joan Logue. Assim, sobrecarregada com a desconstrução da corrente televisiva principal, há uma ostentação de prática oposicional. Logo, uma espirituosa reedição de *Apostrophes*, o programa de debate intelectual, em que o som é acelerado numa montagem de cortes que destacam a linguagem corporal dos participantes, é interrompida por *T-Women*, um vídeo da prática amorosa de lésbicas feito por um cineasta experimental alemão⁷.

Nos programas pesquisados pelo INA, o verdadeiro museu de arquivos transforma-se num museu-em-processo imaginário, desnarrativizado e em constante mudança. A pilhagem e reciclagem da história televisiva e fílmica da França anunciam aqui sua condição de vanguarda, numa recusa do fechamento, da narrativa etc. destinada a perturbar a costumeira coerência da TV normal. Quanto a isso, nada é mais diferente da MTV; mas, de outro ponto de vista, por certo se assemelha a ela, pois a sua reciclagem “subversiva” de materiais também mimetiza, pela intensificação, a forma dos programas da TV comum, com sua reunião de formas, gêneros e prazeres visuais disparatados. Mais uma vez, é difícil ter certeza de ser capaz de distinguir, em termos puramente estilísticos, um pó-modernismo “bom”, que, recorrendo ao “tesouro pós-moderno” dos arquivos nacionais, possa “devolver essas imagens ao mundo das relações sociais”, de um pós-modernismo “ruim”, que simplesmente “deixa os seus espectadores olhando para a tela plana”⁸.

A consideração mais ampla das alegações radicais do vídeo pós-moderno é sem dúvida a de Fredric Jameson. Para Jameson, o vídeo e a TV representam, na sua própria forma, desafios, não somente à hegemonia dos modelos estéticos modernistas como também ao domínio contemporâneo da linguagem e dos instrumentos conceituais associados com as ciências lingüísticas e semióticas⁹. No centro do argumento de Jameson, está a insistência na assimilação absoluta do sujeito espectador à estrutura mecânica do meio do vídeo. Com isso ele quer dizer que, enquanto outros meios representacionais como os romances ou os filmes estão comprometidos a produzir os efeitos do “tempo real”, embora, na verdade, o distorçam (ao condensarem, recombinarem, estenderem, variarem o foco etc.), o vídeo, ou, ao menos, o vídeo de vanguarda não-narrativo, aprisiona o espectador no tempo do vídeo, o que no final não é senão o “tempo real” da própria máquina, rebobinando-se até o fim. Na explicação de Jameson, o vídeo de vanguarda é considerado a forma essencial do vídeo, sendo a televisão comercial, que imita claramente o filme na produção de efeitos narrativos, seu estranho filho bastardo; ele se espanta, portanto, não com o fato de a TV comercial imitar outros meios visuais temporais, mas com a maneira como essa TV consegue produzir a impres-

5. “The Look of the Sound”, in *Watching Television*, editado por Todd Gitlin, Nova York, Pantheon, 1986, p. 135.

6. “Imaginary Cinematheques: The Postmodern Programmes of INA”, *Screen*, 28:2, 1987, pp. 103-117.

7. *Ibid.*, p. 115.

8. *Ibid.*, p. 117.

9. “Reading without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text” in *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, editado por Derek Attridge, Alan Durant, Nigel Fabb e Colin McCabe, Manchester, Manchester UP, 1987, pp. 198-223. As referências, doravante, serão feitas no texto.

são de tempo fictício a partir do que ele acredita ser “as linguagens rigorosamente não-fictícias do vídeo” (“Postmodernism and the Video-Text”, 206). Mas na verdade não há razão para supor que as práticas particulares ou estruturas representacionais características de (algumas formas de) videoarte experimental sejam mais intrínsecas ao meio do que as práticas ou estruturas que o vídeo partilha com o filme ou mesmo com os romances. Jameson parece hiperansioso por fundamentar sua análise de efeitos específicos do vídeo no que pareceria um argumento “materialista” sobre a forma física do vídeo, mas de fato nada oferece que caracterize essa forma física ou os seus efeitos.

A conseqüência do abandono revolucionário da dimensão do tempo fictício é, para Jameson, uma arte sem fronteiras — uma arte caracterizada, nos termos apropriadamente sugeridos por Raymond Williams, não tanto por unidades individuais ou elementos separáveis, mas pelo “fluxo total”, sem interrupções ou distinções¹⁰. William usa esse termo para descrever a experiência da TV transmitida, que trabalha no curso de uma tarde ou período, em vez de ser organizada em “programas” claramente distintos, mas Jameson o usa para definir a recalitrância particular de certo tipo de texto de vídeo de vanguarda que se apresenta como “fragmentos em revoada”, como uma espécie de duração pura e vazia, e não uma “obra” modernista que suspende e reforma a experiência do tempo. A própria seleção de um desses fragmentos evanescentes para análise é um ato culposo de violência teórica, diz Jameson, pois significa “regerar fatalmente a ilusão da obra-prima ou do texto canônico e reificar a experiência do fluxo total de que ele foi momentaneamente extraído” (“Postmodernism and the Video-Text”, 208). A essa implausibilidade Jameson adiciona outra: essa seleção “volta a tornar o *videomaker* anônimo num artista com nome ou ‘auteur’, abre o caminho para o retorno de todos os elementos da velha estética modernista que é da natureza do novo meio ter precisamente apagado e dispersado” (“Postmodernism and the Video-Text”, 209). A linguagem mesmericamente imperativa afasta o leitor das questões óbvias aqui. Por que deveria a exemplificação trazer necessariamente consigo a temida recaída na desacreditada épica modernista do autor? (E, talvez, por que ela não deveria?) Com efeito, a análise, em termos etimológicos e práticos, requer o isolamento de partes separadas, mas não traz consigo, de maneira automática, toda a coleção de mistificações que Jameson invoca tão terrificantemente. Pois por que não deveria a análise ser usada precisamente para demonstrar o fato do “fluxo total”?

Mas a estratégia retórica aqui revela ser a *occupatio*. Tendo estabelecido como um dado não demonstrado o fluxo sublimemente incontível da TV (embora as diferenças e semelhanças entre a TV de vanguarda e a comercial em nenhum lugar sejam exploradas em seu relato), Jameson conseguiu desacreditar a análise de antemão, para garantir que o assunto da pesquisa escapasse das amarras de sua teoria. Mas, na verdade, uma teoria capaz de abranger tão benignamente sua

10. Williams elabora sua descrição do “fluxo total” em *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Fontana, 1977, pp. 78-118.

própria frustração no final só aumenta suas reivindicações de domínio interpretativo. Portanto, de modo deveras apropriado, o ensaio de Jameson fará exatamente o que disse que não deveria ser feito, que é analisar um exemplar particular, neste caso, um vídeo chamado “AlienNATION”, produzido em 1979 por Edward Rankus, John Manning e Barbara Lathem, da Chicago School of Art. O vídeo dura meros 29 minutos, mas é uma colagem curiosamente densa que, na descrição de Jameson, inclui trechos de ficção científica (retirados de um filme japonês de 1966 chamado *Godzilla vs. Monster Zero*), reproduções de pinturas clássicas, uma mulher deitada sob hipnose, entradas de hotéis ultramodernos com escadas rolantes movendo-se freneticamente, closes de brinquedos de crianças, sonatas de Beethoven, discos voadores no horizonte de Chicago, comerciais de cozinhas de 1950 e muito mais. O vídeo não nos oferece uma hierarquia de conotações, escreve Jameson, por meio da qual pudéssemos ser capazes de dizer como uma parte ou seqüência “interpreta” ou traduz metaforicamente qualquer outra, razão por que o vídeo sempre fugirá a toda tentativa de compreensão ou de decifração, no dilúvio de seus “começos e emergências temáticas, combinações e desenvolvimentos, resistências e lutas pelo domínio, resoluções parciais, formas de fechamento que levam a um ou outro corte pleno” (“Postmodernism and the Video-Text”, 211). Mas Jameson repete sua advertência de que identificar esses temas é um bloqueio artificial e culposo do fluxo total do texto, que é “uma incessante rotação de elementos que os leva a mudar de lugar a cada momento, com o resultado de que nenhum elemento individual pode ocupar a posição de ‘interpretante’ (ou de signo primário) por nenhum espaço de tempo, devendo ser deslocado no instante seguinte ao seu aparecimento” (“Postmodernism and the Video-Text”, 218).

Mas, por fim, no que parece um último esforço para revogar o imperativo do fluxo total, Jameson identifica o “verdadeiro sentido” desse vídeo, em sua referência críptica ao assassinato, em 27 de novembro de 1978, do administrador da cidade de São Francisco, Harvey Milk, evidenciado pela presença de imagens de uma embalagem de leite estragada e por uma aparente referência visual a um tipo de biscoito americano (*hostess twinkies*) — o assassino de Harvey Milk, diz-nos Jameson, “fez o apelo inesquecível de inocente por insanidade decorrente do consumo excessivo de *hostess twinkies*” (“Postmodernism and the Video-Text”, 220). A nota de triunfo é inconfundível (talvez seja irônico, mas, nesse caso, a própria ironia parece um artifício de mascaramento): “Aqui, então, o referente é finalmente revelado; o fato bruto, o evento histórico, o verdadeiro indesejável desse jardim imaginário particular” (“Postmodernism and the Video-Text”, 220). Um momento depois, Jameson recua outra vez dessa atribuição específica de sentido; não podemos ter certeza, lastima-se ele, de que essa descoberta documente “a persistência e a teimosa carga gravitacional todo-informativa de referência” ou mostre que lamentável resquício de significado resta depois de a referência ter sido “sistematicamente processada, desmantelada, textualizada e volatilizada” (“Postmodernism and the Video-Text”, 221).

A explicação de Jameson termina com uma fábula sobre o gradual afastamento entre os signos e seus referentes ao longo da história, considerando o vídeo pós-moderno característico do capitalismo avançado em sua separação absoluta entre

os dois. Mas onde as formas de arte modernista do início do século podiam derivar um certo poder crítico do seu afastamento do "real", o vídeo pós-moderno não oferece essa possibilidade de crítica de uma ordem cultural com que ele parece banalmente idêntico. As tentativas de Jameson de devolver sua dialética à vida proclamando o vídeo contemporâneo à "mais forte, mais original e autêntica forma" ("Postmodernism and the Video-Text", 223) da lógica da cultura pós-moderna parecem uma nostálgica revivescência da linguagem da estética modernista das obras-primas que ele descartara antes tão tristemente.

Com o seu foco oscilando incertamente entre a TV comercial e o vídeo de vanguarda, e com sua indecisa oposição final, a explicação de Jameson apresenta, numa forma particularmente pura, uma batalha recorrente no interior das teorias das formas pós-modernas contemporâneas. As teorias da cultura contemporânea exibem uma dupla lealdade: em primeiro lugar, ao ímpeto democrático de preencher a lacuna entre a alta cultura elitista e a cultura popular ou de massas, e, em segundo, a um léxico de subversão e desconstrução cultural que é em parte herdada da cultura modernista e dos seus teóricos de vanguarda. Para muitos teóricos do contemporâneo, a cultura de massas já não é o mortal antagonista da criatividade individual que foi para Queenie Leavis ou Theodor Adorno, e o esforço da maioria dessas críticas é encontrar maneiras para creditar à cultura de massas um potencial subversivo ou progressista. No caso específico da TV, essa luta tem especial intensidade, visto que ela trabalha de muitas maneiras evidentes para trivializar a inovação cultural. Na maior parte das obras desses teóricos, a batalha para atizar brasas de resistência ou de potencial subversivo das cinzas apagadas da cultura contemporânea tem como contraparte um combate interno de termos e conceitos, em que uma teoria dos poderes enciclopédicos de incorporação da cultura contemporânea rivaliza com um desejo de promover formas de resistência — e de divulgar o lugar da teoria nesse processo.

Em alguns relatos da TV contemporânea, no entanto, a capitulação às seduções tecnológicas da TV e do vídeo é bem menos complicada. Lawrence Grossberg, cujo trabalho sobre a sociologia do rock por vezes evidencia um desgosto jamesoniano pelo vazio moral da cultura de massas, revelou recentemente uma mudança de atitude ao tratar da TV pós-moderna. Grossberg define a TV contemporânea em termos de sua superficialidade deliberada, de sua multiplicação de imagens vazias e puramente inter-referenciais. Como muitos outros teóricos, ele usa "Miami Vice" como exemplo disso:

Miami Vice está, como dizem os seus críticos, todo na superfície. E a superfície nada mais é que uma coleção de citações dos nossos próprios resíduos históricos coletivos, um jogo móvel de Trivialidades... A narrativa é menos importante do que as imagens... O fechamento narrativo torna-se uma simples conveniência do meio. E o espectador como sujeito desaparece nos ângulos da câmera, em rápida edição e bem desconfortáveis¹¹.

Mas têm mais importância para Grossberg os padrões e processos mediante os quais a TV é produzida e consumida do que essas formas específicas de evidência

11. "The In-Difference of Television", *Screen*, 28:2, 1987, p. 29.

textual. Seguindo as linhas de Jameson, ele sugere que a teoria da TV deve aprender a acomodar-se de algum modo à intensa variabilidade da mídia eletrônica contemporânea e às maneiras, e até lugares, em que é vivida. Essa variabilidade parece frustrar toda tentativa crítica de falar normativamente sobre qualquer "texto" da TV ou sobre seu espectador postulado:

O texto é localizado, não só intertextualmente como numa gama de aparatos, definidos tecnologicamente, mas também por outras relações e atividades sociais. É raro que a pessoa apenas ouça o rádio, assista à TV ou vá ao cinema — ela está estudando, tendo um encontro, indo de carro a algum lugar, participando de uma festa etc. Não apenas o "mesmo" texto é diferente em contextos distintos, como também seus múltiplos modos de apresentação estão numa complexa relação interativa¹².

Acrescente-se a isso a capacidade cada vez maior de fragmentação e interrupção, com o crescimento do hábito de mudança de canal, associada com a cada vez maior absorção da TV em suas próprias formas e em sua própria história (aquilo que Umberto Eco chamou de "neo-TV", a TV que toma a si mesma e aos seus participantes como tópico, como ocorre em programas de debates ou em cerimônias de entrega de prêmios¹³), e parecerá que chegamos a uma concepção da TV como constituinte da condição psicocultural pós-moderna — um mundo de simulações apartadas da referência ao real que circulam e se intercambiam num fluxo incessante e descentrado. A tola paixão de Grossberg por essa perspectiva é mitigada pelo seu chamado vigoroso a um "mapeamento" desse complexo e cambiante campo afetivo; e ele recua de sua posição depressivamente comum de que, como a TV forma subjetividade, suas formas são *idênticas* à subjetividade. Mas, em outro ponto, seu divertimento com os paradoxos dos prazeres e efeitos da TV ("dito de maneira direta, a TV é in-diferente às diferenças, mesmo quando constitui diferenças a partir da própria ausência de diferenças")¹⁴ testemunha o sentido estranhamente derrotista da teoria pós-moderna da TV de que o seu objeto já despedaçou e neutralizou todas as teorias e procedimentos desconstrutivos de que a teoria dispõe.

O arquitéorico dessa derrota da teoria, o autor cuja sombra paira como um pesadelo sobre relatos do filme, da TV e do vídeo pós-modernos, é Jean Baudrillard, especialmente em seu influente ensaio "The Ecstasy of Communication"¹⁵. Nesse ensaio, Baudrillard não escreve tanto sobre a TV como forma cultural específica quanto a evoca, e às suas tecnologias, como metáfora para o regime de simulação das culturas ocidentais contemporâneas. Segundo ele, houve uma transformação fundamental da estruturação psíquica da vida social nessas sociedades. Eras precedentes tinham exigido e reproduzido um conjunto de contrastes relacionados e equivalentes entre a vida privada e a vida pública e entre o eu subjetivo e o

12. *Ibid.*, p. 34.

13. Umberto Eco, "A Guide to the Neo-Television of the 1980s", *Framework*, 25, 1984, pp. 18-25.

14. Grossberg, "The In-Difference of Television", p. 41.

15. In *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, pp. 126-134. As referências, doravante, serão feitas no texto.

mundo objetivo. Na época contemporânea, esses relacionamentos foram neutralizados, de maneira que, por exemplo, uma concepção mais antiga do eu ou psique projetando-se em objetos num relacionamento de domínio e posse (como em símbolos de status, como carros, casas e piscinas) cedeu lugar a uma equivalência plana e intercambiável entre sujeito e objeto. Baudrillard dá como exemplo dirigir um carro. Aos poucos, diz ele, dirigir passou a ter menos relação com a afirmação agressiva da vontade subjetiva diante de um objeto material resistente mas, por fim, obediente, e mais relação com uma interface cooperativa entre elementos recém-vivenciados como mecanismos correlativos. Hoje, a estrada ou paisagem não é uma antagonista ou obstáculo a ser penetrado com esforço e força, mas algo que se desdobra suavemente diante do motorista/espectador como imagens numa tela de televisão; e, com carros modernos que até falam com seus ocupantes, completa-se a queda da distinção entre o homem e o mecanismo. (Baudrillard devia tentar algum dia dirigir o meu carro no tráfego de Londres.) A metáfora de Baudrillard para esse colapso da dicotomia sujeito/objeto é a tela. Uma tela de TV ou monitor de computador não pode ser concebida apenas como um objeto a ser olhado, com todas as velhas formas de projeção e investimento psíquicos; em vez disso, a tela forma uma intersecção reativa com os nossos desejos e representações, tornando-se a forma personificada do nosso mundo psíquico. que acontece “na” tela não está na tela nem em nós, mas em algum espaço complexo, sempre virtual, entre os dois.

Isso realiza a neutralização de outra oposição, entre o mundo “invisível” do sentimento e da fantasia e o mundo “visível” das representações públicas. O próprio volume de representações presentes no filme, na TV e na publicidade, e a expansão exponencial da informação, não somente ameaçam a integridade do mundo privado, diz Baudrillard, como chegam a abolir a própria distinção entre o privado e o público. Da mesma maneira como os mundos privados de indivíduos reais são impiedosamente pilhados pela TV, com a multiplicação de explorações íntimas de vidas privadas e de documentários com câmera indiscreta, assim também o mundo privado passa a incorporar ou ser habitado pelo mundo público de eventos históricos tornados disponíveis em toda sala, instantaneamente, pela TV. O público possui o privado e este abrange aquele. O que tipifica essa situação é sobretudo uma explosão da visibilidade, num ponto tão excessivo que é para Baudrillard uma “obscenidade”: “A obscenidade começa precisamente quando já não há espetáculo nem cena, quando tudo se torna transparência e visibilidade imediata, quando todas as coisas são expostas à dura e inexorável luz da informação e da comunicação” (“Ecstasy of Communication”, 130). Nessa situação, dificilmente parece possível até mesmo falar de ser alienado pelos meios de massa ou deles — pois isso exigiria a reafirmação de toda uma estrutura de pensamento, incluindo a clara distinção entre existência individual autêntica e falsa consciência inautêntica, que essa explosão da visibilidade torna impossível. Não se pode ser representado erroneamente nem conceber erroneamente a si mesmo numa situação em que já não existem positivos nem negativos, mas apenas a permanente produção fabril de mais signos, de mais significados, o “êxtase da comunicação”. Assim como a alienação, é superada também a própria idéia de repressão, já que

com o colapso da idéia do eu privado, deixa de haver o que reprimir bem como o espaço onde reprimi-lo; “já não há a obscenidade tradicional do que é oculto, reprimido, proibido ou obscuro; pelo contrário, trata-se da obscenidade do visível, do demasiado visível... do que deixou de ter segredo, do que se dissolve por completo na informação e na comunicação” (“Ecstasy of Communication”, 131).

Essa situação parece, o que é interessante, reproduzir ou relembrar os modelos de performance desenvolvidos em teorias do drama pós-moderno. Nesse caso, os meios eletrônicos, concebidos de início como instrumentos de mera reprodução, liberaram-se dessa função subserviente. Tal como o texto da performance, a rede de TV não pretende representar o mundo, mas a si mesma, às suas próprias formas e linguagens, num puro presente performático. Mas a análise de Baudrillard não traz a mesma carga laudatória da maioria das análises da performance “liberada”. Esse mundo de saturação comunicacional é na verdade emocionalmente vazio, ou “cool”, e seu estado psíquico representativo não é a histeria, uma condição em que o corpo e os seus sintomas tornam-se o “texto” externalizado de sentimentos e desejos interiores, mas a esquizofrenia, que, lembra-nos Baudrillard, é a condição não tanto de uma fuga do mundo exterior quanto de um avanço superintenso desse mundo sobre a consciência do sofredor, que se dissolve dolorosamente por falta de distância; é “a proximidade absoluta, a total instantaneidade das coisas, a sensação de impotência, de falta de saída. É o fim da interioridade e da intimidade, é a superexposição e transparência do mundo que o atravessa sem obstáculos” (“Ecstasy of Communication”, 133). É sobretudo a tela de TV que fornece a metáfora para todos esses temas: visibilidade absoluta, perda de interioridade, proliferação da informação e da comunicação; o sujeito esquizóide dessa “obscenidade” torna-se “uma tela pura, um centro de comutação para todas as redes de influência” (ibid.).

Nessa circunstância, tem-se muito menos condições de distinguir entre um texto pós-moderno particular e o seu contexto não-pós-moderno. Embora Baudrillard nunca use o termo “pós-modernismo”, a TV é, em si e por si, uma eterna parte representativa da cena pós-moderna da simulação, do êxtase e da obscenidade. O ensaio “Ecstasy of Communication” vem de um ponto de transição da obra de Baudrillard, entre o fundamentado estrutural-marxismo de *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1972) e os devaneios mais extáticos no mundo da simulação que têm caracterizado seus escritos mais recentes. Mas mesmo aqui o tom de suas palavras, situado a meio caminho entre a apreciação e o desespero, não deixa real possibilidade de distinguir, no âmbito do campo saturado e curiosamente unificado das comunicações pós-modernas, formas diferentes e mesmo “progressistas” de efeito cultural pós-moderno. Esse tipo de visão totalizante é comum entre muitos seguidores de Baudrillard que costumam manifestar-se, em particular, em discussões da TV. Um exemplo notável é a obra dos sociólogos canadenses Arthur Kroker e David Cook, associados à *The Canadian Journal of Political and Social Theory*. Para Kroker e Cook, a TV é, “num sentido bem literal, o mundo real... da cultura, da sociedade e da economia pós-modernas..., da verdadeira cultura popular levada a avançar pelo êxtase e pela decadência do espetáculo obscuro”, de maneira tal que tudo o que não tiver sido submetido ao teste onto-

lógico do ser processado pela TV torna-se “periférico às principais tendências do século contemporâneo”¹⁶.

A obra de Kroker e Cook compartilha a ambivalência tonal de Baudrillard. De um lado, a TV é descartada *in toto* como instrumento de opressão e privação intelectual; ela transforma indivíduos reais em máquinas de mídia passivas, embora em perfeito funcionamento, ao “implantar na carne uma identidade simulada, monitorada eletronicamente e controlada tecnocraticamente”; ela degrada grupos socialmente coesivos na massa amorfa de “audiências empacotadas tornadas reféns da grande linha tendencial de *disposições de crise* induzidas por elites da mídia para um público que não existe em nenhuma forma *social*, mas somente como bips digitais em simulacros de audiência noturna”; e substitui um mundo de experiência por um mundo de imagens planas, para “o triunfo da cultura da significação”¹⁷.

Assim, para Kroker e Cook, a TV pós-moderna não representa a dissolução subversiva de normas estéticas e culturais nem a reescrita progressista do texto hollywoodiano clássico-realista, mas antes o último momento antes de a nossa cultura ser absorvida pelo domínio total e absoluto da imagem. Esse momento é, a um só tempo, de “êxtase” e de “decadência”, porque envolve uma febril intensificação de diferenças e intensidades, numa tentativa de compensar o esvanecimento do real, o que não obstante termina sempre por consolidar o poder do espetáculo. Diante dessa situação, a única resposta de Kroker e Cook é, simultaneamente, ansiar pelo “velho mundo da sociedade” perdido e inteiramente imaginário, e deixar-se levar pelo vento do espetáculo que parecem desprezar. Sua prosa arrebatada investe no glamuroso apocalipse que invoca: “Um público eletronicamente composto de seres seriais que, sentindo o odor da pira funerária da cultura excremental ao seu redor, decide, com sua própria volição irrestrita, celebrar seu próprio extermínio ao lançar suas energias, sendo a atenção o oxigênio da vida na TV, no buraco negro da televisão”¹⁸. Tal como a “supernova em implosão” com que comparam a própria TV, a excitação violenta e hipertrofiada da escrita de Kroker e Cook mascara uma inércia argumentativa fundamental que priva o seu trabalho da capacidade ou da base para a crítica, a condenação ou o perdão.

Talvez o seu relato represente uma forma extrema de uma teoria pós-moderna da cultura contemporânea cujo ímpeto, como o da cultura que descreve, sempre parece estar voltado para narrativas totalizadas e todo-inclusivas. Mais uma vez, nesse ponto, a força da hipótese pós-moderna mostra ser a sua fraqueza; a capacidade de dar explicações expansivas da inversão “completa”, da “simulação” e “satelização” da vida social e cultural é o que confere a essa teoria o seu vigor e prestígio, embora ela seja um obediente eco do alargamento e globalização grandiosos da própria cultura tecnológica. Mas isso investe prejudicialmente contra a

16. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Nova York, St. Martin's Press, 1986, p. 268.

17. *Ibid.*, pp. 274-275.

18. *Ibid.*, p. 279.

outra corrente da teoria cultural pós-moderna que afirma a diferença, a multiplicidade e a descentração. Apesar de todas as suas tentativas de promover ou descrever a cultura da resistência, as exigências retórico-institucionais da teoria pós-moderna podem transformá-la, danosamente, em mera celebração e legitimação da situação que descreve.

Filme

A análise mais frequentemente citada do efeito da mídia eletrônica moderna, à qual já se fez referência neste estudo, é “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”¹⁹. Esse ensaio oferece ao mesmo tempo um vislumbre das possibilidades progressistas da tecnologia moderna, alinhando-a de várias maneiras com as experiências e desafios da arte modernista, e uma estrutura para definir o universo cultural pós-moderno. Como vimos, a possibilidade de fazer múltiplas reproduções de qualquer obra sugere a Benjamin uma ameaça à “aura” de uma obra de arte, isto é, ao nosso sentido da sua singularidade no espaço e no tempo, com os mitos associados de sua permanência absoluta e distância transcendente do mundo material. Para ele, é sobretudo o filme que rompe ou dissolve esse sentido de aura. Isso diz respeito, antes de tudo, ao efeito emocional do filme, que depende do movimento e do envolvimento do espectador, e não à estase e à contemplação; para Benjamin, as constantes interrupções do filme impedem de maneira chocante o descanso do espectador, evitando todo reconhecimento fácil de um mundo familiar, mais ou menos do mesmo modo como a psicanálise analisa as estruturas dos sonhos e da vida cotidiana, porque, com seu repertório de técnicas como a velocidade variável e a mudança de foco e de cenário, o filme substitui um espaço ativamente explorado por um espaço simplesmente experimentado²⁰. A destruição da aura extramundana da arte é realizada até nas formas de produção do filme, alega Benjamin. Enquanto um ator no teatro faz uma representação única e num dado lugar, um filme, embora dê a ilusão de uma única representação, exige do ator, na realidade, que a sua representação seja quebrada no tempo e no espaço. O efeito de unidade é obtido pela tecnologia e não pela imediatez da presença humana no palco²¹.

O relato benjaminiano da vulnerabilidade da aura artística à reprodução mecânica tem alguns paralelos com o de Michael Fried acerca da maneira como a consciência “teatral” dos contextos social, temporal e espacial particulares da arte ameaça sua auto-absorção essencial. Essa equivalência entre teatralidade e reprodução mecânica torna-se particularmente clara na insistência de Benjamin no papel necessariamente ampliado do espectador responsivo e crítico na cultura de

19. In *Illuminations*, tradução de Harry Zohn, Londres, Fontana, 1970, pp. 219-54.

20. *Ibid.*, pp. 238-239.

21. *Ibid.*, pp. 230-232.

massas contemporânea. A reprodução mecânica oferece a perspectiva de uma arte que pode voltar a se relacionar com o mundo em que é produzida e recebida. Não surpreende, portanto, que o ensaio de Benjamin tenha sido o ponto de partida para muitas análises do pós-modernismo na mídia eletrônica contemporânea e, dado o foco de Benjamin, no filme em especial, embora isso seja por vezes alcançado através de certa mudança de termos; onde, para Benjamin, o filme era a forma representativa do moderno, em seu ataque à aura artística, para a maioria dos defensores da hipótese pós-moderna, os argumentos de Benjamin prevêem a passagem de uma época modernista (ora vista como totalmente comprometida com a salvaguarda da idéia da aura da obra de arte) para uma época pós-moderna.

Porque o que Benjamin parece não ter visto foi a capacidade de o próprio cinema moderno criar e sustentar uma aura artística, ou mitos da aura. Isso não significa, com efeito, que todo o cinema anterior à ruptura pós-moderna (nos anos 60, talvez) possa facilmente ser considerado modernista nesse sentido. Em vez disso, a forma dominante do cinema como diversão de cultura de massas é o que tem sido chamado o texto "clássico-realista" do cinema de Hollywood, derivado da adoção das técnicas e pressupostos realistas do romance e do teatro novecentistas²². Por conseguinte, cumpre definir práticas alternativas do cinema, confrontando-as com o modelo hollywoodiano dominante e com as convenções narrativas que ele mantém. Em sua história do cinema clássico de Hollywood, David Bordwell e Janet Staiger distinguem três formas dessa prática variante: o "filme de arte", associado com diretores como Fellini, Bergman, Truffaut e Visconti, tipificado pela exploração da complexidade psicológica e da infusão na narrativa de uma espécie de expressividade autoral; o filme de "vanguarda", caracterizado por várias modalidades de rejeição da causalidade narrativa; e o filme "modernista", no qual "sistemas espaciais e temporais vêm para o primeiro plano e partilham com a narrativa o papel de estruturadores do filme" — Bordwell e Staiger dão como exemplo a obra de cineastas como Eisenstein, Ozu, Tati, Godard, Duras e Bresson²³. Essa análise do modernismo retoma e depende claramente das descrições do modernismo artístico feitas por Greenberg e Fried, no sentido de parecer enfatizar a exploração formal do seu meio pelo próprio filme, em oposição ao seu domínio pela modalidade da narrativa.

Christian Metz sugeriu uma análise ampliada do cinema modernista num ensaio de 1974 intitulado "The Modern Cinema and Narrativity"²⁴. Metz reúne algumas das afirmações mais influentes sobre o cinema modernista, incluindo a autoridade do diretor como *auteur*, e não como funcionário do estúdio, e o ataque às convenções teatrais no filme, com a emergência de um cinema que acentua

22. Ver, por exemplo, o influente "Realism and the Cinema", *Screen*, 15:2, 1974, pp. 7-24, de Colin McCabe.

23. David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1985, pp. 373-374, 381-382.

24. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, tradução de Michael Taylor, Nova York, OUP, 1974, pp. 185-227.

mais a contemplação do que o envolvimento, concentrando-se na estrutura da tomada individual em vez de na seqüência dramática. Tudo isso tem em comum a presunção de que o cinema modernista rejeita ou ultrapassa a narrativa. Por isso, a caracterização de Metz das teorias do cinema modernista é mais expansiva do que a de Bordwell e Staiger, embora ele seja correspondentemente mais cético do que eles sobre a alegação de uma arte distintivamente modernista do cinema. Para Metz, a negação da narrativa é uma projeção de fantasias dos críticos do moderno, visto que o cinema, pela sua natureza de meio temporal, sempre deve depender de, e reverter a, estruturas de narratividade (embora estas não tenham de ser do mesmo tipo de narrativa realista de Hollywood). Metz alega, por exemplo, que a ênfase muitas vezes renovada da vanguarda na tomada individual, em oposição à energia agregadora da seqüência no cinema realista, ignora as estruturas combinatórias por meio das quais tomadas distintas são relacionadas e contrastadas em estruturas temporais ampliadas.

Embora Metz não use o vocabulário do pós-modernismo, esse ensaio, bem como sua obra subsequente, pode ser visto como uma tentativa de resistir à formação de um modelo greenberguiano de cinema como arte auto-suficiente cujo destino é purificar-se de tudo o que lhe seja extrínseco. Metz insiste na impureza necessária, nos intercâmbios inevitáveis e energizantes com diferentes meios e gêneros. A projeção do cinema modernista da maneira aqui descrita por Metz pode ser vista como a operação de uma vontade crítica de restaurar as qualidades da aura estética — auto-suficiência, transcendência, universalidade — numa prática cultural cuja natureza específica reside em dissolver a aura.

Fredric Jameson fez uma análise esquemática, mas equivalente do legado modernista no cinema. Os grandes monumentos do filme do século XX, diz ele, distinguem-se pela intensidade com que exibem e exploram sua natureza artística. Tal como a pintura, a música e a literatura modernista, o filme modernista resiste e ao mesmo tempo exhibe seu status de mercadoria por meio da auto-referência estilística. De um lado, o cultivo do "estilo" é o modo pelo qual o artefato dá a impressão de reconhecer que existe no mercado, como algo a ser comprado e trocado, tendo perdido suas funções mais imediatas no interior das estruturas sociais coletivas, bem como suas relações com elas. De outro, esse estilo é o meio pelo qual a mercadoria se mantém alheia ao mercado; por uma espécie de intensificação da lógica da divisão e da especialização que o fez existir como mercadoria, a asserção extrema do estilo individual supera o mercado e imuniza o artefato-mercadoria contra a absorção por ele²⁵. Jameson afirma que a ênfase modernista no estilo é uma insistência na expressividade agônica do indivíduo, falando, no caráter ímpar do seu idioma pessoal, tanto de potência como de impotência alienada:

Os grandes modernismos... baseavam-se na invenção de um estilo privado, pessoal, inconfundível como as impressões digitais, incomparável como o corpo... Isso significa que a estética modernista nutre de alguma maneira vínculos orgânicos com a concepção de um eu ímpar e

25. Ver Jameson, "Postmodernism and the Video-Text", pp. 222-223.

de uma identidade particular, de uma personalidade e uma individualidade sem par, podendo-se esperar que ela gere sua própria visão peculiar do mundo e forje seu próprio estilo especial inconfundível²⁶.

Embora Jameson não esclareça como isso funciona precisamente no campo do filme, poder-se-ia apontar para a influente teoria do *auteur* dos anos 70 como um exemplo da perspectiva modernista que organiza a análise estilística de um filme ao redor da figura do autor-diretor²⁷. O que substitui essa perspectiva na cultura e na teoria pós-modernas não é a ausência absoluta de estilo, mas o seu afastamento do conceito de um autor originador poderoso. Tal como em outras áreas da cultura contemporânea, o colapso da ideologia modernista do estilo traz consigo, em consequência, uma cultura de múltiplos estilos, que são combinados, contrapostos, permutados e regenerados numa furiosa polifonia de vozes descontextualizadas. Isso produz um achatamento do sentido de origem histórica, razão por que circulam, nessa arte do pastiche, não somente individualidades estilísticas como histórias deslocadas.

O marco disso no cinema pós-moderno é o filme de nostalgia ou "retrofilme", como *American Graffiti* (Loucuras de Verão), *Star Wars* (Guerra nas Estrelas), *Chinatown* ou *Body Heat* (Corpos Ardentes). Todos esses são, escreve Jameson, filmes que procuram recriar não somente um ambiente histórico particular como também a experiência cultural de um período específico, razão por que, nos casos de *Star Wars* e *Raiders of the Lost Ark* (Caçadores da Arca Perdida), o que está sendo evocado não é um passado real, mas os tipos de experiência narrativa — a história de aventuras, o filme de ficção científica — que parecem característicos da experiência dos anos 50.

O cinema pós-moderno tem como marca, para muitos autores que aprovaram e estenderam a análise de Jameson, diferentes formas de pastiche ou multiplicidade estilística. Por vezes isso é interno a um dado filme, como em *Kiss of the Spider Woman* (O Beijo da Mulher Aranha), com suas paródias do romance e do melodrama hollywoodianos introduzidas na narrativa da relação em desenvolvimento entre dois prisioneiros políticos. Um exemplo mais complexo é o estranho *Brazil* (Brazil, o Filme), de Terry Gilliam, que Linda Hutcheon vê com pós-moderno devido ao seu "irônico repensar da história", como suas lembranças paródicas de outros filmes como *Star Wars* (Guerra nas estrelas) e *Battleship Potemkin* (O Encouraçado Potemkin), ao lado da mistura indecível de diferentes períodos históricos no filme; cenários futuristas misturados com enlameadas roupas dos anos 30 e a apresentação de um mundo dominado pelos computadores e pela automação avançada, computadores cujo formato arcaico e não-confiabilidade sugerem que eles também pertencem aos anos 30²⁸. Talvez *Brazil* seja outro exemplo da modalidade *retro* de Jameson,

26. "Postmodernism and Consumer Society", in *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, p. 114.

27. Para teorias do *auteur*, ver *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Gerald Mast e Marshall Cohen, 3ª ed., Oxford, OUP, 1985, pp. 521-675.

28. Linda Hutcheon, "Beginning to Theorize Postmodernism", *Textual Practice*, 1:1, 1987, pp. 11-12.

visto que o que é evocado aqui não é uma fase real de estilo de máquina, mas a tecnologia imaginária da ficção científica da metade do século. Acompanha essas formas de descontinuidade temporal a heterogeneidade genérica do filme, com seus passeios desestabilizantes entre a comédia e a tragédia, entre a utopia e a distopia, entre a história de aventura e a sátira.

Mas, como sucede com a TV pós-moderna, a multiplicidade estilística também caracteriza todo o campo da cultura fílmica contemporânea, com sua crescente disponibilidade de filmes antigos em vídeo e sua contínua presença na TV. Na realidade, tal como se passa com teorias da TV pós-moderna, com frequência parece que o pós-modernismo no filme não é tanto uma questão de um novo estilo dominante quanto a corrosão da própria idéia desse dominante. Como James Collins afirma:

O que distingue o contexto pós-moderno é a presença simultânea daquele estilo ao lado de estilos modernistas, pré-modernistas e agressivamente não-modernistas, todos eles gozando de significativos graus de popularidade junto a diferentes públicos e instituições. *Diva* pode ser de fato um texto de detetives pós-moderno, mas o que individualiza o contexto pós-moderno é a exibição deste filme num canal a cabo enquanto *The Maltese Falcon* (O Falcão Maltese), *Death of an Expert Witness* e *Miami Vice* são exibidos em canais concorrentes na mesma noite²⁹.

Esse aspecto da teoria do filme pós-moderno claramente corresponde de maneira bem estreita a teorias arquitetônicas do pós-modernismo, nas quais a superação da "univalência" modernista também é anunciada numa arquitetura de citação fragmentada em que as hierarquias estilísticas são abolidas. Mas a diferença entre os dois campos é, no entanto, notável. Para resumir, o filme é um meio muito mais socialmente difuso do que a arquitetura, e seus públicos são mais amplos e conhecem melhor os seus códigos, as suas linguagens e a sua história. (Ironicamente, é o crescimento da TV, e, mais tarde, a chegada da tecnologia do vídeo, que têm assistido a isso.) Isso significa que a heterogeneidade estilística é tanto mais prevalente quanto menos perceptível na TV e no filme do que na arquitetura; nos primeiros, a heterogeneidade é na verdade uma forma de homogeneidade. Outro sintoma interessante do pós-modernismo no filme, que costuma ser comentado, é o fim das fronteiras históricas entre a alta e a baixa cultura; os filmes pós-modernos podem evocar as complexidades da alta teoria, mas isso é incompatível com a aparente acessibilidade e sucesso popular de filmes impecavelmente pós-modernos como *Blade Runner* (Blade Runner, o Caçador de Andróides), *True Stories*, *Diva* e *The Draughtsman's Contract*.

Tudo isso não traria problemas se a teoria do cinema pós-moderno fosse somente uma questão estilística, mas, como acontece com a TV pós-moderna, há mais coisas em jogo, porque aqui, como em outras partes, os teóricos têm se preocupado com a tentativa de identificar uma prática de oposição no filme e na crítica cinematográfica. Nessa espécie de contexto, estão muito mais evidentes as questões do poder e do efeito de textos pós-modernos individuais e do próprio campo teórico pós-moderno. Temos a demonstrá-lo uma comparação entre duas

29. "Postmodernism and Cultural Practice: Redefining the Parameters", *Screen*, 28:2, 1987, p. 12.

“leituras” pós-modernas recentes de filmes — a análise de Norman Denzin de *Blue Velvet* (Veludo Azul — 1986), de David Lynch, e o estudo feito por Patricia Mellencamp do filme de Yvonne Rainer, *The Man Who Envied Women* (1985)³⁰. Denzin considera *Blue Velvet* pós-moderno por várias razões. Em primeiro lugar, o filme oferece uma improvável e perturbadora junção de diferentes gêneros e expectativas de gênero. A trama refere-se a Jeffrey e Sandy, dois jovens de classe média que vivem na pequena e convencional cidade de Lumberton, EUA, levados gradualmente a um mundo de violência e sexualidade pervertida, girando em torno de Dorothy Vallens, uma perturbada cantora de boate, e seu amante sádico Frank. O mistério, que parece envolver o rapto do filho e do marido de Dorothy (o que, aparentemente, causou a orelha cortada que Jeffrey descobre no começo do filme), nunca é de fato resolvido; no final do filme, Frank foi morto e Jeffrey e Sandy voltaram à existência conjugal suburbana normal. Denzin alega que *Blue Velvet* reúne, de uma maneira pós-moderna, a tradição do filme de cidades pequenas (exemplificada na obra de Frank Capra nos anos 40) e o filme cult pornográfico (Denzin, 466-471). Também pós-moderna, segundo Denzin, é a maneira como o filme mistura o “não-apresentável” (orelhas apodrecidas, excessos sexuais, brutalidade, insanidade) e o lugar-comum, desafiando assim as fronteiras que separam os dois domínios (Denzin, 462).

Mas o ponto central da análise de Denzin refere-se ao tratamento do tempo no filme. Este se recusa a permitir que o espectador identifique o seu período com domínio de segurança. A primeira cena mostra rosas vermelhas florescendo com intensidade alucinatória num fundo de uma cerca de estacas brancas e um céu azul, enquanto uma bomba de incêndio dos anos 40 desliza lentamente por uma rua suburbana cercada de árvores. As cores primárias parecem caracterizar a cena como uma citação, ao insistir ironicamente na simplicidade infantil desse mundo, mesmo que a qualidade da cor reavive lembranças do afetado processo de technicolor usado nos filmes americanos dos anos 40 e 50. Mas essa codificação temporal é perturbada nos minutos seguintes pelo surgimento de carros, tecnologia e roupas dos anos 50, 60 e 80. “Trata-se de um filme”, escreve Denzin, “que evoca, zomba, mas presta uma quase reverência aos ícones do passado, enquanto os situa no presente” (Denzin, 469).

Denzin usa o vocabulário e o aparato da análise pós-moderna para conferir ao filme um encanto libertário, ao mesmo tempo que reconhece que ele tem elementos voyeurísticos e sádicos que o fazem parecer bem distante de um filme liberal progressista em qualquer aspecto evidente. Se busca novas maneiras “de apresentar o não-apresentável, para derrubar as barreiras que mantêm o profano longe do cotidiano” (Denzin, 471), *Blue Velvet* também reproduz impiedosamente e, ao que parece, sem ironia, os mais estreitos estereótipos culturais, em particular em sua apresentação da sexualidade masculina e feminina. A gama de conceitos pós-mo-

dernos relacionados a que Denzin recorre permite-lhe apresentar o filme como, de alguma maneira, culturalmente resistente, mesmo que reconheça sua esterilidade política. Numa indiferença negligente final, Denzin conclui que “os indivíduos pós-modernos desejam filmes como *Blue Velvet* porque, neles, podem ter seu sexo, seus mitos, sua violência e sua política, tudo ao mesmo tempo” (Denzin, 472). Essa análise demonstra claramente a dificuldade de manter uma posição em que o pós-modernismo seja tanto um conjunto de elementos estilísticos identificáveis como um dominante cultural, porque nesse modelo a relação entre formas de resistência e crítica, de um lado, e a redução disso a um gesto estilístico, do outro, sempre apresentam dificuldades à teoria.

A leitura feita por Patricia Mellencamp de *The Man Who Envied Women*, de Yvonne Rainer, vê o filme como uma investigação dos protocolos do poder dos gêneros de aspectos da própria teoria fílmica pós-moderna. O filme tem como personagem central Jack Deller, que é um desses teóricos do cinema. O filme mostra o narcisismo bem-intencionado de Deller — ele é “uma perfeita caricatura mascarada de feminista — num aparato teórico que não consegue ocultar suas fortes idéias patriarcais” (Mellencamp, 91) —, mas também desafia seu pressuposto fácil do controle através da linguagem teórica. Mellencamp concentra-se na maneira como se demonstra que Jack Deller é alheio às várias formas de discurso caótico e desregulado que o cercam, sentando-se diante de uma tela de cinema, prosseguindo suavemente com sua conversa interminável enquanto surgem brigas no público; usando fones de ouvido na rua, enquanto ao seu redor conversas e brincadeiras abundam. Assim, o filme opõe-se ao mortal monólito da teoria masculina por meio da força descentradora da linguagem das mulheres; é como se uma real multiplicidade pós-moderna de vozes deslocasse o pós-modernismo “oficial” representado por Deller e pelas suas intermináveis explicações de Foucault. Essa técnica de opor os gêneros oferece uma maneira de compreender os outros exemplos de estilo pós-moderno que Mellencamp descreve no filme; há a oposição do verbal ao visual, como no relato realista da difícil semana de uma mulher, apresentado na cena de abertura que mostra o famoso corte do olho de uma mulher em *Un Chien Andalou* (Um Cão Andaluz): “Foi uma semana dura. Rompi com meu marido e me mudei para meu estúdio. O aquecedor quebrou... Sujei de sangue minhas calças de linho branco; o Senado votou a favor do gás letal; e o meu ginecologista caiu no vôo 007 da Korean Airlines” (citado em Mellencamp, 91). Isso é elaborado por outras fraturas pós-modernas: “A negação de dicotomias, de bipolaridades, da ontologia das fronteiras entre os meios de comunicação; a dissolução de oposições binárias, incluindo a grande falha cultural, a divisão entre os sexos... o desafio às premissas definitivas da cultura moderna — a centralidade do autor/gênio, normalmente homem, o caráter ímpar do precioso objeto da Arte e a arraigada e sagrada distinção entre arte e cultura popular ou de massas” (Mellencamp, 98).

A força da análise de Mellencamp nesse ensaio é que ela sobrepõe de um modo complexo as estratégias pós-modernas do filme e a teoria pós-moderna de tom oficial que na verdade representa sua própria contraparte no filme, personificando, não a brincadeira e a heterogeneidade, mas a fixidez e a autoridade. Para

30. Norman Denzin, “*Blue Velvet*: Postmodern Contradictions”, *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, pp. 461-743; Patricia Mellencamp, “Images of Language and Indiscreet Dialogue: *The Man Who Envied Women*”, *Screen*, 28:2, 1987, pp. 87-102. Referências, doravante, feitas no texto.

Mellencamp, o filme demonstra como “o feminismo torna-se a ruptura reprimida e administrada do pós-modernismo — marginalizado e, portanto, contido, tal como o ‘primitivismo’ antes, *fora* do debate como o inapreensível, o outro apropriado, ao lado de outras raças e culturas, através da retorcida benevolência do colonialismo local” (Mellencamp, 99). Em outras palavras, tomando o filme de Rainer como seu ponto de partida, Mellencamp aproveita a ocasião da análise para iniciar um relato auto-reflexivo da própria teoria pós-moderna e das estratégias de contenção que ela é capaz de desenvolver. Se a teoria pós-moderna é, num certo sentido, o guardião cultural do filme pós-moderno, ser-lhe-á necessário reconhecer a sua cumplicidade na projeção e circulação de normas estilísticas na crítica e no próprio filme. Isso quer dizer que o desenvolvimento de uma “cultura da resistência” pós-moderna depende em larga medida da propensão da teoria cultural a reconhecer e explorar seu papel na criação dessa cultura, porque essa teoria tanto pode produzir uma cultura da indiferença como revelar diferenças produtivas.

7

Pós-modernismo e cultura popular

Os últimos anos viram uma explosão de interesse por toda uma gama de textos e práticas culturais antes desdenhados pela crítica acadêmica ou invisíveis a ela. Os críticos culturais contemporâneos, seguindo o inspirador caminho aberto por Richard Hoggart, Raymond Williams, Roland Barthes e Stuart Hall, tomam como tópico o esporte, a moda, os estilos de cabelo, as compras, os jogos e os rituais sociais, e passam a empregar nessas áreas, sem nenhum pudor, o mesmo grau de sofisticação teórica que empregariam com um artefato da alta cultura. De certo modo, isso constitui em si um fenômeno pós-moderno, por ser a marca do nivelamento de hierarquias e do apagamento de fronteiras, efeito da explosão do campo da cultura descrita por Jameson, na qual o cultural, o social e o econômico deixam de ser facilmente distinguíveis uns dos outros.

Muitas dessas formas e práticas culturais atribuem-se à qualidade de elementos representativamente pós-modernos em si, embora possam ser formas e práticas que nunca passaram por alguma fase modernista reconhecível. Essas formas, ao que parece, não necessitam da legitimação da teoria pós-moderna para gozarem da sua condição pós-moderna. Mas isso não quer dizer que não haja formas significativas de transferência e de paralelo entre outros tipos de teoria cultural pós-moderna. Na cultura popular, como em outros campos, a condição pós-moderna não é um conjunto de sintomas simplesmente presentes num corpo de evidência sociológica e textual, mas um complexo efeito do relacionamento entre prática social e a teoria que organiza, interpreta e legitima as suas manifestações.

Rock

De certo modo, para falar a verdade, o rock como forma cultural específica só pode ser chamado pós-moderno por analogia. Pode-se alegar que o rock passou por uma acelerada genealogia interna que imita, ou pode ser entendida como

imitando, narrativas de emergência da sensibilidade pós-moderna em outras áreas culturais. Fredric Jameson chega perto disso ao apresentar os Beatles e os Rolling Stones como o “grande momento modernista” do rock¹. A espécie de narrativa que isso implica poderia ser: depois de sua rebelde ressurreição nos anos 60, o rock foi canonizado e assimilado pela indústria cultural nos anos 70, embora os seus mais avançados representantes parecessem estar explorando estilos experimentais ou paródias desses estilos associados com a estética de vanguarda contemporânea; isso produziu um amálgama contraditório mas, discutivelmente, “modernista” do experimental e do institucionalmente incorporado. A isso se seguiu, no final dos anos 70, a música *punk* e *new wave*, associada com grupos como The Clash, The Sex Pistols e outros, que pretendiam purificar o “rock de estádio” aristocrata que se desenvolvera através do retorno às energias e à origem primais do rock nas experiências de jovens descontentes da classe trabalhadora.

Mas a analogia só funciona parcialmente. Não é fácil afirmar que, mesmo em sua fase “modernista”, o rock tenha chegado a explorar de fato a natureza do seu meio, de suas convenções ou instituições da maneira como os modernismos literários e artísticos da primeira metade do século o fizeram; do mesmo modo, não há muita semelhança entre a oposição à sociedade industrial de massas exemplificada nos modernismos literários e artísticos e a quase absoluta identificação do rock com as energias da expansão capitalista dos anos 60 e, outra vez, dos anos 80. Também não é fácil argumentar que tenha havido uma mutação pós-moderna decisiva a partir do *punk* e do *new wave*. Parece ter acontecido, em vez disso, uma inimaginável aceleração do ciclo de inclusão — em que novas formas e energias são incorporadas, domadas e recicladas como mercadorias —, ao ponto de tornar difícil distinguir a “originalidade” autêntica da “exploração” comercial.

É claro que uma definição de pós-modernismo cultural se enquadra nisso perfeitamente — a noção jamesoniana de um movimento além da história na direção de um presente achatado, sem profundidade nem extensão, em que estilos e histórias circulam intercambiavelmente. Ao lado da indústria da moda, a do rock é o melhor exemplo da vendabilidade elástica do passado cultural, com suas reciclagens regulares de sua própria história na forma de retomadas e refeitas, retornos e versões *cover*. Nos últimos anos, o desenvolvimento de novas formas de tecnologia acelerou e, de certa maneira, democratizou esse processo, a ponto de permitir que as evidências culturais do rock sejam fisicamente desmanteladas e remontadas como pastiche e colagem, com mais rapidez e falta de controle do que em qualquer época. O atual culto do “sampling”, o uso pelos músicos da tecnologia de áudio para a apropriação e manipulação de gravações e apresentações de outros músicos, oferece o mais claro exemplo da estética pós-moderna do fragmento, além de mostrar a disposição do rock de viver à custa de sua própria história e de suas próprias formas².

Em termos mais amplos, deve-se reconhecer, o rock pode ser considerado a forma cultural pós-moderna mais representativa. Isso porque ele personifica à perfeição o paradoxo central da cultura de massas contemporânea: o seu alcance e influência globais unificadores, de um lado, combinados com a sua tolerância e criação de pluralidades de estilos, de mídia e de identidades étnicas, do outro. Embora tenha uma história claramente visível e evidenciada com facilidade, o rock também se caracteriza por uma impureza congênita em termos de meios e de natureza. Desde o começo, a sua importância estava na potência dos seus amálgamas com a cultura juvenil como um todo; com a moda, com o estilo e com a cultura das ruas, com o espetáculo e com a arte da performance na obra de artistas como The Who, Genesis, Talking Heads e Laurie Andersen, com o cinema e com novas tecnologias e mídias de reprodução — cujo exemplo mais recente e óbvio é o videoclipe.

A maioria dos relatos ou celebrações do rock ou da música popular pós-modernos enfatiza dois fatores relacionados: em primeiro lugar, sua capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou dominantes; e, em segundo (com frequência, mas não invariavelmente, vinculado com o primeiro ponto), a celebração dos princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica. Para Dick Hebdige, ao tratar da música caribenha, o importante no tocante a estilos como ska, dub, rap e hip-hop são as oportunidades que eles dão para a afirmação da identidade cultural de grupos sociais subordinados das Índias Ocidentais e da Grã-Bretanha. Hebdige enfatiza o caráter espontaneamente eruptivo dessa música, que muitas vezes foi mantida invisível e inaudível pelo rock branco oficial (embora, em certas formas, ela sempre tenha sido maciçamente popular e influente), e celebra o poder de essas formas subculturais ao mesmo tempo promoverem a coesão de grupos sociais e exprimirem a pluralidade da experiência cultural e étnica. Para Hebdige, não há clara linha divisória entre os produtos da música negra e as técnicas e tecnologias envolvidas em sua produção: os decks, os “ghettoblasters” (“destruidores de guetos”) e os sistemas de som, todos eles apropriados a formas de improvisação e inovação cultural como o *sampling* ou o *scratching*³. Trata-se de uma música que une o vivo e o gravado, ao incorporar e manipular materiais gravados em apresentações ao vivo. Hebdige aprova a natureza não-oficial dessa tecnologia, que pode ser usada, diz ele, para descentrar e redistribuir o poder cultural. Perto do final do seu livro, Hebdige celebra o saudável cosmopolitismo das ondas radiofônicas, numa passagem que faz do rádio a própria personificação da mobilidade cultural pós-moderna:

Não há restrições de idade ou de traje no rádio; você não tem de passar por corpulentos seguranças para chegar à música. Tudo o que tem a fazer é ligar o rádio e girar o dial. E não precisa ficar num lugar só o tempo todo. Pode viajar para lá e para cá nos comprimentos de onda, de Cape Town ao Caribe, via Brooklyn e Clapham Junction (*Cut 'N' Mix*, 156).

Hebdige aposta suas afirmações sobre o valor cultural na estética da “versão”; onde a cultura oficial valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, a

1. “Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, 146, 1984, p. 54.

2. Ver Andrew Goodwin, “Sample and Hold: Pop Music in the Age of Digital Reproduction”, *Critical Quarterly*, 30:3, 1988, pp. 34-49.

3. Descrito em *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Londres, Comedia, 1987, pp. 138, 141. Referências feitas, doravante, no texto.

cultura da música negra, no relato de Hebdige, insiste na repetição e na identidade plural: "Ninguém é dono de um ritmo ou de um som. Você apenas o pega, usa e devolve às pessoas numa forma ligeiramente diferente. Para usar a linguagem do reggae jamaicano e do dub, você simplesmente *faz uma versão dela*" (*Cut 'N' Mix*, 141). A estética da versão oferece um equivalente popular-cultural do tão celebrado princípio da intertextualidade. Fazer versões, diz Hebdige, é "um princípio democrático, porque implica que ninguém tem a última palavra. Todos têm a chance de fazer e de contribuir. E nenhuma versão é tratada como Escritura Sagrada" (*Cut 'N' Mix*, 14).

Em vez de apenas exprimir uma identidade cultural particular, esse princípio estético permite a expressão da experiência cultural heterogênea, "a negociação de identidades culturais mistas ou transicionais" (*Cut 'N' Mix*, 159). Angela MacRobbie faz uma análise semelhante quanto à constituição de identidades provisórias na cultura popular, defendendo a potência cultural do *camp*, a arte do pastiche, na obra de músicos pop como Frankie Goes to Hollywood, Bronski Beat, Marc Almond e Boy George. Seguindo o diagnóstico de Fredric Jameson do vazio do pastiche pós-moderno, ela vê possibilidades radicais de construção de identidades novas, ficcionais, por meio da invocação de múltiplos textos e imagens: "A música urbana negra sempre trabalhou com identidades forjadas, falsas, criando uma fachada de títulos grandiloquentes que refletem tanto a 'alteridade' da cultura negra, o grau até o qual ela está fora daquilo que é legítimo, como o modo pelo qual a sociedade branca a condenou a não ter nome"⁴.

Alegações semelhantes são feitas num estudo de George Lipsitz sobre o rock mexicano originado em Los Angeles. Ele argumenta que as culturas das minorias étnicas são os principais agentes do mundo pós-moderno, porque a sua exclusão da cultura oficial lhes permite "cultivar uma sofisticada capacidade de ambigüidade, justaposição e ironia"⁵. O rock chicano caracteriza-se, portanto, por uma multiplicidade estilística que mistura a canção de rua mexicana e os ritmos e instrumentos latino-americanos com a melodia do blues e do rock. Tal como Hebdige e MacRobbie, Lipsitz acentua a versatilidade da identidade cultural personificada e exibida nessa música:

A cultura dominante — e sua indústria da cultura popular — muitas vezes tratou a etnicidade como uma entidade discreta e finita, mas os músicos chicanos a trataram como plástica e aberta. Para eles, ela era tanto uma construção dinâmica como um fato herdado, tanto uma resposta estratégica ao presente como uma série imutável de práticas e crenças derivadas do passado⁶.

Há nesses relatos uma preocupante ambivalência na defesa da marginalidade cultural, ambivalência que vem do fato de todos eles estarem tratando de bem-

-sucedidas histórias capitalistas, de formas de cultura que não são ocultas, invisíveis, marginais ou ineficazes, mas de ampla circulação e, com frequência, altamente lucrativas. Essa dicotomia é mais visível no texto de Lipsitz, que é capaz de romantizar a marginalidade cultural dos músicos mexicanos ao mesmo tempo que lhes atribui uma posição centralmente representativa na "sociedade" contemporânea:

Como a sua experiência requer a bifocalidade, a cultura do grupo minoritário reflete a natureza descentrada e fragmentada da experiência humana contemporânea. Como a sua história identifica as fontes de sua marginalidade, as culturas dos grupos minoritários têm uma legitimidade e um vínculo com o passado que os distinguem de grupos mais assimilados. Mestres da ironia num mundo irônico, eles com frequência compreendem que sua marginalidade faz deles portavozes mais apropriados da sociedade do que grupos integrados incapazes de vislumbrar ou de abordar as causas de sua alienação⁷.

Aqui, a marginalidade e a centralidade deram um salto mortal que produziu uma inversão exata, pois o pretense marginal torna-se o representativo "portavoz" da sociedade. É muito difícil perceber quem compõe essa sociedade integrada (a cultura dominante? a cultura chicana? a cultura dominante mais a cultura chicana? todas as culturas de todos os lugares ao mesmo tempo?), visto que o chicano se tornou teoricamente mais integrado do que qualquer outro grupo, em sua fria autoconsciência irônica. Nessa análise, os grupos alegadamente dominantes mostram-se um tanto *mais* alienados do que os marginais; sendo, para começar, não somente alienados (mas como, e a partir de que, se são tão integrados e tão dominantes?), mas alienados de sua própria alienação, por serem uns fracos que nunca se referem a isso.

E, no entanto, esse paradoxo não passa, na verdade, da forma intensificada de uma dualidade que habita a teoria da cultura popular contemporânea, presa numa lógica oposicional de dominante e marginal que não lhe permite a combinação das duas categorias. Porque, afinal, o dominante na cultura contemporânea é a projeção de um universo de múltiplas diferenças. Se a indústria do rock exige um produto estável e reproduzível, também é verdade que ela depende da invasão periódica da diferença e da inovação. Com efeito, essa indústria é talvez o melhor exemplo do processo mediante o qual a cultura capitalista contemporânea promove ou multiplica a diferença no interesse da manutenção de sua estrutura de lucros. Se há um dominante no rock contemporâneo, trata-se do domínio da múltipla marginalidade. Nesse sentido, Hebdige, Lipsitz e MacRobbie têm razão em celebrar o rock marginal como representativamente pós-moderno, mas erram ao supor que as suas energias seguem necessariamente uma direção liberalizante. Porque, a partir da descentração ou solapamento das estruturas da indústria do rock, cada erupção da diferença cultural só serve para estabilizar essa cultura, ao disseminar e diversificar as suas fronteiras. Como vimos repetidas vezes, as teorias do pós-moderno podem participar desse processo e reproduzi-lo. Celebrar o marginal ou aberrante no rock é afirmar uma emergência constantemente negada ou

4. "Postmodernism and Popular Culture", in *Postmodernism: ICA Documents 5*, editado por Lisa Appignanesi, Londres: ICA, 1986, p. 57.

5. "Cruising around the Historical Bloc — Postmodernism and Popular Music in East Los Angeles", *Cultural Critique*, 5, 1986-1987, p. 159.

6. *Ibid.*, pp. 169-170.

7. *Ibid.*, p. 160.

ao menos contida pelas formas e convenções institucionais em que essa marginalidade se tornou um termo tão valorizado. Esse tipo de comentário cultural pode tornar-se facilmente uma quase-mercadoria, que faz parte de uma troca ritualizada numa economia comercial e institucional de idéias e estilos intelectuais.

Estilo e moda

Uma das mais notáveis e representativas áreas da teoria pós-moderna da cultura popular é a moda. Embora permaneça desorganizado em todos os sentidos institucionais, o estudo da moda como prática cultural tem produzido algumas análises significativas dos efeitos do pós-modernismo na mais íntima, geral e disseminada dimensão da vida sociocultural. *Système de la mode*, de Roland Barthes, foi talvez a primeira tentativa de fôlego de compreender o funcionamento da moda como linguagem, com suas próprias regras e estruturas; os trabalhos subsequentes tentaram fundamentar-se nas descobertas de Barthes para explicar as formas específicas da moda no mundo pós-moderno contemporâneo⁸.

De fato, a história da moda tem uma fase modernista importante e bem comprovada. A insistência na pureza e na função, aliada ao horror ao ornamento supérfluo, expressos no trabalho de arquitetos como Mies van der Rohe, artistas como Piet Mondrian e teóricos como Alfred Loos, resultam em tentativas de racionalizar a roupa, e figuras como Victor Tatlin, Kasimir Malevich, Sonia Delaunay, Walter Gropius e Jacobus Oud estavam interessadas em estender a revolução modernista nas artes à área das vestes. É até possível conceber a invenção de algo semelhante a um "corpo modernista", a figura feminina esguia e funcional dos anos 20, liberada do corpete e da parafernália do ornamento feminino, mas também compelida a dar uma contínua atenção ao corpo através do artifício internalizado da dieta e do exercício. A forma previsível do afastamento pós-moderno desse modelo seria, com efeito, um retorno ao ornamento, à decoração e ao ecletismo estilístico, e é na verdade possível ver isso na abundante multiplicidade de estilos e no ritmo acelerado da moda a partir dos prósperos anos 60. Elisabeth Wilson, uma das poucas historiadoras da moda na modernidade, vê uma congruência particular entre a "sensibilidade fragmentada" evidenciada na moda contemporânea, com sua "obsessão com a superfície, com a novidade e com o estilo por amor ao próprio" e, uma estética pós-moderna dos fragmentos⁹.

Contudo, essa versão também foi contestada por Peter Wollen, que alega haver uma história alternativa do design de roupas a ser discernida no modernismo, uma história de uma contínua ênfase com o excesso decorativo e a extravagância estilística, exemplificada no trabalho de Paul Poiret e que pode remontar, em parte, à influência do espetáculo voluptuoso do balé russo nos primeiros anos do

século¹⁰. Essa corrente do modernismo inicial antecipa a recuperação do decorativo e do extravagante na cultura pós-moderna. Na realidade, Wollen sugere que pode haver um importante vínculo entre o balé russo e o movimento punk, entre "o excesso radical dos últimos anos do *ancien régime* e o da cultura de rua pós-moderna, completa com sua própria cenografia da servidão, sua exibição agressiva e sua redistribuição decorativa da exposição do corpo"¹¹.

Mas a maioria das descrições do estilo pós-moderno não emprega o relato desenvolvimental que Wollen oferece, preferindo em vez disso formular a noção da moda pós-moderna por analogia com outros sintomas acreditados do pós-modernismo e, em particular, com a modalidade da bricolagem, ou justaposição improvisada de fragmentos incompatíveis ou heterogêneos, muitas vezes em função de um efeito irônico ou paródico, oposto ao princípio da unidade ou "combinação". Dick Hebdige vê esse tipo de bricolagem em ação, por exemplo, no roubo e transformação, pelos delinquentes juvenis dos anos 50, do estilo eduardiano revivido, que então Savile Row tornara popular, na incorporação e inversão conotativa do terno e gravata convencional do homem de negócios pelos "rebel-des" dos anos 60 e na "colagem estética" mais radical dos punks dos anos 70, com sua raivosa reciclagem dos detritos da vida metropolitana (alfinetes de segurança e outras coisas imprestáveis), ao lado de restos retalhados de uniformes escolares, kilts e malhas de bailarina¹². Todos esses grupos preocupavam-se com uma política implícita do estilo, usando a moda para citar, inverter e distorcer significados dominantes, mas as simpatias de Hebdige vão para as estratégias dadaístas dos punks, e não para a projeção mais suave e mais uniforme da identidade grupal por grupos como os revoltados: por trás da maneira favorita de corte dos punks, escreve ele, "havia indícios de desordem, de ruptura e de confusão de categorias: um desejo não apenas de erodir fronteiras raciais e de gênero, mas também de confundir a seqüência cronológica por meio da mistura de detalhes de períodos diferentes"¹³.

Com efeito, Hebdige vê o estilo punk levando seu solapamento vanguardista do sentido ainda mais longe, ao ponto em que a oposição irônica entre estilos torna-se a dissolução acelerada de todo estilo no sentido expressivo (embora o extremismo ultra-anarquista das afirmações de Hebdige sobre o punk esteja em curioso contraste com as impecáveis credenciais acadêmicas que ele lhe dá):

Enquanto o estilo revoltado diz o que tem a dizer de maneira relativamente direta e óbvia, permanecendo com um compromisso absoluto com um sentido "acabado", com o significado, aquilo que Kristeva chama de "signification", o estilo punk está num constante estado de montagem, de fluxo. Ele introduz um conjunto heterogêneo de significantes passíveis de ser superados a qualquer momento por outros não menos produtivos. Convida o leitor a "mergulhar" na "signifiance", perder o sentido de direção, a direção de sentido. À deriva do significado,

10. "Fashion / Orientalism / The Body", *New Formations*, 1, 1987, pp. 5-33.

11. *Ibid.*, p. 28.

12. *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Methuen, 1979, pp. 46-71.

13. *Ibid.*, p. 123.

8. Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

9. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Londres, Virago, 1985, p. 11.

o estilo punk vem a aproximar-se do estado que Barthes descreveu como “uma flutuação (da própria forma do significante); uma flutuação que nada destruiria, mas se contentaria simplesmente em desorientar a Lei”¹⁴.

A teoria pós-moderna contemporânea tem se voltado cada vez mais, dessa maneira, para a prática cultural popular a fim de aí encontrar seus modelos de pluralidade e resistência culturais. Tal como ocorreu com a teoria pós-moderna do rock, um dos temas mais importantes dessa forma de trabalho tem sido a experiência de grupos étnicos excluídos ou marginalizados; e os teóricos têm empregado crescentemente categorias e conceitos pós-modernos para evocar e compreender essa experiência, o que muitas vezes parece requerer um foco mais ampliado do que formas precedentes de pesquisa sociológica. Kobena Mercer, por exemplo, estendeu recentemente a análise pós-moderna da cultura contemporânea à questão dos estilos *black* de cabelo, alegando que “a questão do estilo pode ser vista como um meio de exprimir as aspirações de pessoas negras excluídas do acesso a instituições sociais ‘oficiais’ de representação e legitimação nas sociedades urbanas industrializadas do Primeiro Mundo capitalista”¹⁵. Para Mercer, o estilo negro de cabelo não deve ser considerado simples ou naturalmente como expressão da identidade cultural negra, visto que, na cena urbana contemporânea, as características dominantes são a bricolagem e o intercâmbio intercultural. Escrevendo contra a promoção do estilo afro “natural”, bem como contra estilos como o *curly-perm* (um permanente com cabelos encaracolados) — que alguns condenaram como fraude por exigir o alisamento do cabelo —, Mercer realça que

o *curly-perm* não é “o” estilo de cabelo negro uniformemente popular, mas apenas uma entre as muitas configurações distintas de estilos de cabelo negro “pós-liberados” que parecem divertir-se em suas alusões a uma gama em constante expansão de referências estilísticas... As práticas negras de estilização parecem hoje exalar confiança, em seu entusiasmo pela combinação de elementos de qualquer fonte — negra ou branca, passada ou presente — em novas configurações de expressão cultural. A estilização de cabelos negros pós-liberada enfatiza uma abordagem “pegue e misture” da produção estética, sugerindo uma atitude diferente diante do passado em seu confronto com a modernidade¹⁶.

Mas é precisamente nesse ponto, com o desfile acelerado do estilo vazio no punk, ou com a sofisticação negligente da estética “pegue e misture”, que, tal como em outros campos, a crítica oposicional pode passar a algo semelhante à furiosa corrida de imagens que é a própria indústria da moda. Hebdige, na realidade, preocupa-se muito com os problemas de incorporação que esperam todo desafio subcultural a um regime cultural dominante, porque, como ele reconhece, a cultura capitalista contemporânea, longe de depender da incessante replicação dos mesmos produtos, na verdade alimenta as energias dissidentes de formas culturais marginais ou oposicionais. Codificando, simplificando e, às vezes, chegando a diversificar estilos subculturais para o mercado (o surgimento nas casas de moda de uma forma sedada do punk é um exemplo), a indústria de moda estimula

14. Ibid., p. 126.

15. “Black Hair/Style Politics”, *New Formations*, 3, 1987, p. 34.

16. Ibid., p. 51.

seus próprios mercados e, ao mesmo tempo, drena a energia de sua presa subcultural.

A visão benigna da incorporação considera esta última como um destino que toda inovação cultural bem-sucedida tem dificuldade de evitar; mas há, entre alguns comentaristas da cena cultural contemporânea, uma história muito mais sinistra a contar, uma história de interdependência funcional, ou até de identidade, entre resistência e incorporação. Julia Emberley escreve sombriamente que “enquanto a antimoda pode ter um sucesso esporádico e intermitente na exposição do discurso ou ‘estilo de vida’ dominante e repressivo da moda, as tendências reprodutivas do capitalismo avançado pós-moderno efetivamente neutralizam e dissolvem o seu potencial por meio de uma inevitável recriação do seu processo”¹⁷. Gail Faurschou, escrevendo no mesmo número da *Canadian Journal of Social and Political Theory*, é ainda mais pessimista. A moda, acredita ela, é a mais pura e desenvolvida forma de capitalismo da mercadoria, em seu desejo compulsivo de produzir inovação em nome da inovação e de estimular e multiplicar um desejo que nunca pode ser satisfeito. Faurschou reescreve a visão de Hebdige da instabilidade fugitiva e subversiva do punk, concebendo-a como a modalidade oficial de cultura de consumo do capitalismo avançado, em seu pesadelo de superfícies intercambiáveis:

A moda é a lógica da obsolescência planejada — não somente a necessidade da sobrevivência do mercado, mas o ciclo do próprio desejo, o processo interminável por meio do qual o corpo é decodificado e recodificado, para definir e habitar os mais novos espaços territorializados da expansão do capital. Linha de fuga num dado momento, a moda é recapturada na rede de imagens no momento seguinte; congelados no espelho da “mídiaagem” (*media-scape*), ficamos em eterna contemplação no nosso momento suspenso de fuga¹⁸.

O paradoxo é familiar e relembra as dificuldades que analistas de outras formas culturais populares encontram e das quais com frequência fogem. As possibilidades de uma prática cultural “disruptiva” baseada numa estética do excesso, da descontinuidade, da bricolagem e do pastiche dependem da idéia de que o que essas coisas desafiam é um conjunto de normas culturais dominantes ou oficiais ansiosamente monolíticas e comprometidas, seja pelo *design* ou pela consequência estrutural, com a supressão da diversidade. Mas o que permite e cria as condições da própria política da diversidade que defende esse tipo de resistência cultural não é o tanto o súbito acesso da consciência revolucionária ou do nervo crítico quanto um afrouxamento da pressão da uniformidade autoritária e uma expansão e diversificação de normas oficiais. Não que a hipótese pós-moderna esteja errada; ela está mais certa do que sabe e parece, em muitos casos, incapaz de pensar com as contradições de uma lógica do simulacro em que é possível ser simultaneamente subversivo e ser a modalidade oficial do capitalismo pós-moderno.

17. “The Fashion Apparatus and the Deconstruction of Postmodern Subjectivity”, *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1-2, 1987, p. 49.

18. “Fashion and the Cultural Logic of Postmodernity”, *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1-2, 1987, p. 72.

O problema torna-se um pouco mais claro quando visto nos termos sugeridos por Baudrillard em "The Ecstasy of Communication", isto é, nos termos da questão de uma forma e de uma função novas da visibilidade. Os esquemas teóricos que dependem da idéia de domínio e de supressão costumam envolver a sensação de que o termo dominante exclui o termo suprimido pelo simples fato de torná-lo invisível. Na moda, na música, na arte, na escrita, a maneira óbvia de resistir a essa condenação à invisibilidade pareceu ser a insistência do grupo marginal em *ser visto* (e ouvido). Assim, o estilo cult ou subcultural é um meio de alcançar ou proclamar formas de visibilidade de grupo que dependem, para terem o seu efeito radical ou desestabilizador, de sua atrevida abertura à visão. Tal análise encontra dificuldades diante do fato de essa visibilidade de grupos diversa e estilisticamente distintos ser parte do modo dominante ou oficial da propaganda e da mídia no Ocidente. Não é que a indústria de moda capture e fossilize de alguma maneira as energias antes livres e autodirigidas do estilo subcultural; em vez disso, a indústria da moda, ambiciosa como é por imagens novas e diferentes, funciona como parte de uma economia que depende mais e mais de formas de visibilidade como mercadoria, da "publicidade", e cada vez menos da troca de bens reais ou mesmo de serviços. Nessa circunstância, a visibilidade e a autopromoção podem ter se tornado antes um requisito de mercado do que um modo de libertação.

Esse argumento pode ser extrapolado para a questão da identidade cultural ou étnica. Também aqui a visibilidade e a audibilidade podem funcionar simultaneamente de maneiras que afirmam a identidade cultural e de maneiras que submetem esta última à apropriação. Stuart Hall falou nesses termos do exemplo da cultura australiana aborígine, que passou recentemente por um processo considerável e animador de recuperação:

Nos últimos dez ou quinze anos, a marginalidade tornou-se um espaço deveras produtivo. As pessoas estão falando a partir das margens e reivindicando representações de modos que talvez não fizessem há vinte ou trinta anos. Mas agora o problema é que o preço de colocar a cabeça acima do parapeito, por assim dizer, é ser varrido instantaneamente por esta cultura global que, precisamente porque é mais sensível e tem uma orientação mais positiva diante da diferença, da diversidade, do pluralismo, do ecletismo, é absorviva. Seja qual for a nova voz, eles dizem sim, você pode ser parte da cultura global. E antes de você saber onde está, um pintor aborígine é somente uma pincelada no retrato heróico de alguém e perdeu o sentido de um relacionamento com uma cultura¹⁹.

Mais uma vez, a contorção na cauda dessa espiroqueta conceitual é o papel da análise cultural nessa situação. Boa parte da teoria cultural contemporânea apresenta-se como um empreendimento partidário, falando em nome da dignidade e do valor de toda uma gama de práticas e experiências que podem ser ignoradas por relatos dominantes da cultura de elite. Ao mesmo tempo, é convencional considerar o trabalho do analista cultural mais ou menos do mesmo modo como se considera o do antropólogo, sempre como, de alguma maneira, uma espécie de alienígena intrusivo na cultura que está sendo estudada e trazida à luz, e, talvez, no final, destruidor dessa cultura. Dick Hebdige emprega esse modelo quando, no

final de *Subculture*, lamenta a condição necessariamente excluída do analista cultural, que está "na sociedade mas não dentro dela, produzindo análises da cultura popular que nada têm em si de populares"²⁰. Mas isso é supor que existam espaços de pura socialidade que, como algum deserto primitivo e fecundo, preservem fragilmente os princípios e experiências da vida real; e que, uma vez explorada, uma vez compreendida, essa vida irreflexiva e espontânea possa ser extinta. Hebdige lamenta que o estudo do estilo subcultural que, no início, parecia atrair o mundo acadêmico de volta ao mundo real, reunindo-o com as pessoas, termine por confirmar a distância entre o texto e o seu leitor, entre a vida cotidiana e o "mitólogo" a quem ela cerca, fascina e, por fim, exclui²¹. Mas esse tipo de remorso pode ser o reverso de uma espécie de vaidade, ao promover o analista cultural à real condição de herói existencial, marginalizado até mesmo das margens subculturais e condenado a uma vida de errância intelectual.

Numa resposta diferente a esse incômodo auto-reflexivo, grande parte da teoria da cultura contemporânea cultiva uma atitude deliberadamente menos autoritária e mais autobiográfica, na tentativa de desautorizar a autoridade acadêmica abstrata e saturar a análise com os materiais que ela visa analisar. Certos trabalhos recentes de Dick Hebdige dão um bom exemplo disso, com seu entrelaçamento entre teoria e diário autobiográfico (o que será discutido com mais detalhes no próximo capítulo). Mas, tal como a queixa da exclusão, essa modalidade de modéstia teórica oculta ou não leva em conta a forma como a crítica e o comentário acadêmicos dessa espécie podem estar estreitamente envolvidos no processo de externalização social, ou de trazer à visibilidade, que é cada vez mais o único modo pelo qual a cultura popular ou local pode ser experimentada — quer dizer, nas imagens e narrativas em que a existência cotidiana "autêntica" ou não-teorizável é devolvida aos seus participantes pela mídia e pelas forças associadas (de que talvez o acadêmico ostensivamente dissidente pode ser parte). Não é nada tão brutal quanto o modelo antropológico, em que o acadêmico só é responsável por atirar inadvertidamente as relíquias da cultura popular no campo de ação da luz secante da visibilidade científica; mas o relacionamento da cultura pós-moderna e da cultura popular em geral com a teoria pós-moderna que fala através de suas formas e em seu benefício é inevitavelmente parte do processo mais amplo e ainda mais complexo mediante o qual não se pode dizer hoje que exista uma cultura popular que não esteja publicamente visível como representação e, portanto, mediada e administrada pelas estruturas e ritmos do espetáculo e do consumo que esperam a visibilidade.

19. Entrevista com Stuart Hall, *Block*, 14, 1988, p. 13.

20. *Subculture*, pp. 139-140.

21. *Ibid.*, p. 140.

Consequências

3

8

Renúncia e grandeza: sobre a modéstia crítica

Os últimos capítulos concentraram-se nas narrativas do pós-modernismo construídas através da obra de críticos e teóricos situados na intersecção e no cruzamento de diferentes disciplinas e áreas culturais, tendo se concentrado, por necessidade, principalmente no que é dito sobre essas formas distintas de pós-modernismo nessas narrativas e por meio delas. Mas tivemos muitas vezes a necessidade de nos recordar do fato de a expressão “teoria pós-moderna” falar, de maneira complexa e reflexiva, não somente do objeto da teorização, como também das autotransformações responsivas da própria teoria. “Teoria pós-moderna” nomeia a ambição da teoria de tentar examinar-se e transformar-se como parte da mesma lógica ou movimento de idéias presente na própria “cultura”. É essa transformação do papel visível e tradicional da crítica que marca o que considere o determinante central e mais significativo do debate pós-moderno, isto é, a reformulação do relacionamento entre a esfera da cultura e as diferentes esferas da recepção, da administração, da mediação e da transmissão culturais.

O sinal mais evidente disso — em seus sintomas e em sua ideologia, mas não em seus determinantes e efeitos mais complexos — é o aparente colapso da crítica em seu objeto, o tão discutido apagamento da separação entre as funções “críticas” e “criadora”. Um argumento comum é que, dado não se poder mais depender do princípio da metalinguagem, uma linguagem que comente de maneira confiável e, por assim dizer, num nível superior outra língua sem ser contaminada pelos seus termos, a crítica sempre está implicada na literatura que medeia. Tal como a linguagem da literatura, a linguagem crítica compõe-se de diferentes vozes, registros, pontos de vista, figuras de linguagem, formas de dramatização, ritmo, estilo etc. e termina por não se distinguir da linguagem literária como tal. Essas afirmações têm sido incorporadas e ampliadas pelos críticos literários americanos Geoffrey Hartman e J. Hillis Miller. A concepção de Hartman, veiculada em seu livro *Criticism in the Wilderness* (1988), é que o discurso crítico deve desistir de suas tentativas de

dominar o discurso literário e permitir ou mesmo promover a partilha de substância entre os dois campos, de maneira que a crítica possa encontrar-se “no interior da literatura, e não fora dela, olhando-a”¹. J. Hillis Miller, embora com uma linguagem crítica com muito menos efervescência metafórica e pseudopoética do que a de Hartman, também defendeu a permutabilidade entre literatura e crítica, defendendo a crítica da acusação de ser um parasita na vida da literatura por meio de uma engenhosa explicação de todas as indeterminações e reversões etimológicas da história da palavra e conceito de “hospedeiro” e de seus derivativos².

Esses desenvolvimentos na crítica literária entrecruzam-se com desenvolvimentos em outros campos, tal como a absorção de discursos críticos em práticas vanguardistas de várias espécies, na alta “alfabetização” teórica exibida por artistas como Victor Burgin, Martha Rosler e Mary Kelly. Fredric Jameson também especificou como uma das principais características da cena pós-moderna a indefinição “das disciplinas e estilos discursivos da história, da filosofia, da teoria social e da crítica literária num amálgama ‘indecidível’ que deve simplesmente ser chamado de ‘teoria’”³. Um relato dos reagrupamentos da teoria, da crítica e da cultura teria de abranger todas as diferentes formas e efeitos dessa “desdiferenciação” de esferas; mas espero que seja uma vantagem táctica concentrar-se em apenas um aspecto: as reivindicações políticas de mutação estilística implícitas nas formas acadêmicas ou institucionais de crítica.

O que subjaz à atual preocupação com as formas de linguagem teórica é uma desconfiança generalizada na capacidade de qualquer linguagem (para não falar da linguagem crítica) de produzir verdades acerca do mundo ou de outros gêneros de linguagem de uma maneira simplesmente transparente e objetiva. Isso tem determinantes gerais e particulares; em termos gerais, podemos apontar o gradual descrédito das formas tradicionais de autoridade trans-histórica com a dissolução do Império, a difusão de pequenas elites de classe em nome de uma democracia da cultura nominalmente mais inclusiva. Isso ocorre ao lado de efeitos amplificadores particulares como o desenvolvimento do perspectivismo na ciência, que lança dúvidas sobre a possibilidade de gerar meios de mensuração ou observação que não se impinjam e, talvez, distorçam a natureza dos resultados a serem derivados, e como o disseminado surgimento de teorias do “discurso” para substituir teorias da “linguagem” — ou seja, teorias que enfatizam a inserção de todo enunciado em seus contextos sociais particulares, em vez da autoridade de regras e sistemas abstratos. Talvez as formulações mais influentes desta última posição estejam na obra de Ludwig Wittgenstein e de Mikhail Bakhtin, que negam ter a

1. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven, Yale UP, 1980, p. 1.
2. “The Critic as Host”, in Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, New Haven e Londres, Yale UP, 1979, pp. 217-253.
3. “Postmodern Culture and Consumer Society”, in *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, p. 112.

linguagem alguma natureza abstratamente essencial e dizem que ela deve ser pensada como uma diversificada gama de jogos e práticas sociais⁴. Acrescente-se a isso a influência de Michel Foucault, cujo trabalho dá à palavra “discurso” — usada com freqüência fracamente para assinalar não mais do que uma percepção geral da linguagem em uso social e não como sistema de regras e estruturas — um arraigamento mais preciso em relações de poder e, em particular, nas formas de poder personificadas em linguagens especializadas e institucionalizadas⁵. Em boa parte da crítica recente, a influência de Foucault reforça a de Bakhtin. Onde a obra de Foucault é lida muitas vezes como a análise das difusas, mas potentes operações de poder em estratégias de contenção, Bakhtin costuma ser lido como um teórico das formas de resistência cultural. Para Bakhtin, o poder está personificado no impulso de centralizar ou unificar a linguagem, pressionando-a a seguir formas regularizadas e dominantes que excluem vozes excêntricas ou não-ortodoxas. Contra isso, Bakhtin afirma a conversação “dialógica” de múltiplas vozes ou a subversão cacofônica do “carnavalesco” na linguagem, na qual as cuidadosas hierarquias e fronteiras sociais da linguagem são invertidas ou apagadas⁶.

Essas influências particulares estão na base do ataque à política da representação no discurso cultural. Com a crescente consciência dos modos pelos quais o poder é alojado e reproduzido nas formas dominantes do discurso, a crítica enfiou as mãos repetidas vezes na massa, tendo sido forçada a condenar a si mesma pela participação nas mesmas conjunturas de conhecimento, de poder e de linguagem que ela investiga (ou em conjunturas semelhantes) e — talvez — condena em outros campos, nas linguagens da ciência, da medicina, da lei e da alta cultura. Essa consciência pesada produz duas reações principais. A primeira é uma renúncia voluntária às formas autoritárias de linguagem e uma tentativa de desenvolver formas mais abertas e democraticamente inclusivas de discurso crítico — o que freqüentemente envolve a promoção de formas alternativas, “não-oficiais” ou privadas no interior da escrita crítica ou paralelamente a ela. A segunda é uma forma intensificada da primeira, mas com a ênfase no solapamento da autoridade crítica a partir de dentro por meio de formas de excesso ou elevação estilísticas. O resultado costuma ser uma espécie de sobrecarga estilística que afirma simultaneamente a impossibilidade de manter a autoridade objetiva e a onipotência de uma crítica que se impulsiona para essa autoderrota engrandecedora. Essas duas modalidades, que parece razoável denominar “renúncia” e “grandeza” respectivamente, compartilham elementos de um propósito comum e têm uma forte reciprocidade.

4. Ver Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin, U. of Texas P., 1981; Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, tradução de G. E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1958; V. Volosinov, *Marxism and Philosophy of Language*, tradução de L. Matejka e I. R. Titunik, Nova York, Seminar Press, 1978.
5. Ver, por exemplo, de Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, tradução de A. M. Sheridan Smith, Londres, Tavistock Press, 1972, e “The Order of Discourse”, in *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, editado por Robert Young, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 48-78.
6. Para um uso representativo de Bakhtin, ver Allon White e Peter Stallybrass, *The Politics and Poetics of Transgression*, Londres, Methuen, 1986.

A modalidade renunciatória é ilustrada muito bem pelo trabalho de Ihab Hassan, o mais consistente promotor da idéia da “virada pós-moderna”. Suas primeiras obras, como *The Dismemberment of Orpheus* (1971), são escritas num estilo acadêmico reconhecidamente afastado e autoritário, embora alusivo e metaforicamente ativo, e, na verdade, ele continuou a publicar discussões eruditas nessa modalidade. Mas o seu trabalho também revelou indícios de uma mudança para estilos críticos muito menos tradicionalmente autoritários. Em 1975, ele produziu *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, e no ensaio de abertura propôs uma crítica preparada, contra uma academia que sempre prefere a fixidez da doutrina, do precedente e da forma ao choque do novo, para “improvisar no possível”⁷. Essa improvisação busca recriar a crítica de acordo com a imagem da literatura a que ela serve, porque, como diz Hassan, “a solenidade teórica da crítica moderna ignora o elemento autodestrutivo da literatura, sua necessidade de auto-anulação” (P, 9). A crítica deve aprender a reconhecer e a humilhar-se diante das forças do desfazer e da descrição que Hassan acredita tipificarem a literatura pós-moderna e a “literatura do silêncio” modernista que a precede, em suas tendências para a auto-anulação, a acuidade auto-reflexiva, a desorganização e a recusa do significado. Se essa renúncia da autoridade parece num certo sentido tornar a crítica um procedimento ainda mais arcano do que antes, também pode servir, alega Hassan, para trazer a crítica de volta a uma corrente cultural principal, por envolver um movimento “além do controle do objeto de arte, na direção da abertura e até da gratuidade — gratuito é livre — da existência. Talvez seja até um movimento na direção da generalização das nossas atitudes numa época que apregoa o lazer universal, o fim da especialização — um movimento, portanto, que busca adaptar a resposta literária a novas condições de sobrevivência” (P, 27-28). E o relaxamento do seu controle acadêmico/teórico sobre procedimentos e protocolos atende aos interesses de um novo propósito, epocal, para a crítica, que pode personificar “um desejo de vida”, pode “conceber um novo homem” (P, 28).

O ensaio de abertura em três partes de *Paracriticisms* oferece um modelo útil para esse movimento crítico. Intitulado “Frontiers of Criticism: 1963, 1969, 1972”, ele começa com um elegante, mas estilisticamente convencional, ensaio acerca da necessidade de a crítica expandir as suas fronteiras e, assim, vincular-se ao destino do homem. A seção seguinte, datada de 1969, passa para uma consideração bem mais sombria sobre as maneiras pelas quais a crítica deve começar a abranger formas de silêncio e de negação. Aqui, a linguagem da autoridade judiciosa começa a ser fragmentada por digressões, intermissões e intervenções, citações, pequenas anedotas inseridas, com frequência acentuadas por meios tipográficos, uso de negrito, recuo etc. A própria pergunta de Hassan — “Como a crítica vai falar quando o humanismo cessar de respirar?” (P, 18) — é respondida não tanto no texto como em seu modo descontínuo de argumentar, no seu oferecimento ao leitor de “espaços vazios, silêncios em que ele pode encontrar-se na presença da literatura” (P, 25). O nome que Hassan dá a essa prática autodemonstrada é “paracrítica”, uma crítica que é a “tentativa de recuperar a arte da multivocação” (ibid.).

7. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana, U. of Illinois P., 1975, p. 3. Citado no texto, doravante, como P.

O processo é levado ainda mais longe na última seção do ensaio de abertura. “Frontiers of Criticism: 1972” refere-se à redação e às reações ao próprio livro anterior de Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*. O ensaio está dividido entre uma rede de diferentes vozes dramatizadas, “O Comentador”, “O Professor” e “O Cínico Literário”, que discutem e disputam os temas do livro anterior quando não estão propondo e resolvendo enigmas umas para as outras — o Cínico Literário pede ao Professor, por exemplo, para escrever um programa Fortran para provar a teoria de que a soma dos primeiros n termos da progressão 1,3,5,7,9,11...99 é igual a n^2 (P, 35). Esse mesmo diálogo é interrompido pela citação de comentários reais a *The Dismemberment of Orpheus* por comentadores (notáveis) nomeados e enquadrados por uma condenação cínica das práticas exclusivas de comentário do *New York Times Review of Books*.

A modalidade da “multivocação” persiste e é exibida com ainda mais variações ao longo de *Paracriticisms*. O objetivo é multiplicar as vozes da crítica a fim de liberar o crítico da responsabilidade ou dos prazeres culposos da voz autoritária única (um truque favorito é fazer especulações autobiográficas numa distanciada terceira pessoa). Hassan faz O Professor dizer num certo ponto do terceiro ensaio de “Frontiers of Criticism”: “Escrever um livro é um ato de agressão... Escrevendo um livro, então, a pessoa entra no ciclo interminável do Agressor e da Vítima” (P, 30). De acordo com isso, temos um discurso crítico que exhibe saltos abruptos entre diferentes formas ou sotaques de linguagem acadêmica e quase-acadêmica, o entusiasmo morto dos textos de sobrecapa, a rígida violência da denúncia formal, o estilo estudado e “sem autor” da argumentação progressiva e a citação demonstrativa de autoridades — ela mesma tornada um exemplo por excelência do funcionamento da colagem na obra de Hassan, que reúne autoridades tão distintas quanto Claude Lévi-Strauss e Jimi Hendrix. O ensaio “The New Gnosticism” começa com um coquetel de citações de, entre outros, *O Livro Tibetano dos Mortos*, *Jerusalém*, de Blake, Henri Bergson, Teilhard de Chardin e Marshall McLuhan, seguido imediatamente por esta seca desautorização: “Mas o que provam doze epígrafes? Elas por certo não respondem a um recurso à autoridade, já que poucos de nós aceitam hoje as mesmas autoridades... as epígrafes tornaram-se uma espécie de preparação para o fracasso” (P, 122). Na mesma página, a linguagem crítica torna-se de repente verso livre, dando uma sensação de um curioso enlevo hesitante:

O tema deste
ensaio paracrítico
é a crescente
insistência da Mente
em apreender a realidade i-mediatemente
reunir cada vez mais mente
em si:
para se tornar
sua própria
realidade

(P, 122-123)

Na coletânea de ensaios *The Right Promethean Fire* (1980), de Hassan, a modalidade paracrítica de multivocação chega ao ponto alto da insistência maldosa⁸. Os cinco ensaios que compõem o livro estão intercalados com fragmentos de um diário que Hassan nos diz ter mantido durante um ano sabático na Camargo Foundation numa pequena vila de pescadores perto de Marselha. Isso lhe permite preencher suas especulações quanto ao tema do livro, o propósito e o destino da imaginação humana, com o que é descrito, com falsa modéstia, como “interrogações, reflexões de um leitor entre o ócio e o trabalho... uma variedade de vozes num padrão disjuntivo” (RPF, 31), o que vem a consistir em insípidas descrições do mar e das estrelas, de restaurantes onde ele comeu com a esposa (completas até nos cardápios), de gatos — somos solenemente informados de que “eles não escrevem nem falam” (RPF, 37) —, relatos de suas tentativas de pintar com aquarela, meditações de banheiro como “Nossas janelas encaram o sul em Cassis. Eu também encaro meus cinquenta anos” (RPF, 33), e esboços sentimentais de personagens pitorescas locais, como a anciã encurvada que ele vê lutando contra a colina com “sua boca falando com o cachorro em alguma linguagem sem dentes” (RPF, 41) — tudo isso pontuado por pedaços brilhantes tirados de sua leitura casual (admitidamente impressiva) de Bataille, Deleuze, Gödel e Giordano Bruno.

A seção final do livro tem como subtítulo “A University Masque in Five Scenes” e consiste em uma conversa entre oito personagens, incluindo *Mitotexto*, que fica contando a história de Prometeu, *Heterotexto*, cuja única função é citar outras autoridades acadêmicas, *Metatexto*, que comenta as outras vozes, e *Pós-texto*, “que tenta em vão concluir a não-ação” (RPF, 189). Mais uma vez, esse aparente descuido — desconstrução em forma de cartum — é cuidadosamente justificado pela intenção de “jogar voz contra voz e texto contra texto, esperando assim representar as indefinições de um momento pós-humanista” (ibid.).

Mas em todas as mudanças ou intercalações discursivas engenhosamente realizadas, a sensação não é tanto da entrega do eu ou do solapamento do discurso acadêmico, mas da exibição de versatilidade. Assistimos Hassan mudar com rapidez suas vestes críticas sem sentir que isso possa ser mais do que uma roupa de fantasia. Isso se deve em parte ao fato de Hassan insistir em nos contar de antemão, e repetir muito a partir daí, *para que* servem suas estratégias estilísticas e como espera que as recebamos. O diário está ali, ele nos alerta como uma coruja, porque “permite um grau de subjetividade, e até de intersubjetividade, que eu espero possa modificar as abstrações encantatórias do tema prometéico” (RPF, xvii). Mas, embora Hassan afirme estar permitindo que uma multiplicidade de vozes fale por seu intermédio (“Quem, na verdade, é o crítico? Quantos falam nele?”, ele especula enlevadamente [ibid.]), não parece provável que essas vozes entrem numa discussão séria com seu texto diretor ou mesmo umas com as outras. Tudo isso parece mais uma *séance* do que um seminário, mais uma orquestra do que uma discussão, mais um referendo do que um voto.

Hassan é mais convincente quando reconhece humildemente a pequenez dos seus gestos de deformação (RPF, xvii) e menos convincente quando afirma a condição de renegado. Ele gosta de sugerir que suas versatilidades tipográficas representam uma espécie de intervenção política e repreende a revista *College English* por tentar transmitir suas políticas editoriais esquerdistas/liberais sem desafiar nenhuma das “convenções sociais, técnicas ou sensuais do seu próprio meio” (RPF, 21). Embora mencione fatores materiais como políticas editoriais, regras de impressão, práticas de publicidade e procedimentos de distribuição, o que ele de fato considera reacionário em *College English* é o fato de que “os seus argumentos aparecem invariavelmente em colunas duplas cerradas escritas com um tipo que nunca varia” (ibid.). Aqui, o que Hassan proclama como a “política da página” não é uma sinédoque sugestiva para a gama de fatores materiais como a política editorial, as regras de impressão, as práticas de publicidade e os procedimentos de distribuição, todas essas coisas que sem dúvida fazem parte do “discurso” dos estudos do inglês, mas simplesmente, bem, o que se vê na página. Embora pareça um materialismo radical, a “política da página” de Hassan é na verdade uma reificação de um aspecto particular da produção material da crítica. Poderia de fato haver algum sentido em considerar seriamente a mudança das formas discursivas da escrita crítica, mas uma política da página poderia mostrar que tem mais a ver com a pessoa que lê crítica, onde, como e com que propósito, do que com o atrativo das fontes tipográficas e da encadernação.

De fato, embora fique apontando a “duplicidade calculada” de suas “rupturas e anulações” (RPF, xvii), Hassan também parece consciente da maneira como essas vozes alegadamente múltiplas se combinam na realidade numa conjuntura fácil e mística. Explicitamente, o desejo de Hassan é imaginar formas de unidade, modelos de universalidade, em que “o pensamento encontra sua identidade... na linguagem, na mente, ubiquamente” (RPF, xvii). Essa universalidade descuidada é atingida, como talvez todas as universalidades da espécie, por uma recusa ou coonestação de resistências ou formas de incomensurabilidade reais. Apesar do seu espantoso número de leituras e de sua fantástica capacidade de reação, além de sua preocupação sem dúvida sincera com a separação paroquial da crítica de importantes questões contemporâneas, e apesar de sua propensão a reconhecer a estreita imbricação entre o político e o crítico, o projeto de Hassan é, no final, não repensar o papel da crítica numa esfera pós-moderna ampliada e complexa de valores e compromissos, mas encontrar algum modo de subsumir esses contextos numa nova estrutura universal. Em especial nas obras mais recentes, ele aceita da boca para fora o pragmatismo acomodador de William James, com sua insistência na exigência de um compromisso moral, político e cognitivo, e o seu sentido do mundo como estando “grávido e teimoso com as suas diferenças”⁹. Mas a tendência mental de Hassan é, em seus fundamentos, idealista, ao espreitar para além das recortadas particularidades do engajamento e da diferença as polidas transcendências

8. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*, Urbana, U. of Illinois P., 1980. Citado no texto, doravante, como RPF.

9. Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State UP, 1987, p. 230.

da Mente ou da Imaginação. A sua obra aproxima-nos mais do mundo de responsabilidades e compromissos particulares apenas para se apressar a, passando por ele, seguir na direção da “região bendita” onde “a Vida verdadeiramente importa” e onde “o poder e as suas psicomáquinas humanas se dissolvem” (RPF, xxi). Declarar que “política é o que temos de trabalhar politicamente para tornar obsoleto” (RPF, xx) é uma forma de utopia com uma venerável ancestralidade socialista, mas também conspira perigosamente com o esvaziamento do político que age com tanta força no Ocidente contemporâneo. A direção crítica de Hassan imita grotescamente o movimento do mundo pós-moderno para a generalidade hiper-real ao declarar que “a luta sempre deve ser dupla: lutar e *ao mesmo tempo* lutar para esvaziar toda luta” (RPF, 23).

A modalidade de renúncia da autoridade presente na escrita de Hassan também se tornou popular em algumas áreas das ciências sociais e, talvez, particularmente entre escritores associados com o estudo de formas de cultura popular no âmbito das condições do pós-modernismo. Exemplos disso na análise social podem ser encontrados no promissor campo da sociologia australiana, canadense e britânica, num trabalho que busca contextualizar, complicar ou dissolver o afastamento e a autoridade do discurso acadêmico. Alguns dos efeitos disso podem ser vistos numa coletânea de ensaios intitulada *Future*Fall: Excursions into Post-Modernity*, registro de uma conferência do mesmo nome realizada no Power Institute of Fine Arts da Universidade de Sydney em 1984¹⁰. A coletânea reúne explorações tradicionais de temas acadêmicos e leituras de textos e performances críticas que brincam com convenções eruditas e formas casuais ou não-oficiais intercaladas como o diário em tom acadêmico, refletindo a seu respeito¹¹. O tema que permeia essas especulações sobre o presente e o futuro é a humildade voluntária do analista cultural. Ele é articulado bem por George Alexander, que introduz sua meditação aforística de amplo alcance sobre a ficção científica, a semiótica, a vida urbana e os ritmos musicais africanos com a advertência: “Eu não tinha estratégia para o ensaio, nenhuma posição particular a defender, nenhum território para o qual contribuir, nenhum lugar para acumular ganhos: científicos, políticos, teóricos ou mesmo militares”¹². Como já observamos, a busca de modalidades de abertura crítica também pode ser encontrada facilmente na teoria social pós-moderna britânica, em especial no trabalho de Angela MacRobbie e Dick Hebdige. Em suas evocações da cultura popular, da vida na rua e das formas subculturais, Hebdige em particular foi aumentando cada vez mais sua preocupação em preencher a lacuna entre a teoria social e o seu objeto, lacuna que deplorou no final do seu livro *Subculture*¹³, permitindo que o discurso acadêmico fosse invadido por outras

formas culturais, ritmos e influências. Seu estudo da música caribenha, *Cut 'N' Mix* (1987), está dividido em três seções que, empregando a gíria do DJ West Indian, Hebdige intitula “Original Cut”, “Dub Version” e “Club Mix”, para evocar a idéia de que o livro é “três livros separados ou três trilhas de um mesmo ritmo”¹⁴. Outro tipo de bricolagem, mais absorsivo, está num artigo ulterior intitulado “A Report on the Western Front: Postmodernism and the ‘Politics’ of Style”, que combina ilustrações, de Mickey Mouse a anúncios contemporâneos, com um texto que cita autoridades como Jameson e Baudrillard ao lado de figuras literárias como Borges e o escritor de ficção científica Philip K. Dick¹⁵. Tal como Hassan, Hebdige anuncia sua intenção de “tratar da problemática do modernismo... na forma em que levantarei questões e não nos argumentos que incidentalmente invocarei”. O filtro pop-cultural desta vez não é a música, mas o “fluxo e a textura do discurso da televisão na passagem aleatória por diferentes canais”; e a intenção é “induzir no leitor o estado mental distraído e flutuante que associamos com assistir televisão”¹⁶.

Essa imersão estilística na forma, na textura e nos ritmos da vida diária é, no trabalho de Hebdige, uma afirmação de solidariedade, bem como um gesto de humildade, a humildade imaginada por Iain Chambers ao alegar que “as cadeias semânticas tradicionais que um dia vincularam a ‘verdade’ e o ‘sentido’ aos poderes de um clero intelectual e às suas instituições exclusivas (a academia, a universidade, a revista acadêmica, a atividade editorial acadêmica) estão se arrebatando diante da expansão do mundo contemporâneo”. Dada essa situação, Chambers segue Foucault ao defender a substituição do intelectual “universal”, que fala imperiosamente em benefício da Humanidade, pelo intelectual “específico”, imerso inescapavelmente nas condições particulares do seu tempo: “o intelectual já não pode ser considerado um dispensador da Lei e da Autoridade, o poeta-sacerdote-profeta romântico, sendo antes um humilde detetive, que vive, como todos nós, submetido à autoridade e à lei, dentro da metrópole contemporânea”¹⁷. Sempre é possível, deve-se reconhecer, que essa humilde auto-anulação esteja desempenhando outras funções, por exemplo, restaurando a credibilidade do trabalho de uma formação intelectual que acredita que pode estar perdendo seu domínio no mundo cultural. A redução da vontade de poder no discurso acadêmico pode mostrar ser uma forma de imitação adaptativa que tem o efeito de manter ou estender o campo da competência acadêmica. O resultado pode ser menos escancarar as janelas do discurso crítico ao vibrante clangor do carnaval contemporâneo do que capturar e assimilar essas influências ao discurso crítico, exibindo-as e aprovando-as silenciosamente como garantias da contínua integridade do discurso crítico. Na medida em que reúne indistintamente a crítica pós-

10. *Future*Fall: Excursions into Postmodernity*, editado por E. A. Grosz, Terry Threadgold, David Kelly, Alan Cholodenko e Edward Colles, Sydney, Power Institute, 1986.

11. Ver, por exemplo, o ensaio de David Wills sobre Derrida que imita o estilo filosófico deste último, “Poste (s)”, *ibid.*, pp. 146-158.

12. “Les Maitres Fous: The Signifying Monkey on the Planet of Post Modernism”, in *Future*Fall*, p. 40.

13. Ver discussão acima, pp. 158-159.

14. *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Londres, Comedia, 1987, p. 14.

15. “A Report from the Western Front: Postmodernism and the ‘Politics’ of Style”, *Block*, 12, 1986/1987, pp. 4-26.

16. *Ibid.*, pp. 7-8.

17. Iain Chambers, “Maps for the Metropolis: A Possible Guide to the Present”, *Cultural Studies*, 1:1, 1987, p. 20; Michel Foucault, “The Political Function of the Intellectual”, *Radical Philosophy*, 17, 1977, p. 12.

-moderna e a mídia, em sua apropriação e esterilização da cultura popular, essa interpretação é um violento exagero. Mas onde não há uma identidade exata de propósito e função, pode ainda haver formas de equivalência funcional; e um discurso crítico que se contente apenas em estetizar suas próprias formas e procedimentos, desperdiçando energias que poderiam ser dirigidas para ampliações mais tangíveis de formas de exclusão crítica, convida à acusação de que está retendo ou mesmo aumentando sua autoridade versátil ao dar a impressão de desistir dela.

A renúncia passiva não é o único modo de operação da acentuação do estilo na teoria pós-moderna. Um recente artigo de Dick Hebdige fornece indícios de sua modalidade mais ativa. Em "The Impossible Object: Towards a Sociology of the Sublime", Hebdige intercala uma meditação erudita sobre o domínio de um modelo kantiano do sublime com reflexões sobre a vida em sua rua no norte de Londres, reflexões que se concentram especialmente em seu vizinho Sr. H e em sua ênfase com o seu Thunderbird importado. Mas, embora haja poucas dúvidas de que ele goste das comutações entre o sublime estético e o ridículo do cotidiano, Hebdige preocupa-se no artigo menos em celebrar a diversidade pela diversidade do que em tentar uma espécie de unificação: "Esse ato de tecer níveis, tons, objetos incomensuráveis representa uma tentativa de... alternar o pessoal, o confessional, o particular, o concreto com o público, o expositivo, o geral, o abstrato: percorrer a tênue linha entre a vertigem e o solo"¹⁸.

Hebdige cuida de responder ao ressurgimento do que denomina "sublime a-social" na teoria cultural contemporânea — o legado apocalíptico de Nietzsche e, mais obviamente, de Kant, que sugere que a única forma de valor está no acolhimento do extremismo teórico. Um exemplo influente disso é a estética pós-moderna do sublime de Lyotard. Para Lyotard, o colapso da metanarrativa só deixa uma opção para uma cultura pós-moderna: reativar uma arte do sublime, o que comprova a impossibilidade ou impotência da arte, ou da representação em geral, diante de certos tipos de extremismo ou vastidão, na natureza ou além dela. Esse tipo de arte supera as limitadas e ordeiras ambições de uma arte do real, diz Lyotard. Tal como a arte da vanguarda modernista, a arte pós-moderna acena para coisas que se encontram além da possibilidade de representação. Mas onde a arte modernista ainda permite o prazer na apreensão do sublime em forma artística, a arte pós-moderna, diz Lyotard, vai além, na direção do sublime, ao destruir a própria forma:

O pós-moderno seria aquilo que, no moderno, apresenta o não-apresentável na própria apresentação, aquilo que nega a si mesmo o abrigo das boas formas, o consenso de um gosto que tornaria possível a partilha coletiva da nostalgia do inatingível; aquilo que busca novas apresentações, não para fruí-las, mas para conferir um sentido mais forte do não-apresentável¹⁹.

18. "The Impossible Object: Towards a Sociology of the Sublime", *New Formations*, 1:1, 1987, p. 48. Referências doravante a "Impossible Object".

19. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, tradução de Geoff Bennington e Brian Massumi, Manchester, Manchester UP, 1984, p. 81.

Hebdige enfatiza o legado kantiano/nietzschiano da vontade do sublime nos escritores influentes do pós-estruturalismo, Derrida, Lacan, Foucault, Kristeva e Barthes, que estendem de várias maneiras a "aspiração ao inefável" e, em conseqüência, convertem a a-socialidade em valor absoluto ("Impossible Object", 67). Apesar de suas aparentes semelhanças com a busca da não-forma descentrada, a modalidade crítica de Hebdige nesse artigo visa fundamentar a abstração dessa forma de grandeza em formas locais e provisórias de valor na vida coletiva comum. O ensaio termina com um retorno muito estranho à modalidade do sublime em sua visão final, *camp*, do fetiche do Sr. H, o Thunderbird, inundado e destruído por uma chuva apocalíptica, enquanto uma aparição — que relembra a Aliança — do próprio Sr. H. no céu, bizarramente transfigurado no Anjo da História de Walter Benjamin, manifesta-se ("Impossible Object", 74). Mas a força real do ensaio está na diagnose e na resistência diante da estética do sublime na teoria contemporânea.

A modalidade de sublimidade contra a qual Hebdige escreve aqui induz na escrita crítica uma estranha dialética que leva a renúncia da autoridade e da forma unificada a um ponto de impotência absoluta, que pode então retroceder para uma renovada asserção do poder niilista. Hebdige sugere que essa tendência apocalíptica da escrita pós-moderna aponta, não tanto para o colapso real de valores e de significados políticos, quanto para as convulsões terminais de certa formação intelectual:

Em vez de renunciarem ao domínio do campo, os críticos que promulgam a linha que estamos vivendo no final de tudo (e são *todos* esses críticos homens?) dão um último salto e resolvem levar tudo — julgamento, história, política, estética, valor — pela janela consigo... A implicação parece ser de que, se eles não podem sentar-se no topo da pirâmide de Platão, então não haverá pirâmide. ("Impossible Object", 70)

Essa dupla posição, de capitulação e prerrogativa suicida, está presente não apenas na estilística de boa parte da crítica contemporânea como também, enquadrando-a ou "territorializando-a", em crescente número de obras de metacrítica. Uma dessas obras é o artigo "The Object of Post-Criticism", de Greg Ulmer, uma das primeiras e mais influentes disquisições sobre os estilos da crítica pós-moderna. Em paralelo com outros comentadores, Ulmer alega que a crítica moderna incorporou muitos dos artifícios da arte moderna²⁰. Ulmer especifica duas formas particulares de estratégia de vanguarda evidentes na "pós"-crítica: o uso de vários gêneros de colagem e montagem e a recuperação de uma modalidade particular de alegoria. As características da colagem são a retirada de materiais dos seus contextos originais e a montagem de fragmentos em novos arranjos, embora Ulmer previsivelmente acentue o fato da retirada e da descontinuidade em vez do da unidade renovada ("Object of Post-Criticism", 84-87). Seu principal exemplo dessa colagem crítica é o trabalho de Derrida. A colagem é usada no trabalho deste

20. Foster, *Postmodern Culture*, pp. 83-110. Referências feitas doravante no texto. Vincent Leitch também sugere que a crítica contemporânea "alcança e ultrapassa a literatura de vanguarda", *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, Londres, Hutchinson, 1983, p. 224.

último, diz Ulmer, para assistir e dar forma à crítica da representação de Derrida, da crença ou alegação de que os signos podem referir-se diretamente aos seus referentes; ela o faz ao demonstrar os necessários entrelaçamentos intertextuais dos textos entre si e a ruptura das distinções claras entre texto e comentário. Assim, na sua "leitura" do romance *Numbers*, de Philippe Sollers, Derrida encaixa seu comentário em algumas citações do romance, num processo que permite que os dois textos penetrem e ecoem um ao outro: "Os dois textos são transformados, deformam um ao outro, contaminam o conteúdo um do outro, tendem por vezes a rejeitar um ao outro ou passam elípticamente um para o outro e tornam-se regenerados na repetição... Cada texto encaixado continua a irradiar retrospectivamente na direção do lugar onde foi removido, transformando também esse lugar ao afetar o novo território"²¹. Em outras leituras críticas de Derrida, o princípio é ainda mais radical. Em sua leitura de "The Triumph of Life", de Shelley, Derrida realiza uma discussão estereofônica do poema de Shelley e do romance *L'Arrêt de mort*, de Maurice Blanchot, ao mesmo tempo que faz o encaixe de duas discussões críticas; uma delas é uma especulação sobre Shelley e Blanchot, e a outra, feita num subcomentário contínuo no pé de página, uma meditação sobre a tradução²².

Essa espécie de colagem também oferece um exemplo da segunda categoria ulmeriana de inovação crítica, a reformulação da alegoria. Ulmer não pensa aqui no sentido comum do termo (um texto que significa algo distinto do que parece significar e que pede ao leitor que decifre esse significado oculto). Ele chama o gênero de crítica que trata os textos literários assim de "alegorese". A crítica "alegórica" busca, em lugar disso, dramatizar ou representar as possibilidades inerentes ao material lingüístico do texto-objeto e o faz não cancelando ou escavando a superfície do texto à procura de significados mais profundos, porém improvisando a partir do material do texto original²³. Por conseguinte, a crítica alegórica (ao contrário da alegorese) "favorece o material do significante ante os sentidos dos significados" ("Object of Post-Criticism", 95). Essa sorte de alegoria envolve com frequência a incorporação direta e "parasítica" do trabalho dos outros, sendo muito bem exemplificada nas apropriações e reformulações feitas por John Cage de seções dos *Journals* de Thoreau, bem como suas celebradas remontagens do *Finnegans Wake* de Joyce na forma de "mesósticos", arranjos em colunas de frases geradas ao acaso a partir do romance e reunidas por uma espinha de letras destacadas que soletram "JAMES JOYCE"²⁴.

21. Jacques Derrida, *Dissemination*, tradução de Barbara Johnson, Londres, Athlone Press, 1981, p. 335.

22. "Living On: Border Lines", in Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, pp. 75-176.

23. Para maiores considerações sobre a "alegoria" nesse sentido, ver Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2", *October*, 13, 1980, pp. 59-80, e Stephen Melville, "Notes on the Re-emergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism", *October*, 19, inverno de 1981, pp. 55-92.

24. Ver John Cage, *Empty Words*, Middletown Wesleyan UP, 1981.

Mais uma vez, é Derrida quem oferece o exemplo mais extremo dessa modalidade de leitura crítica, cujos comentários nunca comentam simplesmente os textos que discutem, fixando a distância entre texto e comentário e congelando o jogo de linguagem dos textos originais, mas sempre tentam prolongar as energias associativas que agem nos textos originais. Nessa situação, a crítica não objetiva dizer a verdade sobre os textos que critica, mas usá-los como máquinas geradoras de novos textos. Um bom exemplo disso é uma nota casual sobre um guarda-chuva nos cadernos de Nietzsche, que Derrida pega para seu elaborado relato das metáforas sexuais mediante as quais concebemos a idéia de "estilo"²⁵. Em sua obra ulterior, *Applied Grammatology*, Ulmer faz uma extensa análise da adoção derridiana de alguns desses geradores metafóricos em diferentes obras, incluindo um postal, botas, flores e até um ataúde. Ulmer insiste que, no uso de Derrida, esses objetos nunca são símbolos que trazem seus próprios sentidos ocultos nas costas, mas "modelos do próprio processo inventivo, produtivos e restritivos ao mesmo tempo, de uma exemplaridade qualquer"²⁶.

Talvez o mais surpreendente exemplo de crítica como prática de vanguarda seja *Glas*, de Derrida²⁷. O texto consiste em duas colunas que percorrem continuamente o lado esquerdo e direito da página; a coluna da esquerda discute a obra de Hegel e temas hegelianos, e a da direita é dominada por uma discussão da obra de Jean Genet. A dissociação visual do texto, com as discussões, do lado esquerdo, dos temas da totalidade, do conhecimento, da filosofia, da abstração e do espírito, e, do direito, da literatura, da sexualidade, da castração e do excesso, ao lado do domínio de duas metáforas de máquina textual — a idéia da águia (*eagle* — resultante de um trocadilho francês com o nome de Hegel [Hegel/aigle] e a idéia de flores (advinda do fato de o nome de Genet recordar a *genet*, o tojo ou giesta) —, é ela mesma entrecortada pela passagem variável de temas e trocadilhos entre as duas colunas e a quebra irregular do tipo gráfico e do arranjo espacial da página.

Glas tem sido tomado como texto-objeto ou texto-limite da crítica pós-moderna, tendo com a crítica tradicional a mesma relação de *Finnegans Wake* com a literatura; na verdade, *Glas* imita o texto de Joyce na circularidade do começo e do fim, porque a primeira frase pergunta: "Que resta hoje, para nós, aqui, agora, de um Hegel?", uma questão que é respondida pelo fragmento que encerra o texto, e que também serve para completá-lo, "Hoje, aqui, agora, as ruínas de"²⁸. O crítico Geoffrey Hartman foi quem mais meditou sobre as lições e problemas apresentados por *Glas*. Ele reage ao livro com fascínio e com um grau razoável de recuo horrorizado, observando que "não há, ao que parece, nenhum conhecimento exceto na forma de um texto — de *écriture* — e, mesmo assim, vagante e fugaz,

25. *Spurs: Nietzsche's Styles*, tradução de Barbara Harlow, U. of Chicago P., 1979.

26. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins UP, 1985, p. 114.

27. *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

28. *Ibid.*, pp. 7, 291.

deveras não absoluto, porque leva sempre a outros textos e a mais escrita²⁹. O que cativa Hartman na escrita de Derrida é a sua contaminação entre texto e comentário; e, em reconhecimento a isso, o próprio engajamento de Hartman no texto toma a forma de uma luta para comentar *Glas* sem ser atraído para a sua órbita de trocadilhos, neologismos e máquias metafóricas. Enquanto ele trabalha com *Glas*, sentimos o impulso da alegorese, o desejo de nos distanciar do texto original, de formulá-lo e interpretá-lo, ceder ao desejo de replicar e estender as suas estruturas. Essa batalha convoca o sentido do sublime, pois Hartman pende acima do abismo de significados aparentemente abertos pelo texto de Derrida, horrorizado e excitado com suas maçantes imensurabilidades. Também para outros escritores, *Glas* representa a realização final do projeto da desconstrução; a descrição dada por Vincent Leitch é um bom exemplo do alcance imitativo a que a (meta)crítica pode ser levada por essa perspectiva:

O jogo verbal de Derrida aqui é colocar em primeiro plano a materialidade ou fisicalidade da linguagem: a assemia e o espírito malditos da linguagem, gerando implacáveis superfícies disruptivas, superam continuamente o leitor e o autor. Mais do que o excesso de temas, ou o superávit de interrupções, ou a bifurcação multiplicadora de unidades composicionais, esse jogo textual de significantes apresenta as intermináveis qualidades da escrita e da análise. Ou melhor, ele controla e verifica toda passagem para além da linguagem³⁰.

A argumentação aqui é feita por inteiro através da invocação da sublimidade, da grandeza, insistindo, com seus termos absolutos (“implacáveis”, “continuamente”, “intermináveis”) e seus ritmos sintetizadores, na completa falta de limites ou fronteiras na obra de Derrida, mesmo que se aproxime, na última frase, da crua consciência da restrição. Essas afirmações ou evocações costumam esperar relatos do estilo de Derrida, sendo a principal maneira pela qual a política pós-moderna do sublime é formulada.

Tal como ocorre com a atitude de renúncia, colocar a fé dessa maneira absoluta no sublime subversivo representado na linguagem crítica requer crucialmente que se privilegie a linguagem como a arena de todo poder. Muitas alegações a respeito do poder subversivo do estilo crítico dependem da intensificação mal legitimada da visão de que a linguagem é uma personificação ou representação de formas de poder, visão que chega ao ponto de ver a linguagem como o secreto coração pulsante de todo e qualquer poder — como se tudo o que houvesse de realmente objetável no, digamos, imperialismo norte-americano fossem seus hábitos sintáticos e suas escolhas de metáfora. Esse colapso absoluto da linguagem e do poder leva à (ou a permite) afirmação grandiosa e, em geral, automortificadora de que a forma mais radical de política consiste em voltar as linguagens de autoridade (a crítica, por exemplo) contra si mesmas. A diferença entre as modalidades da renúncia e do sublime na crítica pós-moderna é, nesse sentido, somente de grau; onde a renúncia tenta entregar a autoridade, a modalidade do sublime expulsa autoritariamente a autoridade de sua própria linguagem. As duas atitudes envol-

vem a alegação implícita de que tudo pode ser feito em termos da própria linguagem e pode ser regulado por uma intenção que é atualizada somente na linguagem e através da linguagem.

Bem, isso por certo não quer dizer que *nada* mude quando as linguagens críticas são submetidas às extraordinárias pressões e complicações que sofrem na escrita de Derrida, uma escrita que, caracteristicamente, mistura uma arguta nota de reserva com seus mergulhos abstratos no sublime. E quando volta a atenção para o funcionamento da linguagem no âmbito de instituições de poder, ele é cuidadosamente particular em seus julgamentos. Não obstante, há na obra de Derrida a tendência de uma vontade do sublime generalizante e, como Hartman observa a respeito de *Glas*, o exercício da vontade pode ser uma produção residual de todo niilismo; segundo ele, a visão do niilista é fria, mas “luxuriosa em sua força expressiva”, e o que impele o aparente salto na desistência absoluta do domínio é uma vontade de poder invertida:

O poder surpreendente, e mesmo a riqueza de linguagem em Nietzsche, Stevens ou Derrida trai a relação interior daquilo que é hoje denominado “desconstrução” com a própria natureza da escrita. E é esse o ponto de Derrida, sua compreensão do conformismo de Nietzsche no âmbito de um niilismo suicida. A própria linguagem, e nada mais, ou o Nada que é a linguagem, é o resíduo motivador. Apesar de palavras obsoletas e atrofiadas e de significados falsificáveis, disputáveis ou indecidíveis, a vontade de escrever persiste³¹.

Essa vontade de escrever, quando tomada e institucionalizada em procedimentos intelectuais, como ocorreu com o trabalho de Derrida, é desindividuada. A repetição e recirculação das estratégias desconstrutivas de Derrida como fórmulas produzem na crítica a situação peculiarmente pós-moderna em que o anseio por absolutos de diferença ou indecidibilidade além de toda forma de contenção é ele mesmo territorializado, quer dizer, canalizado, filtrado, concentrado e rotinizado. E a forma mais insidiosa dessa territorialização é a restrição do alegado “jogo” da desconstrução a gestos repetíveis como a alternância de tipos gráficos ou a glamurização de linguagens críticas. Quando admoesta o Gilles Deleuze e o Félix Guattari de *Anti-Oedipus* (1974), por “se apoiarem numa linguagem suave e segura” que nos encoraja a “acreditar na precisão e na verdade de suas representações” enquanto louva a “poética e prática da fratura” em Derrida e outros, Vincent Leitch representa precisamente esse gênero de enquadramento crítico³². Nada, ninguém é seriamente ou mais do que momentaneamente desestabilizado por um estilo crítico que vem tão cercado das marcas do prestígio e da legitimidade críticos e circula em contextos que amortecem de maneira tão confiável seus efeitos subversivos. Não há nada nesse ultra-esquerdismo retórico que sugira a probabilidade de alguma mudança ou complicação nas estruturas institucional-econômicas da pesquisa, da comunicação e da publicação acadêmicas, nem do aparato maciça-

29. *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins UP, 1981, p. 24.

30. Leitch, *Deconstructive Criticism*, p. 209.

31. *Saving the Text*, p. xxiv.

32. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, tradução de Robert Hurley, Mark Seena e Helen Lane, Londres, Athlone, 1984; Leitch, *Deconstructive Criticism*, p. 249.

mente poderoso de exclusão, de hierarquização e certificação que é a educação superior em países ocidentais avançados³³.

Assim, embora possa começar com a tentativa de politizar o reino do estético, a teoria pós-moderna pode inverter-se facilmente na estetização alienante e autopromotora da política. Não surpreende encontrar os mesmos efeitos agindo no arquitéorico desse mesmo fenômeno, Jean Baudrillard. Como vimos, Baudrillard descreve um mundo pós-moderno em que tudo foi reduzido — ou melhor, talvez, ampliado e intensificado — a representações e simulacros, um mundo em que é tão completa a identificação entre poder e representações do poder que o poder pode ser considerado efetivamente como desaparecido. (Isso, brutalmente despojado dos seus detalhes argumentativos, é o grosso de *Esquecer Foucault*, de Baudrillard.)³⁴. Para Baudrillard, não há sentido numa crítica desconstrutiva que multiplique linguagens e estilos ou empregue a modalidade da alegoria para solapar certezas ontoteológicas, visto que isso é apenas arrastar-se fracamente na alvorada de um meio de comunicação de massas mundial que faz a mesma coisa com uma sofisticação infinitamente maior. Nessas condições, o único papel da teoria é imitar as furiosas energias da simulação numa tentativa (necessariamente) fútil de desfazê-las. Os primeiros trabalhos de Baudrillard transmitem a sensação de certa desaprovção, de um ligeiro “muxoxo” sob suas catadupas de análise, mas a completa drenagem do valor ou das possibilidades de melhoria de sua obra ulterior, com seus catálogos de apocalipses e finalidades semióticas e uma recusa aparentemente absoluta a julgar, se contorce numa espécie de contravalor em si na qual nada tem mais sucesso do que o excesso. A prosa héctica de Baudrillard, com suas concentricidades mesméricas e sua inclusividade coagulada, tenta compulsivamente apressar a chegada do mundo ao esquecimento, e até chegar antes dele. É uma “estratégia”, se a podemos chamar assim, de overdose imunizadora. As metáforas de Baudrillard misturam furiosamente a ficção científica e as ciências pop da relatividade e da física das partículas com as metáforas funcionais ou orgânicas acomodadas da filosofia e da ciência social para criar uma fricção excitante mas vazia de intensificação. Corresponde a isso, numa passagem como a seguinte, aquilo que Meaghan Morris chamou espiritualmente de “a técnica da escalada adjetival”:

Contenção de toda potencialidade real, contenção pela meticulosa reduplicação, pela hiperfidelidade macroscópica, pela reciclagem acelerada, pela saturação e pela obscenidade, pela abolição da distância entre o real e sua representação, pela implosão dos pólos diferencia-

33. Apesar dos freqüentes lapsos de Derrida nas modalidades do profético e do sublime, sua obra provavelmente precisa ser retirada dessa caracterização rigorosa e implacável na desconstrução. Outra exceção honrosa teria de ser Greg Ulmer, que se concentra, em seu livro *Applied Grammatology*, nos efeitos pedagógicos passíveis de advir de uma prática da gramatologia “em que saber e conhecimento sejam orientados, não pelos resultados como pós-efeito, sabidos de antemão e aos quais a apresentação deve conformar-se, mas para a criatividade, a inovação, a invenção, a mudança” (p. 152).

34. *Forget Foucault*, tradução de Nicola Dufresne, Nova York, Semiotext(e), 1987.

dos entre os quais fluiu a energia do real: essa hiper-realidade dá um fim ao sistema do real, dá um fim ao real como referencial ao exaltá-lo como modelo³⁵.

Quem lê Baudrillard buscando pistas sobre como analisar a sociedade contemporânea ou protesta tristemente que o seu argumento não é suscetível de “ratificação por avaliação à luz de quaisquer concepções plausíveis ou correntemente populares da atualidade” passa espetacularmente ao largo da questão³⁶. Se o alvo de Baudrillard é representar o real, ele só o faz imitando a maneira como o real pós-moderno emprega tão suavemente a si mesmo. Essa modalidade do sublime está no pólo oposto da modalidade renunciatória com cuja consideração iniciamos este capítulo, porque envolve uma determinação faustiana de desfazer as aparências, revelar os alicerces, não somente do objeto de análise, como da própria teoria. Essa modalidade é infecciosa. Eis como Sylvère Lotringer caracteriza reverentemente a prática de Baudrillard durante uma entrevista com ele e usa algo parecido com a própria modalidade baudrillardiana:

Você se apartou de todo sistema de referência, mas não da referencialidade. O que o vejo descrever não é um desafio ao real, mas um desafio interno à teoria. Você não critica a atitude genealógica nem a posição libidinal; você as faz girar como loucas. Abraça por inteiro o movimento que as anima, amplifica seus conceitos ao máximo, impelindo-as para o vórtice de sua própria tontura. Você as atrai para uma espiral interminável que, tal como o tratamento do mito por Lévi-Strauss, leva-as, parte a parte, à sua própria exaustão³⁷.

Uma ocorrência semelhante espera escritores como Arthur Kroker e David Cook, que obtêm um sombrio deleite com alargamentos complexos mas eticamente vazios do desespero, altamente flavorizados pela linguagem da fatalidade e da compulsão epocal: “O nosso destino hoje é viver naquela região cinzenta em que o poder se torna de súbito o seu oposto, do mergulho retroativo da sociedade no último ciclo da regressão nietzschiana, do lado hipermaterialista do niilismo... O ‘sujeito pensante’ e o conceito ultrapassado do ‘mundo da vida’ são as últimas explosões da nostalgia modernista antes do jogo relacional do poder desencarnado e dos corpos escorregadios no hiperespaço”³⁸. As frases de efeito desesperada e deliberadamente hiperbólicas de Kroker e Cook, “cultura excremental”, “sexo pânico”, “crimes sígnicos”, “teoria em ruínas”, são as libertinas tentativas acadêmicas de extrair um último *frisson* fetichista de uma linguagem lustrosa que caiu morta sobre o acadêmico. A questão não é tanto que Kroker e Cook e Baudrillard sofram em demasia de uma nostalgia do real, como sugere Michael Ryan, mas o

35. Meaghan Morris, “Room 101 or a Few Worst Things in the World”, in *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism*, Londres, Verso, 1988, p. 189; Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities... Or the End of the Social and Other Essays*, tradução de Paul Foss, Paul Patton e John Johnston, Nova York, Semiotext(e), 1983, pp. 84-85.

36. R. Gibson, “Customs and Excise”, in *Seduced and Abandoned: The Baudrillard Scene*, editado por André Frankovits, Nova York, Semiotext(e), 1984, p. 46.

37. “Forget Baudrillard: An Interview with Sylvère Lotringer”, tradução de Philip Bleitchman, Lee Hildreth e Mark Polizzotti, in *Forget Foucault*, pp. 131-132.

38. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyperaesthetics*, Nova York, St. Martin's Press, 1986, pp. 131, 265-266.

fato de não sofrerem *bastante dela*³⁹. Testemunhando essas arcaicas exibições de decadência, fica-se com a vontade de murmurar fracamente: “Como podem as coisas ser tão ruins sem que essa pessoa se incomode?”

Num certo sentido, a superestimação baudrillardiana da simulação é o ponto final da estilística pós-moderna do sublime, mas um ponto final que demonstra um paradoxo potencialmente perigoso: se a principal responsabilidade da crítica e do conhecimento teórico não é representar o representável, mas se tornarem assombradas testemunhas do não-apresentável, o que há para garantir os efeitos subversivos desse trabalho exceto suas próprias formas inevitavelmente institucionalizadas de autolegitimação? Um sublime autolegitimador que nega seu posicionamento pelas exigências da sua própria produção material transforma-se numa mera simulação sublime, uma ficção profissional *cool* de subversão que, paradoxalmente, dá existência aos próprios efeitos de simulação, de irrealidade e de contenção que o seu discurso evoca, mas no modo passivo ou negativo da rotina e da racionalização.

39. Michael Ryan, “Postmodern Politics”, *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, pp. 569-571.

9

Pós-modernismo e política cultural

Espaços de resistência

O pós-modernismo contém simultaneamente possibilidades para a recuperação e ampliação de uma política cultural e para a sua neutralização. Boa parte da teoria estética pós-moderna preocupa-se precisamente com a negação da separação modernista entre a esfera da arte e outras atividades e interesses sociais, tentando restaurar as dimensões políticas reprimidas da atividade cultural e estética de todos os tipos. Com a explosão da cultura em todos os aspectos da vida e a estetização dos domínios social, político e econômico, evocada por Fredric Jameson, vem a oportunidade para uma política cultural de esquerda que se concentre, ao contrário dos marxismos tradicionais, não tanto na vinculação entre as formas culturais e os alicerces socioeconômicos mais “fundamentais” que as determinam e produzem, quanto na investigação de todo o domínio da cultura considerada em si uma forma de prática material. Numa situação global em que a produção da “cultura” no sentido mais amplo, de signos, representações, imagens e mesmo de “estilos de vida”, começou a suplantiar os modos mais antigos de produção de quantidades tangíveis e calculáveis de bens e serviços, essa abordagem pode parecer, mais do que nunca, imperativa. A obra mais recente de Michel Foucault e de outros teóricos do discurso como Michel Pêcheux assistiu ao desenvolvimento de uma política cultural pós-moderna de duas maneiras. Em primeiro lugar, sugeriu que a cultura já não poderia ser considerada tão-somente a esfera das representações, que paira imaterialmente à distância dos fatos brutos da vida “real”, já que a teoria do discurso vê as formas e ocasiões das representações como sendo elas mesmas poder (em vez de mero reflexo de relações de poder existentes alhures). Em segundo, sugeriu que o poder é melhor entendido não nos termos macropolíticos de grandes agrupamentos ou blocos monolíticos, de classe ou Estado, mas nos termos micropolíticos das redes de relações de poder que subsistem em todos os pontos de uma sociedade. Essa perspectiva está de acordo com o

movimento de afastamento das narrativas globais todo-abrangentes da história e da política e com a contra-ênfase nas formas locais e particulares de diferença e de luta.

Está claro que essa situação promete uma revigoração da política cultural, ao permitir a articulação de interesses e preocupações que cortam ou formam intersecções irregulares com a teoria marxista clássica das classes — questões referentes à raça, ao gênero, à política nuclear e verde, e, menos comumente, aos idosos e aos direitos dos animais. Em todas essas esferas, a investigação de formas culturais como os produtores e portadores de sentido, de valor e de poder tem se mostrado central. Em algumas formas de política pós-moderna contemporânea, é precisamente a liberação da cultura e da significação em geral da necessidade econômica que oferece oportunidades para modalidades mais amplas e mais livres de autodeterminação do que as possíveis em eras nas quais a cultura e a representação estiveram vinculadas de maneira mais estreita ao econômico. Eis como Michael Ryan evoca essa liberdade:

Em vez de serem representações expressivas de uma substância tida por precedente a eles, os signos culturais tornam-se agentes ativos em si mesmos, criando novas substâncias, novas formas sociais, novos modos de agir e de pensar, novas atitudes, embaralhando outra vez as cartas do “destino”, da “natureza” e da “realidade” social. É nessa margem que a cultura, aparentemente autônoma e apartada por inteiro, gira e se torna uma força social e material, um poder de significação que desacredita todas as reivindicações de bases substantivas fora da representação, descrédito que se aplica a instituições políticas, normas morais, práticas sociais e estruturas econômicas¹.

Essa análise apóia-se no princípio da intensificação catastrófica, parecendo invocar os trabalhos de Lyotard e de Deleuze e Guattari. Segundo essa explicação, o capitalismo, cujos processos de padronização e racionalização funcionam de início para reprimir a liberdade significatória, pode terminar numa fase “pós-fordista” em que a diversificação e não a padronização é a norma, promovendo suicidamente essa liberdade². Ela depende da fé em que o próprio capitalismo é centrado em torno da lógica da progressiva mercadificação, por meio da alienação e da especialização, o que produz, no final (talvez já tenha produzido), uma situação em que a alienação dos signos das coisas vai permitir a dissolução do próprio capitalismo. É nesse sentido que Ryan pode prometer que “na cena cultural que o alto capitalismo admitidamente torna possível... podem ser vislumbrados os contornos positivos de um mundo pós-capitalista”³. É evidente que esta é, em muitos aspectos, uma visão otimista, mas também envolve certo grau de risco conceitual ao parecer desistir da possibilidade de uma crítica do capitalismo que tenha bases éticas distintas das dele, visto que exige uma interpretação benigna das operações

do “livre” mercado nos signos e representações de acordo com a qual podemos nos tornar livres simplesmente pensando que temos liberdade.

Mas essa expansão e descentração da política também traz consigo a possibilidade de uma desastrosa descompressão nesse campo; se tudo pode ser considerado político, para uma política de oposição isso pode muitas vezes equivaler a dizer que nada mais é real ou efetivamente político. Com o afastamento de bases claramente definidas e universalmente reconhecidas de legitimação — na verdade, com o descrédito dessas crenças, consideradas metafísicas por sua própria natureza —, a política pode tão-somente dissipar-se, como um rio jogando sua força propulsora nos pântanos e ribeiros de um delta. Jean Baudrillard acredita que, de certo modo, isso já aconteceu, alegando que as técnicas e estratégias de uma micropolítica molecular, longe de cercar taticamente os centros autoritários do poder social, imitam as operações de uma situação que já é em si molecularizada de maneira imperturbável. A sugestão enregelante de Baudrillard é que a disseminação do poder, que o retira de centros conspícuos de controle como o Estado ou as Forças Armadas (o difícil é persuadir a população negra da África do Sul dessa tendência), não é uma difusão mas uma consolidação do controle, um espiralar do poder num sistema capaz de resistir a toda resistência e de prever e assimilar toda forma de desafio, porque esses desafios têm lugar num mundo vazio de simulações controladas. Esse mundo, longe de prometer liberdade ou mudança, é “metaestável”, porque conseguiu convencionalizar a subversão, transformando a disrupção num princípio estabilizador:

Desta vez, estamos num universo pleno, um espaço radiante de poder mas também rachado, como um pára-brisa quebrado que ainda se mantém de pé. Entretanto, esse “poder” permanece um mistério —, partindo da centralidade despótica, ele se torna, a meio caminho, uma “multiplicidade de relações”... e culmina, no pólo extremo, com resistências... tão ínfimas e tênues que, falando literalmente, nesse nível microscópico, átomos de poder e átomos de resistência se fundem. O mesmo fragmento de gesto, de corpo, de olhar e de discurso contém tanto a eletricidade positiva do poder como a eletricidade negativa da resistência⁴.

Portanto, o problema de uma política pós-moderna é esta dupla perspectiva: de um lado, de uma transformação da história por um simples ato de vontade imaginativa e, de outro, de uma absoluta imponderabilidade em que tudo é imaginativamente possível, porque nada importa de fato.

Essa dificuldade costuma manifestar-se na teoria cultural pós-moderna nos termos metafórico-topográficos de espaço e território, na imagem do centro e da margem, do interior e do exterior, da posição e da fronteira. Esse sistema de metáforas pode convocar um mapa de aparência estranhamente antiga do mundo e das relações políticas globais, quando as lutas pelo poder e pela conquista poderiam ser representadas em termos muito mais reassuradoramente visíveis: *aqui* é poder, *ali* é exploração e resistência. Em sua imitação dessa fácil mas apagada territorialização das relações de poder, essas metáforas também parecem conter uma nostalgia daquilo que se perdeu com essa espécie de mapa do mundo. Por-

1. “Postmodern Politics”, *Theory, Culture and Society*, 5:2-3, 1988, pp. 560-561.

2. Para um relato do “pós-fordismo” na organização industrial do final do século XX, ver Robin Murray, “Life After (Henry) Ford”, *Marxism Today*, outubro de 1988, pp. 8-13.

3. *Ibid.*, p. 566.

4. *Forget Foucault*, tradução de Nicola Dufresne, Nova York, Semiotext(e), 1987, p. 37.

que, como sugere Fredric Jameson, os meios para nos orientarmos espacialmente podem ser precisamente a carência do mundo pós-moderno, no qual, para dar um exemplo, o poder não parece residir em nações-Estado, mas é reacomodado e distribuído numa rede global de corporações multinacionais e estruturas de comunicação⁵.

Mais uma vez, o problema pós-moderno distintivo é de reflexividade ou do envolvimento da atividade da teoria no próprio campo que está tentando teorizar. Porque o mapa, ao menos do tipo a que nos acostumamos no Ocidente avançado, pressupõe uma posição exterior ou suspensa deslocalizadamente acima do campo que está sendo mapeado. O problema da teoria cultural pós-moderna é construir um mapa do mundo a partir de dentro desse mundo. Uma resposta a esse problema reflexivo tem sido o recurso ao equivalente teórico do *périplo* medieval, um mapa que projeta os estágios de uma jornada em termos de uma narrativa temporal. Está claro que o tipo de mapa que permite que a pessoa, por assim dizer, sinta seu próprio caminho através da história apresenta certas desvantagens (não saber para onde está indo ou por que está indo para lá), mas também responde melhor aos contatos e complexidades em pequena escala da vida política. Jameson sugere que um mapa pós-moderno do mundo tem de fazer duas coisas contraditórias de uma só vez, traduzir o sentido de deslocalização ao mesmo tempo que sugere maneiras de nos orientarmos com relação a essa deslocalização:

A nova arte política — caso seja de fato possível — terá de ater-se à verdade do pós-modernismo, isto é, ao seu objeto fundamental — o espaço mundial do capital multinacional —, ao mesmo tempo que consegue uma ruptura na direção de alguma maneira nova ainda inimaginável de representar este último, maneira com a qual possamos outra vez começar a perceber nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar a capacidade de agir e lutar que no presente está neutralizada pela nossa confusão espacial e social⁶.

Articular questões de poder e valor na pós-modernidade é com frequência identificar princípios centralizadores — do eu, do gênero, da raça, da nação, da forma estética — para determinar o que esses centros empurram para as suas periferias silenciosas ou invisíveis. Podemos ver o projeto como o de devolver a consciência dessas periferias ao centro. Essa dinâmica metafórico-topográfica é uma poderosa estratégia imaginativa que também envolve alguns riscos, sendo o mais importante a paixão pelo marginal. Ela é articulada de dada forma pela videoartista e teórica Martha Rosler:

Somente por meio de uma estratégia de "guerrilha" que resista à mortal universalização do sentido ao conservar uma posição de marginalidade, a produção de sentidos críticos ainda permanece possível. Apenas nas margens pode-se ainda chamar a atenção para aquilo que o sistema "universal" deixa de fora⁷.

5. "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capital", *New Left Review*, 146, 1984, p. 91.

6. *Ibid.*, p. 92.

7. Notas para um debate sobre "art After Modernism", *Voices*, 11 de abril de 1984, apresentado no Canal 4 britânico, citado em John Tagg, "Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde", *Block*, 11, 1985-1986, p. 4.

A paixão pelo marginal permeia a política cultural pós-moderna. Trabalhos sobre o estilo e a subcultura jovens, como os de Dick Hebdige, derivam a sua autoridade desse acolhimento do marginal. Hebdige toma como personificação do sujeito subcultural o escritor Jean Genet, que é, diz ele, "uma subcultura em si mesmo". Genet retém a sua posição de ladrão, mentiroso e excluído *par excellence*, e é a sua recusa a ser contaminado pelas ordens dominantes que preserva intacto o potencial subversivo de sua condição marginal:

Ele se torna, como suas Donzelas ficcionais, a "exalação insalubre" do seu Mestre. Ele opera um sistema em sua cabeça. Ele "escolhe" seus crimes, sua sexualidade, a repugnância e o ultraje que provoca nas ruas, e, quando olha para o mundo, "nada é irrelevante": as cotações da Bolsa, o estilo do judiciário, os canteiros de flores têm um significado — sua Alteridade, seu Exílio⁸.

Essa forma de estudo subcultural ocorre num quadro cultural/crítico que explora as possibilidades de inverter mapeamentos e distribuições convencionais do poder. Alguns dos desenvolvimentos mais amplos e representativos desse projeto estão presentes na teoria cultural feminista.

Feminismo e pós-modernismo

A exploração do marginal na escrita feminista projeta o feminino como o lugar do Outro do patriarcado, identificado como o lado negativo desacreditado e sombrio de toda polaridade, como o corpo diante da mente, a natureza diante da cultura, a noite diante do dia, a matéria diante da forma e a insanidade diante da razão. Para Alice Jardine, a modernidade na filosofia e na literatura é definível como a tentativa de explorar e articular esses espaços marginais, num movimento que ela denomina "ginense":

Fornecer uma nova linguagem a esses outros espaços é um projeto pleno tanto de promessas como de temores... porque esses espaços permaneceram até agora desconhecidos, terríficos, monstruosos: são loucos, inconscientes, impróprios, impuros, sem sentido, orientais, profanos. Se deseja de fato questionar esses espaços, a filosofia tem de afastar-se de tudo o que os tem definido — o Homem, o Sujeito, a História, o Sentido — e colocá-los em seu lugar⁹.

Julia Kristeva também defende a potente marginalidade da crítica feminista que, como diz Toril Moi, "solapa as nossas mais caras convicções precisamente porque está situada fora do nosso espaço, inserindo-se, astutamente, ao longo das fronteiras do nosso próprio discurso"¹⁰. O trabalho de Kristeva revela uma extrema preocupação com a questão do "lugar" a partir do qual as mulheres podem falar ou se auto-representar, esforçando-se, como a maior parte das teorias feministas dessa espécie, por articular o potencial subversivo de um discurso marginal enquanto evita a repetição do gesto patriarcal que aloja a mulher irremovivelmente

8. *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Methuen, 1979, pp. 137-138.

9. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ítaca e Londres, Cornell UP, 1985, p. 73.

10. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres, Methuen, 1985, p. 150.

como o marginal. O real impulso do pensamento de Kristeva é a tentativa de minar o próprio conceito de identidade intrínseca e, portanto, de posição intrínseca, a labuta para “localizar a negatividade e a recusa pertinentes ao marginal na ‘mulher’, para abalar os alicerces da ordem falocêntrica que, em primeiro lugar, define a mulher como marginal”¹¹.

Tudo isso pareceria sugerir um estreito liame entre os tópicos feministas dominantes e os temas recorrentes da crítica pós-moderna. Assim pensa por certo Craig Owens, que vê o feminismo como um fenômeno pós-moderno por excelência, devido à sua afirmação da diferença, sua recusa das metanarrativas (narrativas “dominantes”) e, sobretudo, devido à sua crítica às estruturas de poder envolvidas na representação. Nesse modo de ver, a mulher emerge como a própria força energizadora do marginal e do sublime:

A operação pós-moderna está sendo realizada precisamente na fronteira legislativa entre o que pode e o que não pode ser representado — não para transcender a representação, mas para expor o sistema de poder que autoriza determinadas representações enquanto bloqueia, proíbe ou invalida outras. Dentre os excluídos da representação ocidental, dentre aqueles cujas representações têm negada toda legitimidade, encontram-se as mulheres. Banidas da representação pela própria estrutura desta, elas retornam ao seu âmbito como uma imagem — uma apresentação — do irrepresentável¹².

Mais recentemente, Jane Flax concordou que “as teóricas feministas entram no discurso pós-moderno e lhe fazem eco na medida em que começamos a desconstruir noções de razão, de conhecimento ou do eu, e a revelar os efeitos dos arranjos vinculados com o gênero que estão na base da fachada ‘neutra’ e universalizante dessas noções” e identificou o feminismo como um discurso do Outro marginalizado cujo destino está nas mãos “dos que tentam descentrar ainda mais o mundo”¹³.

Mas, apesar do alegado poder da posição marginal, parece que as forças da marginalização reaparecem até na teoria pós-moderna. Craig Owens reconhece, por exemplo, que a questão da diferença sexual esteve notavelmente ausente do debate modernismo/pós-modernismo¹⁴, e as possibilidades mais sombrias que aguardam o feminismo na teoria pós-moderna são pressagiadas por Alice Jardine em sua incisiva descrição da inclusão do Outro feminino na filosofia e na arte modernas e pós-modernas. “Esse repensar”, diz ela, “envolveu sobretudo uma reincorporação e reconceituação daquilo que constitui o próprio ‘não-conhecimento’ das narrativas dominantes, daquilo que lhes fugiu, que as engolfou”¹⁵. A atenção dada a esse espaço de “não-conhecimento” que sempre foi marcado como feminino deve ser compreendida, por conseguinte, como tentativa de recuperar o

11. Ibid., p. 163.

12. “Feminists and Postmodernism”, in *Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, Londres e Sydney, Pluto Press, 1985, p. 59.

13. “Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory”, *Signs*, 12:4, 1987, pp. 626, 642.

14. “Feminists and Postmodernism”, p. 59.

15. *Gynesis*, p. 25.

controle e de reterritorializar por parte de formas de raciocínio e competência intelectual que vêm perdendo progressivamente sua própria autoridade. Isso equivale a dizer que o feminismo pode vir a ser, não a voz vibrante do pós-modernismo, mas “a ruptura reprimida e administrada do pós-moderno”, uma mera parte do discurso no seu âmbito¹⁶. Estamos começando a perceber que essa estranha tendência de a marginalidade oficial dirigir-se para o seu próprio lado sombrio, o Outro explorado e administrado, pode ser, num certo sentido, programada pelo mapa conceitual de centro e margem, que carece muitas vezes de particularidade ou flexibilidade para abarcar todas as preocupantes irregularidades dos alinhamentos políticos e práticas culturais reais.

Pós-modernidade e pós-colonialismo

Algumas dessas mesmas complexidades podem ser vistas em ação noutra importante área da política cultural, a referente ao colonialismo e ao pós-colonialismo. O mapeamento de centro e periferia mostrou-se desde o começo obviamente adequado a esse tópico, visto que a semiótica do mapeamento como expressão e realização verdadeiras de formas de domínio imperial dá particular importância à questão do espaço conceitual político imaginado. Por isso, a exploração da política cultural colonial, exemplificada no trabalho de Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, e em publicações como *Cultural Critique* nos Estados Unidos e *Third Text* na Inglaterra, não se tem ocupado tanto da materialidade bruta do poder quanto do funcionamento do poder-em-representação nas linguagens e imagens coloniais e da questão da linguagem dos oprimidos¹⁷.

A condenação pós-moderna das metanarrativas universalizantes oferece, nesse contexto, uma réplica à história opressiva do desenvolvimento de um destino unificado para o Homem (como figura-álibi da civilização ocidental), história que elimina implacavelmente as histórias particulares, locais ou nacionais, em seu ímpeto de racionalização universal, progresso industrial e expansão global de mercados. O modernismo nas artes e a modernidade no campo social e econômico são, nesse modelo, elididos de maneiras complexas mas, no final, mutuamente confirmatórias. Nelly Richard escreve:

No tocante ao seu programa econômico e à sua organização cultural, esse conceito de modernidade representa um esforço de síntese de ideais progressistas e emancipatórios numa visão

16. Patricia Mellencamp, “Images of Language and Indiscreet Dialogue: ‘The Man who envied Women’”, *Screen*, 28:2, 1987, p. 99.

17. Ver, por exemplo, Edward Said, *Orientalism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1978, e Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Londres e Nova York, Methuen, 1987; e coletâneas como *Europe and Its Others, Vol. 1, Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literatures*, Colchester, U. of Essex, 1985; *Critical Inquiry*, número especial sobre “Raça”, Escrita e Diferença”, 12:1, 1985, e *Oxford Literary Review*, número especial sobre “Colonialismo”, 9:1-2, 1987.

integradora, globalizante, do lugar do indivíduo na história e na sociedade. Ele se apóia no pressuposto de que existe um centro legítimo, uma posição ímpar e superior a partir da qual estabelecer o controle e determinar hierarquias¹⁸.

Para Jean-François Lyotard, como vimos, esse domínio do centro exprime-se igualmente como subordinação lingüística de toda pessoa gramatical à pessoa inclusiva mas repressiva de um “nós” universal¹⁹. Simon During retoma o argumento de Lyotard em seu texto “Postmodernism or Post-Colonialism Today”; recusando a narrativa ilusória e repressora da progressiva emancipação universal, During une-se a Lyotard ao afirmar que a razão e a justiça só podem sobreviver na abertura deslegitimada da pós-modernidade (embora dê poucas pistas sobre o que poderia garantir ou levar necessariamente a essa generosa abertura além da benevolência dos indivíduos envolvidos)²⁰. Nos termos do imperialismo da representação, esse domínio da narrativa universal pode produzir a projeção de imagens fetichizadas da África, do “Oriente”, da América Latina etc., a partir dos centros imperiais “civilizadores”, como o Outro da civilização — de maneiras que, a um só tempo, tornam essas regiões existentes para a Europa, atendem à sua necessidade de centração psicológica e política e silenciam quaisquer tentativas de auto-representação desses povos e dos seus descendentes pós-coloniais. “O Oriente”, escreve Edward Said, “não era o interlocutor da Europa, mas o seu Outro silencioso²¹.”

A reação a isso na teoria cultural pós-moderna é assistir à exploração do mito metropolitano centrista da história universal ao franquear teorias do discurso às vozes daqueles constituídos como o Outro. Tal como ocorre com os estudos subculturais e com a teoria cultural feminista, a ênfase recai na articulação das margens ou do que é projetado como marginal. Trata-se de controlar não somente o poder real como também as linguagens, sistemas de metáforas e regimes de imagens que parecem concebidos para silenciar aqueles a quem personificam na representação. Como observa Edward Said, o feminismo, os estudos femininos, negros e étnicos e os estudos socialistas e antiimperialistas apóiam-se do mesmo modo num dado princípio ético-discursivo, “o direito de grupos humanos antes não representados ou erroneamente representados falarem por si mesmo e se auto-representarem em domínios normalmente definidos em termos políticos e intelectuais para excluí-los, para usurpar as suas funções de significação e representação, passando por cima de sua realidade histórica²².”

A articulação das margens tem assumido diferentes formas, sendo o modelo da inversão simples a mais direta. No presciente *Black Skin White Masks* (1952), de

18. “Postmodernism and Periphery”, *Third Text*, 2, 1978-1979, p. 6.

19. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, pp. 48-49. Ver discussão acima, capítulo 2, pp. 37-39.

20. “Postmodernism or Post-Colonialism Today”, *Textual Practice*, 1:1, 1987, pp. 32-47.

21. “Orientalism Reconsidered”, in *Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference, 1976-1984*, editado por Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen e Diana Loxley, Londres, Methuen, 1986, p. 215.

22. *Ibid.*, p. 212.

Frantz Fanon, a luta é encontrar uma forma de autodefinição para o homem negro que não é uma reprodução obediente das paranóicas projeções ocidentais. Embora consista em larga medida na articulação desse esforço de definição da sua própria voz, em lugar de uma queda fácil na autopossessão retórica, a obra de Fanon deixa claro que o ponto final é o desejo de ser e de ter condições de falar em seus próprios termos e não como eco ventríloquo de algum outro; é declarar “não sou uma potencialidade de alguma coisa. Sou por inteiro aquilo que sou. Não tenho de buscar o universal. Nenhuma probabilidade tem lugar em mim. Minha consciência Negra não se mantém como uma falta. Ela é. Ela segue a si mesma²³.”

Teóricos mais recentes da necessidade de articular as margens têm expressado suspeitas sobre os modelos binários que esse desejo de uma fala e de uma identidade plenas parece exigir. Essas suspeitas têm como base a crença de que esses mesmos modelos oposicionais podem derivar de, e reproduzir, estruturas colonialistas de pensamento, razão por que proclamar-se povo marginalizado ou silenciado é aceitar e internalizar implicitamente a condição de marginalidade. Essa teoria tende, em algumas de suas formas, a estigmatizar o desejo de afirmar o ser e articular a auto-identidade de grupos coloniais oprimidos como um “nativismo” que habita e perpetua estruturas repressivas de pensamento.

Essa posição, que pode ser convenientemente demonstrada no trabalho de Gayatri Spivak e Homi Bhabha, alega a necessidade de cuidadosa desconstrução das próprias estruturas do dominante e do marginal. Uma das formas que isso toma é uma análise que, em vez de adotar obedientemente um lugar marginal, leva as margens para o centro ao aplicar a crítica desconstrutiva às auto-histórias dominantes do Ocidente. Os alvos e resultados desse importante trabalho são demonstrar os princípios interiores da fraqueza no âmbito do orientalismo ou de ideologias racistas de negritude para desafiar as alegações ocidentais de racionalidade serenamente autoconscientes e mostrar sua dependência existencial de formas do Outro que elas expulsam para fora de suas fronteiras de racionalidade. Assim, Homi Bhabha caracteriza a estereotipação racial como projeção fetichista das coisas que o eu colonial desautoriza. Objetificar as formas e forças assustadoras da irracionalidade, da perversidade, da feminilidade e do mal como raças subjugadas é distanciar reasseguradamente essas forças, mas é, ao mesmo tempo, conferir a esses temores uma existência positiva e, em conseqüência, arriscar-se à recontaminação por eles ou à “reversão” a eles. O exercício do poder nesses tipos de representação é, portanto, sempre composto problemáticamente de “fixidez e fantasia”, fornecendo um sentido de identidade colonial “representado — como todas as fantasias de originalidade e originação — na face e no espaço da disrupção e da ameaça advindas da heterogeneidade de outras posições²⁴.” Outros estudos, como *Orientalism* de Edward Said, também acentuam, não a força exterior de

23. *Black Skin White Masks*, tradução de Charles Markmann, Londres, Pluto Press, 1986, p. 135.

24. “The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism”, in *Literature, Politics and Theory*, p. 164.

contraposição de uma posição marginal, mas as contradições internas presentes nas formas ocidentais dominantes de conhecimento. Essa estratégia transporta as margens para o centro a fim de questionar o próprio mapeamento que projeta o centro e as margens como tais — ao sugerir que as margens habitam os centros que as expõem da consciência.

Por mais poderosa que essa estratégia retórica possa ser, ela corre o risco de desacreditar as energias de auto-afirmação que fornecem o ímpeto para a revolta contra a exclusão e a opressão. Isso pode assumir formas distintas, mas algumas das mais importantes têm a ver com o crescente domínio, nas instituições acadêmicas ocidentais, de uma teoria da condição pós-moderna que, ao diagnosticar o declínio das metanarrativas de autoridade no Ocidente, também faz evaporar magnanimamente a legitimidade das lutas emancipatórias nacionais, que podem depender crucialmente desses mesmos ideais gastos de liberdade e justiça universais. Para Nelly Richard, o domínio da teoria pós-moderna oferece à política pós-colonial latino-americana uma faca claramente de dois gumes. Antes de tudo, a teoria pós-moderna legitima o esvaziamento do centro ou da idéia do centro, dissipando-o em “microterritórios dissidentes”, “constelações de vozes” e “pluralidade de sentidos”, permitindo e promovendo “a especificidade e o regionalismo, minorias sociais e projetos políticos de alcance local ou tradições sobreviventes e formas suprimidas de conhecimento”. Mas essas diferenças estão hipotecadas a uma codificação teórica que sempre reafirma a primazia dos conhecimentos (pós-modernos) do Ocidente:

O fato é... que, tão logo essas diferenças — sexuais, políticas, raciais, culturais — são colocadas e avaliadas, ocorre a sua subsunção à metacategoria do “indiferenciado”, o que significa que todas as singularidades se tornam imediatamente indistinguíveis e intercambiáveis numa nova e sofisticada economia da “uniformidade”. O pós-modernismo defende-se da ameaça desestabilizadora do “outro” ao integrá-lo outra vez a uma estrutura que absorve todas as diferenças e contradições. O centro, embora alegue estar em desintegração, ainda opera como centro: apartando de si todas as divergências ao incorporá-las a um sistema de códigos cujos sentidos ele continua a administrar, por direito exclusivo, tanto semântica como territorialmente²⁵.

Gayatri Spivak também assinalou as maneiras pelas quais o culto da diferença global, a-histórica, pode constituir uma nova forma de colonialismo²⁶. Mas a própria Spivak foi criticada recentemente como a praticante representativa de uma modalidade de teoria que fecha as possibilidades de autodeterminação discursiva entre grupos oprimidos ou marginalizados daquilo que o Ocidente designa como o “Terceiro Mundo”. Benita Parry caracteriza o projeto desconstrutivo de Spivak, Bhabha e Abdul JanMohamed como um esforço de

25. “Postmodernism and Periphery”, p. 11

26. “The Production of the ‘Post-Modern’: The Minimalist Aesthetics of Rei Kawakuba”, artigo lido no seminário “Future*Fall”, Power Institute, Universidade de Sydney, 26-29 de julho de 1984. O artigo não aparece na coletânea de textos do seminário, mas é brevemente sumarizado na introdução de E. A. Grosz; ver *Future*Fall: Excursions into Postmodernity*, editado por E. A. Grosz, Terry Threadgold, David Kelly, Alan Cholodenko e Edward Colless, Sydney, Power Institute of Fine Art, 1986, p. 3.

descentrar o nativo como um objeto unificado fixo do conhecimento colonial ao revelar como a maneira contraditória de o colonialismo dirigir-se a outrem constitui um sujeito colonial ambivalentemente posicionado... [que]... revela para análise o nativo diferencial posicionado variadamente — para alguns críticos, um outro autoconsolidante e, para outros, um eu relutante e recalcitrante — e instala, em lugar da situação colonial em permanente pé de guerra construída pela teoria anticolonialista, um lugar silencioso devastado pela violência epistêmica do imperialismo ou um espaço agonístico no interior do qual partes desigualmente situadas negociam um desequilíbrio do poder²⁷.

Não há dúvida de que o complexo modelo de negociação e dependência mútua entre colonizador e colonizado de Spivak e Bhabha permite uma maior riqueza e flexibilidade teórica; mas a sua desvantagem é parecer ter renunciado a um imperativo ético ao desautorizar a idéia de uma consciência e de uma linguagem plenamente formada da condição de vítima. Essa teoria ameaça cair no próprio erro que busca corrigir, quer dizer, fixar-se num modelo binário de centro versus margem, do verbalizado versus o inteiramente sem voz, e duplicá-lo. A acusação de Parry a Spivak é que esta leva a teoria da colusão aplicada ao nativo “em sua própria formação de sujeito (sujeitada) como outro e sem voz” ao ponto em que a teoria duplica o silenciamento original, de modo que “enquanto protesta contra a obliteração da posição de sujeito do nativo no texto do imperialismo, Spivak, em seu projeto, não dá voz ativa ao colonizado, cancelando efetivamente as evidências de ação nativa registradas na luta bicentenária da Índia contra a conquista britânica e o Raj — discursos a que ela se refere sarcasticamente como narrativização etnocêntrica reversa ou nativista hegemônica”²⁸.

Essa crítica pode parecer um tanto deslocada considerando-se a sensibilidade precedente e consistentemente mantida de Spivak aos perigos neocoloniais da teoria ocidental, mas ainda assim exhibe uma sugestiva coerência com a acusação de Nelly Richard de que algumas formas de “descentração” pós-modernas podem reproduzir manifestações da hierarquia centro/margem no nível da manufatura cultural e da administração de idéias²⁹. A teoria pós-moderna pode ser impelida por um impulso centrífugo para a periferia, mas se o movimento não estiver preparado para renunciar ao seu sentido do seu próprio direito territorial de codificar e gerir as margens, determinando as condições nas quais a fala vinda das margens é possível, o mapa permanece imutável. Na verdade, poder-se-ia alegar que o impulsiona a teoria para esse tipo de impasse é precisamente a tenaz persistência da cartografia centro-margem. Útil como mecanismo analítico, o modelo reuniu em boa parte da teoria pós-moderna uma espécie de força ética absoluta em que a exigência de marginalidade total e a sua concomitante recusa a aprovar qualquer forma de ocupação do centro criam um universo maniqueísta de opostos absolutos que mal responde às complexidades e sobredeterminações reais da situação considerada.

27. “Problems in Current Theories of Colonial Discourse”, *Oxford Literary Review*, 9:1-2, 1987, p. 29.

28. *Ibid.*, p. 35.

29. Spivak discute diferentes aspectos da política da teoria pós-moderna em “Imperialism and Sexual Difference”, *Oxford Literary Review*, 8:1-2, 1986, pp. 225-240, e “The Politics of Interpretations” e “French Feminism in an International Frame”, in *In Other Worlds*, pp. 118-133, 134-153.

A paixão pelo marginal assume muitas outras formas na teoria pós-moderna, formas que no final podem sugerir mais sobre a condição conturbada da própria teoria do que sobre os seus objetos. Porque o que deve ser discernido funcional, senão intencionalmente, em boa parte da teoria pós-moderna é o desejo, não de legitimação pela inclusão ou pela identificação com formas dominantes, mas o desejo de legitimação por oposição, por “desidentificação”. Esse termo, retirado da obra de Michel Pêcheux, é um de um trio de termos que personificam um espectro de reações ao poder das instituições, dos discursos ou das estruturas de conhecimento. A identificação com um discurso significa viver nos termos desse discurso; a “contra-identificação” é a modalidade do criador de problemas que permanece no âmbito de uma estrutura dominante de idéias, mas reverte seus termos; a “desidentificação”, por sua vez, é a tentativa de ir além da estrutura de oposições e de negações sancionadas fornecida por um discurso. Poder-se-ia exemplificar com um conflito industrial em que a força de trabalho se identificaria as convenções das relações de trabalho se aceitasse não receber aumento no interesse do aumento da produtividade; se contra-identificaria se fizesse greve por maiores salários e negociasse um acordo; e se desidentificaria se exigisse que a fábrica fosse transformada num centro cultural a fim de superar a separação ideológica entre trabalho e lazer. A retórica da desidentificação, que caracteriza boa parte da teoria cultural contemporânea, torna-se, na prática, uma modalidade de contra-identificação prejudicada pela cumplicidade, na medida em que não consegue ou desiste de transformar-se, e às suas relações, mantendo com isso os interesses a que serve, a educação como certificação e avanço profissional, a sustentação de estruturas de privilégio cultural etc.³⁰.

Pós-modernismo, vanguarda e possibilidade ética

Uma das mais importantes maneiras pelas quais a teoria pós-moderna busca desenvolver posturas de desidentificação é a recuperação do papel e função da vanguarda. O conceito de vanguarda cultural é, com efeito, elemento primordial na maioria das narrativas do modernismo e da emergência do pós-modernismo a partir dele. A maioria delas enfatiza o progressivo estreitamento do foco da vanguarda; começando como uma força politicamente engajada, voltada para envolver ou subsumir os produtos da arte a algum programa mais amplo ou mais inclusivo (por exemplo, os artistas da Comuna de Paris de 1871 ou a vanguarda russa do período revolucionário), a vanguarda aos poucos recuou para uma posição de afastamento, numa fatal dissociação entre os planos estético e político que

30. Para “identificação”, “contra-identificação” e “desidentificação”, ver Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*, tradução de Harbaas Nagpal, Londres, Macmillan, 1982, pp. 156-159, e a discussão desses termos em Diane Macdonell, *Theories of Discourse: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 39-42, 112-114, 128-129.

resultou na contenção dos desafios políticos do primeiro período da vanguarda nas explosões controladas com experiências restritas à forma artística³¹. As duas justificações mais extremas dessa separação voluntária e violenta das esferas cultural e política são o conceito, de Theodor Adorno, da “dialética negativa” de uma arte cuja força política consiste em sua negação obstinada das influências alienantes da cultura de massas e da racionalização burguesa, ao insistir em sua própria especificidade abstrata e intraduzível de forma; e o louvor cognato de Clement Greenberg do salto da vanguarda na abstração, movimento destinado a manter um mundo de valor autolegitimador e absoluto em meio às degradações do *kitsch* e das barbaridades do fascismo e do capitalismo³². Os termos da fuga da vanguarda da poeira e do calor da história provaram ser exatamente os meios pelos quais a arte poderia ser mercadificada e absorvida em estruturas profissionais de publicidade e administração culturais. Em pouco tempo, a dialética negativa foi seguramente museificada e o impulso da pureza e da renovação estéticas, reduzido por procedimentos críticos a ritmos calculáveis com precisão de novidade e repetição.

Como vimos, a arte pós-moderna e, com ela, a teoria pós-moderna aparecem em reação a essa institucionalização das energias do modernismo. Essa reação assume duas formas distintas. Em primeiro lugar, a pose de distanciamento aristocrático da cultura de massas, que sempre funcionara como o oposto desprezado da vanguarda, é posta de lado³³. Isso significa o acolhimento do *kitsch* e da cultura popular, por exemplo, na obra de artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein e escritores como Kurt Vonnegut. Um representante dessa concepção do pós-modernismo é Charles Jencks, que acredita que a institucionalização da vanguarda só mostra que “O modernismo é o estilo natural da burguesia (mesmo disfarçado em jeans e vigas I)” e que “a vanguarda que impulsiona o modernismo diretamente reflete o dinamismo do capitalismo, seus novos surtos de destruição e construção, os movimentos anuais e ‘ismos’ que seguem um ao outro, tão previsíveis quanto as estações”³⁴. Diante disso, no entanto, Jencks ao que parece não tem nada melhor a oferecer do que uma aceitação crítica dessa incorporação da cultura à moda.

Mas há uma segunda modalidade de teoria e prática de arte pós-modernas que busca de fato recapturar e purificar estratégias e ideais vanguardistas. Para os

31. Ver Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, tradução de Gerald Fitzgerald, Nova York, Harper and Row, 1971, e Matei Calinescu, “The Idea of the Avant-Garde”, in *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Carolina do Norte, Duke UP, 1987, pp. 95-148.

32. Theodor Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt sobre o Meno, Suhrkamp, 1970; Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch” (1ª ed. 1939), in *Art and Culture*, Londres, Thames and Hudson, 1973, pp. 5-6. Ver também Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, tradução de Michael Shaw, Manchester, Manchester UP, 1984.

33. Sobre a estreita relação entre modernismo e cultura de massas, ver Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1986, pp. 3-64.

34. “The Post-Avant-Garde”, in *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*, editado por Charles Jencks, Londres, Academy Editions, 1987, p. 17.

escritores e artistas que seguem essa tendência, em especial os associados com a revista americana *October*, o que permitiu à vanguarda modernista deitar-se com tanta segurança nas instituições foi sua propensão a ignorar e a deixar intocados suas condições materiais e seu contexto. Para esses escritores, uma prática purificada ou vigorosa de vanguarda está presente numa arte que sai do seu transe mudamente auto-reflexivo para refletir sobre contextos e funções institucionais. Marjorie Perloff, por exemplo, louva a arte “situacional” e “participante” de Robert Smithson, Joseph Kosuth, Laurie Andersen e John Cage, que produzem obras que exigem do espectador, em vez de mera adoração de um objeto, uma reflexão ativa sobre a sua natureza como obra de arte. Nesse aspecto, diz ela, a vanguarda pós-moderna recupera boa parte da energia dos seus praticantes primais do começo do modernismo, os futuristas russos e italianos e as primeiras obras de artistas da colagem como Braque e Picasso, que promovem o colapso da distinção entre o artístico e o não-artístico³⁵.

O modernismo visto nessa ótica pode portanto oferecer um precedente de um puro momento de recusa vanguardista que a arte pós-moderna pode desejar recapturar. Esses são os termos nos quais Lyotard fundamenta sua associação entre a vanguarda e a estética do sublime, elogiando Marcel Duchamp pelo solapamento da própria idéia de objeto artístico, com suas esculturas feitas, e Daniel Buren pelo seu questionamento do lugar em que a obra de arte pode ser apresentada. O pós-modernismo, como retomada dessas energias, não é “o modernismo no seu fim, mas no estado nascente, estado que é constante”³⁶. Lyotard fala da interrogação interior dos próprios princípios do modernismo, montado por artistas de vanguarda como Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevich e Duchamp, afirmando que “o real processo do vanguardismo tem sido um longo, obstinado e altamente responsável trabalho de pesquisa dos pressupostos da modernidade”³⁷.

Mas, opondo-se a isso, uma escritora como Rosalind Krauss repudia os termos e as ambições da vanguarda modernista *tout court*, defendendo em vez disso as credenciais superiores da vanguarda pós-moderna. Como vimos antes, a principal característica da estética modernista que ela deseja desacreditar é o seu culto da originalidade — a crença na possibilidade e na necessidade de um começo absolutamente novo na arte ou na cultura, combinada com o agregado de crenças associadas na singularidade, na incomparabilidade e na autenticidade autofundamentadas absolutas da verdadeira obra de arte. Ela lança contra isso o “discurso da cópia”, praticado por artistas como Robert Rauschenberg e o fotógrafo como Sherrie Levine, em cuja obra as idéias de origem e de originalidade são subvertidas. Mas apesar dessa rejeição do absolutismo embutido no culto da origi-

35. Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago e Londres, U. of Chicago P., 1986.

36. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, tradução de Geoff Bennington e Brian Massumi, Manchester, Manchester UP, 1984, p. 79.

37. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 125.

nalidade, a própria evocação de Krauss das novas possibilidades críticas da arte partilha de uma modalidade modernista de anseio utópico:

Como seria não reprimir o conceito da cópia? Como seria produzir uma obra que representasse o discurso da reprodução sem originais, o discurso que só poderia operar na obra de Mondrian como a subversão inevitável do seu propósito, o resíduo de representacionalidade que ele não poderia purgar suficientemente do domínio de sua pintura?³⁸

Trata-se de uma linguagem crítica que fremente diante da perspectiva do retorno apocalíptico do que foi profundamente reprimido. Krauss alinha explicitamente a “crítica desmitologizante” com a “verdadeira arte pós-moderna” que vai montar nas costas desse monstro vingativo de conteúdo reprimido. Embora ela rejeite a linguagem do novo nascimento e da origem auto-ordenadora nos manifestos do modernismo, essa linguagem retorna em sua evocação do novo mundo do pós-modernismo, em seu desejo de “esvaziar” e “liquidar” as proposições básicas do modernismo e em sua visão paradoxal de uma separação absoluta entre o passado e o futuro: “É de uma estranha perspectiva nova que olhamos para a origem modernista e a vemos partindo-se numa interminável reprodução”³⁹.

Esse gesto de desidentificação, portanto, oculta e reverte a uma simples reprodução dos conceitos que Krauss afirma estar revogando. A retórica dessa crítica afirma o que a sua aura de prestígio cultural nega — o fato de ser enunciada a partir de uma posição de autoridade por assim dizer transcendentemente marginal, cuja recusa dos princípios “centradores” da originalidade e da autenticidade e cujo acolhimento do “outro” reprimido do modernismo são absolutos. Esse gesto na teoria pós-moderna, em particular quando combinado com uma forte baforada do sublime como essa, identifica essa teoria como o novo herdeiro do manto da vanguarda, gesto cuja má-fé é reforçada pelo fato de ocorrer no contexto de um repúdio do próprio conceito de vanguarda.

Uma terceira tendência no âmbito da política cultural pós-moderna tentou resistir a esse retorno glorificado da vanguarda. Numa impressionante leitura da obra de Lyotard, John Tagg sugeriu que interpretações da condição pós-moderna fixaram-se na visão do artista como estrangeiro prometido ou guerrilheiro cultural. O que identifica essa apropriação romântica antes como desejo do que como estratégia é o seu manifesto anacronismo, sua recusa a reconhecer que o papel da vanguarda sempre é produzido de diferentes maneiras em diferentes conjuntos de condições históricas — em Paris nos anos 1850 e 1870, em Zurique durante a Primeira Guerra Mundial, em Nova York nos anos 40 — e que a vanguarda, portanto, não é uma categoria historicamente generalizada. Ao escorregar para a postura da vanguarda, a teoria pós-moderna perpetua uma visão falsamente absoluta da totalidade lacrada da “sociedade”, de um lado, e da intrépida e heróica exposição do “forasteiro”, do outro. “Essa missão exclusiva”, escreve Tagg, “é...

38. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1986, p. 169.

39. *Ibid.*, p. 170.

somente uma fantasia elitista ou utópica. A marginalidade não é garantia de nada⁴⁰. Uma política cultural radical e progressista terá de aceitar sua implicação necessária naquilo a que se opõe, aceitar o fato do colapso da distância crítica, precisando por isso desenvolver uma gama taticamente flexível de respostas a diferentes situações:

As práticas culturais sempre envolvem a mobilização de meios e relações determinados de representação no contexto de uma estrutura institucional cuja organização assume uma forma histórica particular... Não há sentido fora dessa estrutura, mas ela não é monolítica. As instituições que a compõem oferecem múltiplos pontos de entrada e espaços para contestação — e não somente nas margens⁴¹.

Esse chamado a abandonar o cenário de centro e margem ou o "limiar imaginário entre incorporação e dependência", como o diz Tagg, está presente também na idéia de Hal Foster de uma "cultura da resistência" pós-moderna. Foster sugere, em vez do *glamour* da "transgressão" vanguardista, a ambição mais modesta da "contra-hegemonia", formada por resistência e interferência, que nos pede para "ver na formação social não um 'sistema total', mas uma conjuntura de práticas, muitas antagônicas nas quais o cultural é uma arena em que a contestação ativa é possível"⁴². E Victor Burgin defendeu uma política cultural similarmente "imaneente", alegando que não há sentido no debate de vanguarda sobre trabalhar dentro ou fora das instituições de arte, visto que "simplesmente não há 'fora' em instituições da sociedade ocidental contemporânea"⁴³.

Há muito a ganhar com esse esfriamento da retórica auto-engrandecedora da marginalidade, da condição de forasteiro e da transgressão na teoria pós-moderna e com o movimento que leve além dos conceitos-metáforas de centro e margem que tão insistentemente reproduzem polaridades absolutas, e, o que é mais importante, disfarçam a cumplicidade da teoria pós-moderna na construção dos sistemas globais totalizantes de que ela fantasia "sair". Mas, para uma política cultural, como para qualquer tipo de política, falta alguma coisa crucial nas perspectivas oferecidas por Tagg, Foster e Burgin. Todos eles parecem aceitar a necessidade de descartar as formas de legitimação absoluta produzidas por metanarrativas como a do progresso humano na direção da liberdade universal e tentam imaginar uma política cultural pós-moderna que consista em "táticas" contra-hegemônicas provisórias. Nesse sentido, eles concordam com Stuart Hall, que suspeita que "não há... nenhum 'jogo de poder'; há mais uma rede de estratégias e poderes e suas articulações e, portanto, uma política que sempre é posicional"⁴⁴. Mas isso ignora a plena força, em primeiro lugar, do colapso da distância crítica anunciado por Jameson, da perda de uma posição ético-política óbvia fora do jogo de relações sociais a partir da qual fundamentar uma teoria da contra-hegemonia, e, em segundo lugar, do descrédito promovido por Lyotard e outros, cujo objeto não é

40. "Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde", p. 5.

41. *Ibid.*, pp. 6-7.

42. *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, p. 149.

43. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Londres, Macmillan, 1986, p. 192.

44. "Brave New World", *Marxism Today*, outubro de 1988, p. 28.

a tática, mas os fins e os valores. Burgin esforça-se por alegar que esses valores podem manter-se ilesos à transição para a pragmática descentrada:

A certeza moral e a necessidade política não é [sic], por si, dissolvida no "fluxo incessante" do "sempre cabe mais um" do pós-modernismo. Devemos nos lembrar, antes de tudo, de que o "pós-moderno" é uma problemática do "primeiro mundo" — assim, por exemplo, a certeza moral e a necessidade política de que os negros sul-africanos devem participar democraticamente do governo da sua própria sociedade não serão varridas por nenhuma quantidade de discussões sufocantemente da moda sobre o pós-modernismo... O fim das "grandes narrativas" não representa o fim da moralidade nem da *memória*⁴⁵.

Mas Burgin está subestimando o efeito do abandono pós-moderno do horizonte universal do valor e da moralidade. Não basta apenas supor a continuidade do valor e da moralidade, na esperança de que persistam naturalmente entre pessoas de boa vontade pós-modernas que concordem automaticamente sobre o que são o valor e a moralidade. Burgin indica pensar que a erosão da certeza no pós-modernismo de "primeiro mundo" é contraditada pela persistência de batalhas locais sobre princípios morais noutras partes do mundo, mas isso só serviria de argumento acerca da relatividade cultural de certos valores e não é compatível com a negação apriorística da possibilidade de valores universais no pós-modernismo de Lyotard. A questão não é saber se a população negra da África do Sul acredita ou deixa de acreditar na legitimidade de sua luta — afinal, os nazistas de Hitler acreditavam na legitimidade de *sua* luta —, mas se nós também acreditamos e se é possível dizer que existem bases para validar essa crença coletiva. Dito de outro modo, a questão não é como persuadir as pessoas que já estão inclinadas a concordar, mas como persuadir (ou justificar o forçá-las) pessoas que não estão inclinadas a isso ainda (o governo branco da África do Sul, por exemplo).

Tudo isso para dizer que se táticas, estratégias e formas de organização e expressão política podem ser local e historicamente variáveis, os princípios e valores que nos poderiam impelir a qualquer tipo de ação política, em primeiro lugar, não podem sobreviver facilmente a essa fragmentação. Porque que princípio além de um coletivo e, na verdade, universal vai garantir a possibilidade da livre negociação entre esses múltiplos centros de interesse ou entre os jogos de linguagem heterogêneos de Lyotard? É certo que uma política cultural pós-moderna deve acautelar-se de sistemas que imponham opressivamente a uniformidade através da retórica da universalidade, incluindo o seu próprio. Mas a crítica pós-moderna da totalidade até agora só chegou à demonstração de que a totalidade e a universalidade são usadas com regularidade, desonestamente, em nome de estruturas de poder que não são totais nem universais; em nenhum momento ela elabora convincentemente um argumento contra o desejo de aplicação universal dos princípios de liberdade e justiça. Com efeito, numa inspeção cuidadosa, fica evidente que a crítica pós-moderna dos sistemas injustos e opressivos de universalidade tem a sua força implicitamente dependente do pressuposto do direito universal de todos a não serem tratados injusta e opressivamente — do contrário, quem se

45. *The End of Art Theory*, p. 198.

importaria com o caráter falso ou não, opressivo ou não, das metanarrativas, e que razão poderia haver para o seu abandono quando elas já não conseguissem aceitação? Vista nesses termos, a própria "incredulidade diante das metanarrativas" a respeito da qual Lyotard escreve não é um sintoma do colapso dos princípios éticos gerais ou coletivos, mas um testemunho de sua contínua força corretiva.

O esvaziamento do horizonte do valor universal leva no final quer a um acolhimento irracionalista da agonística da oposição — em termos mais simples, à adoção por falta de alternativas do princípio universal de que a força é o direito —; quer à complacência ingênua do pragmatismo, em que se supõe que jamais podemos fundamentar as nossas atividades em princípios éticos que tenham mais força do que simplesmente dizer "este é o tipo de coisas que fazemos, porque é adequado para nós". (No final, na verdade, a opção pragmática sempre vai se transformar na agonística, porque só vai funcionar satisfatoriamente até que alguém se recuse a concordar com você ou a permitir que você discorde dele.) A análise e a política culturais pós-modernas por certo marcam um estágio importante e, com efeito, provavelmente epocal, no desenvolvimento da consciência ética, no reconhecimento da irreduzível diversidade de vozes e interesses. No entanto, como este estudo tem tentado mostrar, essa análise cultural sempre corre o risco de se tornar cúmplice das formas cada vez mais globalizadas que buscam submeter, explorar e administrar — e, portanto, restringir violentamente — essa diversidade. A tarefa de uma pós-modernidade teórica do futuro tem de ser (sem dissipar suas energias em fantasias de marginalidade potentemente derrotada, nem estreitar-se num profissionalismo autopromotor e nem agir como legitimação cultural dos efeitos alienantes da "sociedade da informação" do capitalismo avançado) forjar formas novas e mais inclusivas de coletividade ética. Haverá quem veja isso como apenas mais uma recaída desfibrada no universalismo, mas não se trata disso: trata-se de um chamado para a criação de um quadro comum de concordância, único fator capaz de garantir a continuidade de uma diversidade global de vozes.

Bibliografia

TEORIA CULTURAL E LITERÁRIA PÓS-MODERNA: GERAL E COMPARATIVA

- Anon. "Intellectual Journalism, Postmodernism and Cultural Theory". *New Formations*, 2 (1987): 3-5.
- Berman, R. A. "The Routinization of Charismatic Modernism and the Problem of Post-Modernity". *Cultural Critique*, 5 (1987): 49-68.
- Blocker, H. Gene. "Autonomy, Reference and Post-Modern Art". *British Journal of Aesthetics*, 20:3 (1980): 229-236.
- Bradbury, Malcolm. "Modernisms/Postmodernisms". In Hassan and Hassan, eds., *Innovation/Renovation*, pp. 311-328.
- Calinescu, Matei. "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Post-Modernism: The Culture of Crisis". *Clio*, 4 (1975): 317-340.
- . "From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought". In Hassan and Hassan, eds., *Innovation/Renovation*, pp. 263-288.
- . *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.
- Chefdor, Monique; Wachtel, Albert; Quinones, Richard, eds. *Modernism: Challenges and Perspectives*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- Chow, R. "Rereading Mandarin Ducks and Butterflies: A Response to the Postmodern Condition". *Cultural Critique*, 5 (1987): 69-93.
- Collins, James. "Postmodernism and Cultural Practice". *Screen*, 28:2 (1987): 11-27.
- Ferraris, Maurizio, *Tracce: Nichilismo, moderno, postmoderno*. Milão: Multhipla, 1983.
- . "Problemi del postmoderno". *Cultura e scuola*, 97 (1986): 106-118.
- Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1985. Reimpresso como *Postmodern Culture* (Londres e Sydney: Pluto Press, 1985).
- Hassan, Ihab. "Abstractions". *Diacritics*, 2 (1975): 13-18.
- . *The Right Promethean Fire: Imagination: Science and Cultural Change*. Urban, Ill.: University of Illinois Press, 1980.
- . "Desire and Dissent in the Postmodern Age". *Kenyon Review*, 5 (1983): 1-18.

- . *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
- . e Hassan, Sally, eds. *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- Hoesterer, Ingeborg. "Die Moderne am Ende? Zu den ästhetischen Positionen von Jürgen Habermas und Clement Greenberg". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte*, 29:1 (1984): 19-32.
- Hutcheon, Linda. "The Politics of Postmodernism: Parody and History". *Cultural Critique*, 5 (1987): 179-207.
- Köhler, Michael. "Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick". *Amerikastudien*, 22:1 (1977): 19-46.
- Kristeva, Julia. "Postmodernism?" *Bucknell Review*, 25:2 (1980): 136-141.
- Laffey, J. F. "Cacophonous Rites: Modernism and Postmodernism". *Historical Reflections*, 14:1 (1987): 1-32.
- Lemaire, Gérard-George. "Le spectre du post-modernisme". *Le Monde Dimanche*, 18 de outubro de 1981, xiv.
- McGowan, John P. "Postmodern Dilemmas". *Southwest Review*, 72:3 (1987): 357-376.
- Peper, Jürgen. "Postmodernismus: Unitary Sensibility?" *Amerikastudien*, 22:1 (1977): 65-89.
- Schulte-Sasse, J. "Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue". *Cultural Critique*, 5 (1987): 5-22.
- Schusterman, Richard. "Postmodernist Aestheticism". *Theory, Culture and Society*, 5:2-3 (1988): 337-356.
- Ziolkowski, Theodore. "Toward a Post-Modern Aesthetics?" *Mosaic*, 2:4 (1969): 112-119.

PÓS-MODERNIDADE NA FILOSOFIA, E TEORIA CULTURAL E POLÍTICA

- Arac, Jonathan, ed. *Postmodernism and Politics*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- . *Le Miroir de la production: ou l'illusion critique du matérialisme historique*. Tournai: Casterman, 1973. Traduzido em inglês por Mark Poster, como *The Mirror of Production* (St. Louis: Telos Press, 1975).
- . *La Société de la consommation: ses mythes, ses structures*. Paris: Gallimard, 1974.
- . *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1976. Traduzido em inglês por Charles Levin, como *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis: Telos Press, 1981).

- . *L'Echange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *L'Effet Beaubourg: implosion et dissuasion*. Paris: Galilée, 1977.
- . *Oublier Foucault*. Paris: Galilée, 1977. Tradução para o inglês de Nicola Dufresne, com o título *Forget Foucault* (Nova York: Semiotext(e), 1987).
- . *De la séduction*. Paris: Galilée, 1980.
- . *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981. "The Precessions of Simulacra" e "The Orders of Simulacra", trad. Paul Foss, Paul Patton e Philip Bleitchman, in *Simulations* (Nova York: Semiotext(e), 1983).
- . *Les Stratégies fatales*. Paris: Grasset, 1983.
- . *A l'ombre des majorités silencieuses*. Paris: Denël, 1983. Tradução para o inglês de Paul Foss, Paul Patton e John Johnston, como *In the Shadow of the Silent Majorities... or the End of the Social and Other Essays*. (Nova York: Semiotext(e), 1983).
- . *La Gauche divine: chroniques des années 1977-1984*. Paris: Grasset, 1985.
- . *Amérique*. Paris: Grasset, 1986.
- . *L'Autre par lui-même*. Paris: Galilée, 1987. Trad. ingl. Bernard e Caroline Schutze, *The Ecstasy of Communication* (Nova York: Semiotext(e), 1988).
- . *Cool Memories*. Paris: Galilée, 1987.
- . *Selected Writings*. Vários tradutores. Ed. Mark Poster. Oxford: Polity Press, 1988.
- Bell, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society*. Nova York: Basic Books, 1973.
- . *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Nova York: Basic Books, 1976.
- Benhabib, Seyla. "Epistemologies of Postmodernism: A Rejoinder to Jean-François Lyotard". *New German Critique*, 33 (1984): 103-126.
- Bennington, Geoff. *Lyotard: Writing the Event*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air*. Londres: Verso, 1982.
- Bernstein, Richard, ed. *Habermas and Modernity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.
- Bové, Paul. "The Ineluctability of Difference: Scientific Pluralism and the Critical Intelligence". In J. Arac, ed., *Postmodernism and Politics*, pp. 3-25.
- Callinicos, Alex. "Poststructuralism, Postmodernism, Postmarxism?" *Theory Culture and Society*, 2:3 (1985): 85-102.
- Clifford, James, e Marcus, George E., eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Cook, David e Kroker, Arthur. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Nova York: St. Martin's Press, 1986.

- Dallmayr, F. R. "Democracy and Post-modernism". *Human Studies*, 10:1 (1987): 143-170.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. 1ª ed. 1967. Trad. ingl. Exeter?: Rebel Press, 1987. No translator named.
- Derrida, Jacques. *Glas*, Paris: Galilée, 1974.
- . *Spurs: Nietzsche's Styles*. Trad. ingl. Barbara Harlow. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- . *Dissemination*. Trad. ingl. Barbara Johnson. Londres: Athlone Press, 1981.
- Docherty, Thomas. "Theory, Enlightenment and Violence: Postmodern Hermeneutic as a Comedy of Errors". *Textual Practice*, 1:2 (1987): 192-216.
- During, Simon. "Postmodernism or Post-Colonialism Today?". *Textual Practice*, 1:1 (1987): 32-47.
- Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism and Postmodernism". In *Against the Grain: Essays 1975-1985*. Londres: Verso, 1986, pp. 131-148.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Teh Consciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media*. Nova York: Seabury Press, 1974.
- Fekete, John, ed. *Life after Postmodernism: Essays on Value and Culture*. Londres: Macmillan, 1988.
- Fischer, Michael M. J. "Ethnicity and the Post-modern Arts of Memory". In James Clifford e George E. Marcus, eds., *Writing Culture*, pp. 194-233.
- Frankovits, André, ed. *Seduced and Abandoned: The Baudrillard Scene*. Nova York: Semiotext(e), 1984.
- Fraser, Nancy. "The French Derrideans: Politicizing Deconstruction or Deconstructing Politics". *New German Critique*, 33 (1984): 127-154.
- Giddens, Anthony. "Modernism and Post-Modernism". *New German Critique*, 22 (1981): 15-18.
- Grosz, E. A., et al., eds. *Future*fall: Excursions into Postmodernity*. Sydney: Power Institute of Fine Art, 1986.
- Habermas, Jürgen. *Legitimation Crisis*. Trad.ingl. Thomas MacCarthy. Londres: Heinemann, 1976.
- . "The French Path to Postmodernity: Bataille between Eroticism and General Economics". *New German Critique*, 33 (1984): 79-102.
- . "Modernity — An Unfinished Project". In Hal Foster, ed. *Postmodern Culture* (Londres e Sydney: Pluto Press, 1985), pp. 3-15.
- . *The Philosophical Discourse of Modernity*. Trad.ingl. Frederick Lawrence. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.
- Hjort, A. M. "Quasi-Una-Amicizia: Adorno and Philosophical Post-modernism". *New Orleans Review*, 14:1 (1987): 74-80.

- Honneth, Axel. "An Aversion against the Universal: A Commentary on Lyotard's *Postmodern Condition*". *Theory, Culture and Society*, 2:3 (1985): 147-157.
- Huyssen, Andreas. "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s". *New German Critique*, 22 (1981): 23-40.
- . "Mapping the Postmodern". *New German Critique*, (1984): 5-52.
- . *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, 146 (1984): 53-92.
- . "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate". *New German Critique*, 33 (1984): 53-66.
- . "Postmodernism and Consumer Society". In Hal Foster, ed. *Postmodern Culture* (Londres e Sydney, 1985), pp. 111-125.
- Kaplan, E. Ann, ed. *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*. Londres: Verso, 1988.
- Kearney, R. "Ethics and the Postmodern Imagination". *Thought: A Review of Culture and Ideas*, 62:244 (1987): 39-58.
- Kellner, Douglas. *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Oxford: Polity Press, 1988.
- Kroker, Arthur e Kroker, Marilouise, eds. *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*. Londres: Macmillan, 1988.
- Lang, Berel. "Postmodernism in Philosophy: Nostalgia for the Future, Waiting for the Past". *New Literary History*, 18:1 (1986): 209-223.
- Lash, Scott. "Postmodernity and Desire". *Theory and Society*, 14:1 (1985): 1-33.
- Lea, Kenneth. "'In the Most Highly Developed Societies': Lyotard and Postmodernism". *Oxford Literary Review*, 9: 1-2 (1987): 86-104.
- Levin, David Michael. *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*. Londres e Nova York: Routledge, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *Economie Libidinale*. Paris: Minuit, 1974.
- . *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. 1ª edição 1979. Trad. ingl. Geoff Bennington e Brian Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984).
- . "The Differend", Trad. ingl. G. Van Den Abbeele. *Diacritics* (1984): 4-14.
- . *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*. Paris: Galilée, 1986.
- . "Notes on Legitimation". Trad. ingl. Cecile Lindsay. *Oxford Literary Review*, 9:1-2 (1987): 105-118.
- . e Thébaud, Jean Loup. *Just Gaming*. Trad. ingl. Wlad Godzich. Manchester: Manchester University Press, 1985.

- Mandel, E. *Late Capitalism*. Londres: Verso, 1975.
- Melville, Stephen. *Philosophy beside Itself: On Deconstruction and Modernism*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- Merquior, J. G. "The Spider and the Bee: A Critique of Postmodern Ideology". *Cuadernos del Norte*, 8:42 (1987): 2-7.
- Michel, Karl Markus. "Abschied von der Moderne? Eine Komödie". *Kursbuch*, 73 (1987): 169-196.
- Montag, Warren. "What is at Stake in the Debate on Postmodernism?" In Kaplan, ed., *Postmodernism and Its Discontents*, 88-103.
- Murphy, J. W. "Cultural Manifestations of Postmodernism". *Philosophy Today*, 30:4 (1987): 53-8.
- Murray, Robin. "Life after (Henry) Ford". *Marxism Today* (outubro de 1988): 8-13.
- Norris, Christopher. "Narrative Theory or Theory-as-Narrative: The Politics of 'Post-modern' Reason". In *The Contest of Faculties: Philosophy and Theory after Deconstruction* (Londres: Methuen, 1985), pp. 19-46.
- . "Philosophy as a Kind of Narrative: Rorty on Post-Modern Liberal Culture". In *The Contest of Faculties*, pp. 139-166.
- . "Against Postmodernism: Derrida, Kant and Nuclear Politics". *Paragraph*, 9 (1987): 1-30.
- Paden, R. "Lyotard, Postmodernism and the Crisis in Higher Education". *International Studies in Philosophy*, 19:1 (1987): 53-58.
- Palmer, Richard E. "Postmodernity and Hermeneutics". *Boundary* 2,5-2 (1977): 363-393.
- Rabinow, Paul. "Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology". In James Clifford e George E. Marcus, eds. *Writing Culture*, pp. 234-261.
- Radhakrishnan, Rajagoplan. "The Post-Modern Event and the End of Logocentrism". *Boundary* 2,12:1 (1983): 33-60.
- Rajchman, John. "Postmodernism in a Nominalist Frame: The Emergence and Diffusion of a Cultural Category". *Flash Art*, 137 (1987): 49-51.
- Richard, Nelly. "Postmodernism and Periphery". *Third Text*, 2 (1987-1988): 5-12.
- Rorty, Richard. "Habermas and Lyotard on Postmodernity". In Richard Bernstein, ed., *Habermas and Modernity*, pp. 161-176.
- . "Le Cosmopolitisme sans émancipation: en réponse à Jean-François Lyotard". *Critique*, 41 (1985): 570-583.
- Ryan, Michael. "Postmodern Polictis". *Theory, Culture and Society*, 5:2-3 (1988): 559-576.

- Scherpe, K. R. "Dramatization and Re-Dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Post-Modernity". *Cultural Critique*, 5 (1987): 95-129.
- Seconds of January Group. *After Truth: A Post-Modern Manifesto*. Londres: Inventions Press, 1986.
- Shevtsova, Maria. "Intellectuals, Commitment and Political Power: Interview with Jean Baudrillard". *Thesis Eleven*, 10-11 (1984-1985), 166-175.
- Tyler, Stephen. "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document". In James Clifford e George E. Marcus, eds, *Writing Culture*, pp. 122-140.
- Vattimo, Gianni. *Le avventure della differenza: Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*. Milão: Garzanti, 1980.
- . *Al di là del soggetto: Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*. Milão: Feltrinelli, 1981.
- . *La fine della modernità: Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*. Milão: Garzanti, 1985.
- , e Rovatti, Pierre Aldo, eds. *Il pensiero debole*. Milão: Garzanti, 1983.
- Wolin, Richard. "Modernism vs. Postmodernism". *Telos*, 62 (1984-1985): 9-29.

PÓS-MODERNISMO E ARQUITETURA

- Akkerman, J. S. "Why Classicism? (Observations on Post-Modern Architecture)". *Harvard Architecture*, 5 (1987): 78-79.
- Benevole, L. "Piazze for Everyone". *Casabella*, 51:533 (1987): 29-30.
- Coleman, A. "Whither Post-Modern Housing?" *Architectural Design*, 56:10 (1986): 70-72.
- Crook, J. Mordaunt. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Postmodern*. Londres: John Murray, 1987.
- Egenter, N. "Foundation for an Anthropological Theory of Architecture (What has the Nestbuilding Behaviour of the Higher Apes to do with Post-Modern Architecture?)". *A and U: Architecture and Urbanism*, 197 (1987): 99-108.
- Frampton, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism". In Foster, Hal, ed., *Postmodern Culture* (Londres e Sydney: Pluto Press, 1985), pp. 16-30.
- . "Reflections on Postmodernism and Architecture". *Cuadernos del Norte*, 8:42 (1987): 54-57.
- Iovine, J. V. "Die Revision der Moderne: Postmodernism on Display at Williams College". *Architectural Review*, 175:7 (1987): 191.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. 4ª ed. Londres: Academy Editions, 1984.
- , ed. *Post-Modern Classicism, Architectural Design*, 5-6 (1980).

Jones, P. B. "Where do we Stand: A Lecture about Modernism, Post-Modernism and the Neglected Possibility of a Responsive Architecture". *A and U: Architecture and Urbanism*, 198 (1987): 14-30.

Portoghesi, Paolo. *After Modern Architecture*. Trad. ingl. Meg Shore. Nova York: Rizzoli, 1982. Edição revista e atualizada. *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society*. Nova York: Rizzoli, 1983.

Schmerz, M. F. "Preservation and Postmodernism: A Common Cause". *Architectural Review*, 175:7 (1987): 9.

Ventura, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 2ª ed. Nova York: Museum of Modern Art e Graham Foundation, 1972.

Venturi, Robert, Scott Brown, Denise e Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.

PÓS-MODERNISMO E ARTE

Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Londres: Macmillan, 1986.

Carrier, D. "Michael Kassler: A Painter of Nature in the Era of Post-modernist Art", *Art Magazine*, 61:9 (1987): 32-3.

Collins, Michael. *Towards Post-Modernism: Design since 1851*. Londres: British Museum, 1987.

Davis, Douglas. *Artculture: Essays on the Post-Modern*. Nova York: Harper and Row, 1977.

—. "Late Postmodern: The End of Style?" *Art in America*, 75:6 (1987): 15.

Dilnot, Clive. "What is the Post-Modern?" [Review of Foster, *Postmodern Culture* and Lyotard, *Postmodern Condition*.] *Art History*, 9:2 (1986): 245-263.

Foster, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend: Bay Press, 1985.

Gottlieb, Carla. *Beyond Modern Art*. Nova York: E. P. Dutton, 1976.

Greenberg, Clement. *The Notion of "Post-Modern"*. 4th Sir William Dobell Memorial Lecture, University of Sydney, 1980. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980.

—. "Modern and Postmodern". *Arts Magazine*, 54 (1980): 64-66.

Jencks, Charles, ed. *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*. Londres: Academy Editions, 1987.

Kramer, Hilton. "Postmodern: Art and Culture in the 1980s". *The New Criterion*, 1:1 (1982): 36-42.

—. *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*. Nova York: Free Press, 1985.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

Levin, Kim. "Farewell to Modernism". *Arts*, 54 (1979): 90-92.

Melville, Stephen. "Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rethoric and the Conditions of Publicity in Art and Criticism". *October*, 19 (1981): 55-92.

Nairne, Sandy, com Dunlop, Geoff e Wyver, John. *State of the Art: Ideas and Images in the 1980s*. Londres: Chatto and Windus, 1987.

Oliva, Achille Bonito. "The International Trans-Avantgarde". *Flash Art*, 104 (1982): 36-43.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", Part 1: *October*, 12 (1980): 67-86. Part 2: *October*, 13 (1980): 59-80.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1986.

Phillipson, Michael. *Painting, Language and Modernity*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1985.

Sandler, Irving. "Modernism, Revisionism, Pluralism, and Post-Modernism". *Art Journal*, 40 (1980): 345-347.

Spalding, Frances. "Simon Watney and his Friends in a Postmodernist Age". *Burlington Magazine*, 129:1009 (1987): 251-252.

Tagg, John. "Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde". *Block* (1985-1986): 3-7.

Watney, Simon. "Roger Fry and his Friends in a Postmodern Age". *Burlington Magazine*, 129:1009 (1987): 250-251.

PÓS-MODERNISMO E FOTOGRAFIA

Abbas, M. A. "Photography/Writing/Postmodernism". *Minnesota Review*, n.s. 23 (1984): 91-111.

Andre, Linda. "The Politics of Postmodern Photography". *Minnesota Review*, n.s. 23 (1984): 17-35.

Burgin, Victor, ed. *Thinking Photography*. Londres: Macmillan, 1982.

Crimp, Douglas. "The Photographic Activity of Postmodernism". *October*, 15 (1980): 91-100.

Godeau, Abigail Solomon. "Winning the Game when the Rules have been changed: Art Photography and Postmodernism". *Screen*, 25:6 (1984): 88-102.

—. "Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics". *Screen*, 28:3 (1987): 2-22.

- Adams, Robert Martin. "What was Modernism?" *Hudson Review*, 31 (1978): 29-33.
- Allen, Donald e Butterick, George E. *The Postmoderns: The New American Poetry Revised*. Nova York: Grove Press, 1982.
- Alpert, Barry. "Post-Modern Oral Poetry: Buckminster Fuller, John Cage and David Antin". *Boundary* 2,3 (1975): 665-682.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- . "The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism". *TriQuarterly*, 33 (1975): 209-230.
- Altieri, Charles. "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics". *Boundary* 2, 1 (1973): 605-641.
- . "Postmodernism: A Question of Definition". *Par Rapport*, 2 (1979): 87-100.
- . "The Postmodernism of David Antin's *Tuning*". *College English*, 48:1 (1986): 9-25.
- Andrews, Bruce, e Bernstein, Charles, *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale and Edwardville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Antin, David. "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". *Boundary* 2,1 (1972): 98-133.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barry, T. F. "Postmodern Longins for the Static Moments: On Recent Handke Criticism". *German Quarterly*, 60:1 (1987): 88-98.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion". Reproduzido em Bradbury, Malcolm, ed. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Glasgow: Fontana Press, 1977.
- . "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction". *Atlantic Monthly*, 245:1 (1980): 65-71.
- Beebe, Maurice. "What Modernism Was". *Journal of Modern Literature*, 3 (1974): 1065-1084.
- Butler, Christopher. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Butterick, George. "Editing Postmodern Texts". *Sulfur*, 11 (1984): 113-140.
- Cage, John. *Empty Words*. Middletown: Wesleyan University Press, 1981.
- Calinescu, Matei e Fokkema, Douwe, eds. *Exploring Postmodernism*. Amsterdã e Philadelphia: John Benjamins, 1988.

- Caramello, Charles. *Silverless Mirrors: Book, Self and Postmodern American Fiction*. Tallahassee: Florida University Press, 1983.
- Clausen, Christopher. "A Comment on the Postmodernism of David Antin". *College English*, 48:5 (1987): 11-27.
- Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- Couturier, Maurice. *Representation and Performance in Postmodern Fiction*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1983.
- Ebert, Teresa L. "The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction". *Poetics Today*, 1 (1980): 91-104.
- Eco, Umberto. "Postmodernism, Irony, and the Enjoyable". In *Postscript to The Name of the Rose*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1984.
- Federman, Raymond, ed. *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1975, 2ª ed., 1981.
- . "Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge". *Humanities in Society*, 1:2 (1978): 115-131.
- Fiedler, Leslie. "Cross that Border — Close That Gap". 1ª ed. reproduzida em *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2. (Nova York: Stein and Day, 1971), pp. 461-485.
- Fokkema, Douwe, ed. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdã e Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- Fokkema, Douwe e Bertens, Hans, eds. *Approaching Postmodernism*. Amsterdã e Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Graff, Gerald. "The Myth of the Postmodernist Breakthrough". *TriQuarterly*, 26 (1973): 383-417.
- . "Babbit at the Abyss: The Social Context of Postmodern American Fiction". *TriQuarterly*, 33 (1975): 305-337.
- Hafrey, Leigh. "The Golden Cage: Postmodernism and Beyond". *TriQuarterly*, 56 (1983): 126-136.
- Hartman, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- . *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Nova York: Oxford University Press, 1982.
- . *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.

- Hayman, David. "Double-distancing: An Attribute of the 'Post-Modern' Avant-Garde". *Novel* 12 (1978): 33-47.
- Hoffmann, Gerhard. "The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, Its Historical Development and Its Transformations in Postmodern Narration". *REAL (Yearbook of Research in English and American Literature)*, 1 (1982): 267-364.
- . "Social Criticism and the Deformation of Man: Satire, the Grotesque and Comic Nihilism in the Modern and Postmodern American Novel". *Amerikastudien*, 28 (1983): 141-203.
- Hoffman, Gerhard, Horning, Alfred e Kunow, Rüdiger. "'Modern', 'Postmodern', and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th- Century Literature". *Amerikastudien*, 22 (1977): 19-46.
- Howe, Irving. "Mass Society and Post-Modern Fiction". *Partisan Review*, 26 (1959): 420-436.
- . *The Decline of the New*. Nova York: Harcourt, Brace, and World, 1970.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980.
- . "Beginning to theorize Postmodernism". *Textual Practice*, 1:1 (1987): 10-31.
- . "The Politics of Postmodernism: Parody and History". *Cultural Critique*, 5 (1987): 179-207.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nova York e Londres: Routledge, 1988.
- Kafalenos, Emma. "Fragments of a Partial Discourse on Roland Barthes and the Postmodern Mind". *Chicago Review*, 35 (1985): 72-94.
- Klinkowitz, Jerome. *Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1975, 2ª ed., 1980.
- Klinkowitz, Jerome e Knowlton, James. *Peter Handke and the Postmodern Transformatio: The Goalie's Journey Home*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- Kutnik, Jerzy. *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1986.
- LeClair, Tom e McCaffery, Larry, eds. *Anything Can Happen: Interviews with American Novelists*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Londres: Edward Arnold, 1977.
- . "Modernism, Antimodernism, Postmodernism". In *Working With Structuralism* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981), pp. 3-16.
- Lumsden, C. J. "The Gene and the Sign: Giving Structure to Postmodernity". *Semiotica*, 62:3-4 (1986): 191-206.

- McCaffery, Larry. *The Metafictional Muse: the Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.
- , ed. *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliography*. Londres: Greenwood Press, 1986.
- McConnel, Frank. "The Corpse of the Dragon: Notes on Postromantic Fiction". *TriQuarterly*, 33 (1975): 273:304.
- McHale, Brian. "Modernist Reading, Postmodernist Text: The Case of *Gravity's Rainbow*". *Poetics Today*, 1:1-2 (1982): 85-110.
- . "Writing about Postmodern Writing". *Poetics Today*, 3:3 (1982): 211-227.
- . *Postmodernist Fiction*. Nova York e Londres: Methuen, 1987.
- Malmgren, Carl Darryl. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.
- Mazzaro, Jerome. *Postmodern American Poetry*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Morrisette, Bruce. "Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film". *Critical Inquiry*, 2 (1975): 253-26.
- Nägele, Rainer. "Modernism and Postmodernism: The Margins of Articulation". *Studies in Twentieth-Century Literature*, 5:1 (1980): 5-25.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- Olsen, Lance. "Deconstructing the Balzacian Mode: Postmodern Fantasy". *Extrapolation*, 28:1 (1987): 45-51.
- . *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*. Londres: Greenwood Press, 1987.
- Olson, Charles. "The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man", *Olson: The Journal of the Charles Olson Archives*, 2 (1974): 28.
- Pasanen, O. "Postmodernism: An Interview with William Spanos". *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 11:2 (1986): 195-209.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- . *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Poirier, Richard. *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*. Nova York: Oxford University Press, 1971.
- Pinsker, Sanford. "Ulysses and the Post-Modern Temper". *Midwest Quarterly*, 155 (1974): 406-416.
- Pütz, Manfred. "The Struggle of the Postmodern: Books on a New Concept in Criticism". *Kritikon Litterarum*, 2 (1973): 225-237.

- Pütz, Manfred e Freese, Peter, eds. *Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology*. Darmstadt: Thesen, 1984.
- Robinson, Alan. "James Fenton's 'Narratives': Some Reflections on Post-modernism". *Critical Quarterly*, 29:1 (1987): 81-93.
- Rother, James. "Parafiction: The Adjacent Universes of Barth, Barthelme, Pynchon, and Nabokov". *Boundary 2*, 5 (1976): 21-43.
- Schmitz, Neil. "Gertrude Stein as Postmodernist: The Rhetoric of *Tender Buttons*". *Journal of Modern Literature*, 3 (1974): 1203-1218.
- Scholes, Robert. *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1975.
- . *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.
- Schwartz, R. A. "Postmodernist Baseball". *Modern Fiction Studies*, 33:1 (1987): 35-49.
- Spanos, William V. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination". *Boundary 2*, 1 (1972): 147-168.
- . "De-struction and the Question of Postmodernist Literature: Toward a Definition". *Par Rapport*, 2 (1979): 107-122.
- , ed. *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Stark, John O. *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, and Barth*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1974.
- Stark, Michael. "'The Murder of Modernism': Some Observations on Research into Expressionism and the Post-Modernism Debate". In Richard Sheppard, ed. *Expressionism in Focus* (Blairgowrie: Lochee Publications, 1987), pp. 27-45.
- Szegedy-Maszák, Mihály. "Postmodernism in Hungarian Literature: Péter Esterházy's 'Agnes'". *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 34 (1984): 150-165).
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italia Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Tarn, Nathaniel. "Fresh Frozen Fenix: Random Notes on the Sublime, the Beautiful, and the Ugly in the Postmodern Era". *New Literary History*, 16:2 (1985): 417-426.
- Thiher, Allen. *Words in Reflection: Modern Language Theory and Post-modern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Updike, John. "Modernist, Postmodernist, What will they think of Next?" *The Nova Yorker*, 10 de setembro 1984: 136-142.
- Wasson, Richard. "Notes on a New Sensibility". *Partisan Review*, 36 (1969): 460-477.
- . "From Priest to Prometheus: Culture and Criticism in the Post Modern Period". *Journal of Modern Literature*, 3 (1974): 1188-1202.

- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres e Nova York: Methuen, 1984.
- Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1981.
- . "Strange Displacements of the Ordinary: Apple, Elkin, Barthelme, and the Problem of the Excluded Middle". *Boundary 2*, 10 (1982): 177-199.

PÓS-MODERNISMO E PERFORMANCE

- Auslander, Philip. "Towards a Concept of the Political in Postmodern Theatre". *Theatre Journal*, 39:1 (1987): 20-34.
- Benamou, Michel e Carmello, Charles. *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee: Centre for Twentieth-Century Studies, 1977.
- Blau, Herbert. *Bloodied Thought: Occasions of Theatre*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- . *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press, 1982.
- . "The Remission of Play". In Hassan, Ihab e Hassan, Sally, eds. *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities* (Madison: University of Wisconsin Press, 1983), pp. 161-188.
- . "Ideology and Performance". *Theatre Journal*, 35:4 (1983): 441-460.
- . *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Connor, Steven. "The Flag on the Road: Bruce Springsteen and the Live". *New Formations*, 3 (1987): 129-137.
- Corrigan, Robert W. "The Search for New Endings: The Theatre in Search of a Fix, Part III". *Theatre Journal*, 36:1 (1984): 153-163.
- Derrida, Jacques. "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation". In *Writing and Difference*, trad. Alan Bassa (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978), pp. 169-195.
- . "La Parole Soufflée". In *Writing and Difference*, op. cit, pp. 232-250.
- Devy, Kate. *Richard Foreman and the Ontological-Hysterical Theater*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Dort, Bernard. "The Liberated Performance". Trad. Barbara Kerslake. *Modern Drama*, 25:1 (1982): 60-68.
- Durand, Régis. "Theatre/SIGNS/Performance: On Some Transformations of the Theatrical and the Theoretical". In Hassan, Ihab and Hassan, Sally, eds., *Innovation/Renovation: New Perspective on the Humanities* (Madison: University of Wisconsin Press, 1983), pp. 211-224.

- Féral, Josette. "Performance and Theatricality: The Subject Demystified". Trad. Terese Lyons. *Modern Drama*, 25:1 (1982): 170-181.
- Forte, Jeanie. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism". *Theatre Journal*, 40:2 (1988): 217-235.
- Fuchs, Elinor. "The Theatre after Derrida". *Performing Arts Journal*, 26/7 (1985): 163-173.
- Marranca, Bonnie. *Theatre rewritings*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1984.
- Mehta, Xerxes. "Some Versions of Performance Art". *Theatre Journal*, 36:1 (1984): 165-198.
- Pavis, Patrice. "The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre". Trad. Loren Kruger. *Modern Drama*, 29:1 (1986): 1-22.
- Pontbriand, Chantal. "The eye finds no fixed point on which to rest ...". Trad. C. R. Parsons. *Modern Drama*, 25:1 (1982): 154-162.
- Sayre, Henry. "The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies". *Georgia Review* 37:1 (1983): 169-188.
- Schechner, Richard. "News, Sex, and Performance Theory". In Hassan, Ihab e Hassan, Sally, eds. *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities* (Madison: University of Wisconsin Press), pp. 189-210.
- . *Performative Circumstances from the Avant-Garde to Ramlila*. Calcutta: Seagull Books, 1983.
- Simard, Rodney. *Postmodern Drama: Contemporary Playwrights in America and Britain*. Landham, Md.: University Presses of America/American Theatre Association, 1984.
- Ulmer, Gregory L. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1985.

FEMINISMO E PÓS-MODERNISMO

- Creed, Barbara. "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism". *Screen*, 28:2 (1987): 47-68.
- Flax, Jane. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory". *Signs*, 12:4 (1987): 621-643.
- Fraser, Nancy e Nicholson, Linda. "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism". *Theory, Culture and Society*, 5:2-3 (1988): 373-394.
- Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1985.
- Mellencamp, Patricia. "Images of Language and Indiscreet Dialogue: 'The Man who envied Women'". *Screen*, 28:2 (1987): 87-102.

- Moi, Toril. "Feminism, Postmodernism and Style: Recent Feminist Criticism in the United States". *Cultural Critique*, 9 (1988): 3-22.
- Morris, Meaghan. *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism*. Londres: Verso, 1988.
- Owens, Craig. "Feminism and Postmodernism". In Foster, ed., *Postmodern Culture* (Londres e Sydney: Pluto Press, 1985), pp. 57-82.
- Probyn, Elizabeth. "Bodies and Anti-bodies: Feminism and the Post-modern". *Cultural Studies*, 1:3 (1987): 349-360.

TV E FILME PÓS-MODERNOS

- Baudrillard, Jean. *The Evil Demon of Images*. Trad. Paul Foss e Paul Patton. Sydney: Power Institute of Fine Art, 1985.
- Boyd-Bowman, Susan. "Imaginary Cinematheques: The Postmodern Programmes of INA". *Screen*, 28:2 (Primavera de, 1987): 103-117.
- Denzin, Norman. "Blue Velvet: Postmodern Contradictions". *Theory, Culture and Society*, 5:2-3 (1988): 461-473.
- Eco, Umberto. "A Guide to the Neo-Television of the 1980s". *Framework*, 25 (1984): 18-25.
- Gitlin, Todd, ed. *Watching Television*. Nova York: Pantheon, 1986.
- Grossberg, Lawrence. "The In-Difference of Television". *Screen*, 28:2 (1987): 28-46.
- Jameson, Fredric. "On Magic Realism in film". *Critical Inquiry*, 12 (1986): 301-325.
- . "Reading without Interpretation: Postmodernism and the Video Text". In Attridge Derek, Durant, Alan, Fabb, Nigel, e McCabe, Colin, eds., *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature* (Manchester: Manchester University Press, 1987), pp. 199-233.
- Kaplan, E. Ann. *Rocking around the Clock: Music Television, Post-modernism and Consumer Culture*. Londres e Nova York: Methuen, 1987.
- Mellencamp, Patricia. "Images of Language and Indiscreet Dialogue: 'The Man who envied Women'". *Screen*, 28:2 (1987): 87-102.
- Morris, Meaghan. "Tooth and Claw: Tales of Survival and *Crocodile Dundee*". In *The Pirates Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism* (Londres: Verso, 1988), pp. 241-269.
- Roberts, John. "Postmodern Television and the Visual Arts". *Screen*, 28:2 (1987): 118-127.
- Sharrett, C. "Sustaining Romanticism in a Postmodernist Cinema: An Interview with Syberborg". *Cinéaste*, 15:3 (1987): 18-20.
- Wyver, John. "Television and Postmodernism". In Appignanesi, Lisa, ed., *Postmodernism: ICA Documents 5* (Londres: ICA, 1986), pp. 52-54.

PÓS-MODERNISMO E CULTURA POPULAR

- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Stephen Rendell. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Chambers, Iain. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Nova York: St. Martin's Press, 1985.
- . "Maps for the Metropolis: A Possible Guide to the Present". *Cultural Studies*, 1:1 (1987): 1-21.
- Eco, Umberto. *Travels in Hyper-Reality*. Trad. William Weaver. Nova York: Harcourt, Brace, Jovanovitch, 1986.
- Emberley, Julia. "The Fashion Apparatus and the Deconstruction of Post-modern Subjectivity". *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1 (1987): 38-50.
- Faurschou, Gail. "Fashion and the Cultural Logic of Postmodernity". *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1 (1987): 68-84.
- Goodwin, Andrew. "Sample and Hold: Pop Music in the Age of Digital Reproduction". *Critical Quarterly*, 30:3 (1988): 34-49.
- Grossberg, Lawrence. "'I'd Rather feel bad than not feel Anything At All': Rock and Roll, Pleasure and Power". *Enclitic*, 8 (1984): 94-110.
- . "The Politics of Music: American Images and British Articulations". *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1 (1987): 144-151.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979.
- . "Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance and Display". *SubStance*, 37/38 (1983): 68-88.
- . "A Report on the Western Front: Postmodernism and the 'Politics' of Style". *Block*, 12 (1986-1987): 4-26.
- . *Cut "N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Londres: Comedia, 1987.
- . "The Impossible Object: Towards a Sociology of the Sublime". *New Formations*, 1:1 (1987): 47-76.
- . *Hiding in the Light: On Images and Things*. Londres: Comedia, 1988.
- Kaite, Berkeley. "'Obsession' and Desire: Fashion and the Postmodern Scene". *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11:1 (1987): 84-89.
- Lipsitz, George. "Cruising around the Historical Bloc: Postmodernism and Popular Music in East Los Angeles". *Cultural Critique*, 5 (1986-1987): 157-177.
- Mercer, Kobena. "Black Hair/Style Politics". *New Formations*, 3 (1987): 33-54.
- MacRobbie, Angela. "Postmodernism and Popular Culture". In Appignanesi, Lisa, ed., *Postmodernism: ICA Documents 5* (Londres: ICA, 1986), pp. 54-57.
- Modleski, Tania, ed. *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Londres: Virago, 1985.
- Wollen, Peter. "Fashion/Orientalism/The Body". *New Formations*, 1 (1987): 5-33.

OUTROS PÓS-MODERNISMOS

- Davis, Mike. "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism". *New Left Review*, 151 (1985): 106-113.
- Dear, M. J. "Postmodernism and Planning". *Environment and Planning D: Society and Space*, 4 (1986): 367-384.
- Lindenberger, Herbert. "From Opera to Postmodernity: On Genre, Style, Institutions". *Genre*, 20:3-4 (1987): 259-284.
- Nichols, Bill. "The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems". *Screen*, 29:1 (1988): 22:46.
- Potter, K. "Robert Ashley and Post-Modernist Opera". *Opera*, 38:4 (1987): 388-394.
- Soja, E. W. "The Postmodernization of Geography: A Review". *Annals of the Association of American Geographers*, 77:2 (1987): 289-323.
- Taylor, Mark C. *ERRING: A Postmodern A/Theology*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1984.
- Toulmin, Stephen. "The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science". In W. J. T. Mitchell, ed., *The Politics of Interpretation* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), pp. 99-117.
- Zukin, Sharon. "The Postmodern Debate Over Urban Form". *Theory, Culture and Society*, 5:2-3 (1988): 431-446.

NÚMEROS ESPECIAIS DE REVISTAS

- Amerikastudien*, 22:1 (1977). Sobre Pós-modernismo
- Bucknell Review*, 25 (1980). Romantismo, Modernismo, Pós-modernismo
- Caliban*, 12 (1975). Sobre Pós-modernismo
- Chicago Review*, 32:2-3 (1983). Crítica e Literatura Pós-modernas
- Cuadernos del Norte*, 8:42 (1987). Sobre Pós-modernismo
- Cultural Critique*, 5 (1987). Modernidade e Modernismo; Pós-modernidade e Pós-modernismo
- Drama Review*, 19:1 (1975). Dança Pós-moderna
- Genre*, 20:3-4 (1987). Gêneros Pós-modernos
- Krisis*, 2 (1984). Pensamento Negativo, Crise, Pós-modernismo
- Krisis*, 3-4 (1985). Pós-modernismo: Busca de Critérios

Minnesota Review, n.s. 23 (1984). A Política do Pós-modernismo
Modern Literature, 3 (1974). Do Modernismo ao Pós-modernismo
New German Critique, 22 (1981). Habermas e o Pós-modernismo
New German Critique, 33 (1984). Sobre Pós-modernismo
New Literary History, 3:1 (1971). Modernismo e Pós-modernismo
Par Rapport, 2:2 (1979). Sobre Pós-modernismo
Screen, 28:2 (1987). Sobre Pós-modernismo
Salmagundi, 67 (1985). Respostas a *The Post-Modern Aura*, de Newman
Theory, Culture and Society, 2:3 (1985). O Destino da Modernidade
Theory, Culture and Society, 5:2-3 (1988). Pós-modernismo
TriQuarterly, 26 (1973). Sobre Pós-modernismo
TriQuarterly, 30 (1974). Sobre Pós-modernismo
TriQuarterly, 32 (1975). Sobre Pós-modernismo
TriQuarterly, 33 (1975). Sobre Pós-modernismo
Wallace Stevens Journal, 7 (1983). Stevens e a Crítica Pós-moderna

Índice remissivo

A

About Time, 130
 absorção 56, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 81, 82, 84, 85, 89, 100, 110, 115, 117, 137, 157, 175, 198
 Absurdo, Teatro do 109, 113
 academia 11, 18, 19, 20, 22, 24, 40, 47, 48, 93, 94, 96, 114, 169, 175
 Adorno, Theodor 136, 142, 193, 200, 202
Advertisements for Artists, 133
 alegoria 40, 77, 78, 181, 182, 185
 Alexander, George 170, 177
 AlieNATION, 135
 Almond, Marc 152
 Altieri, Charles 101
 Alves, Aníbal, 50
 amálgama 164
 American Graffiti 144
 Amis, Kingsley 91
 Andersen, Laurie 123, 151, 194
 Anderson, Lennart 78
 Anscombe, G.E.M. 165
 Antin, David 101, 102, 208, 209
Apostrophes, 133
 Appignanesi, Lisa 129, 152
 Apple, Max 98, 213
 Arac, J. 25
Arena 130
 arquitetura 58-69
 Artaud, Antonin 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 120
 arte 70-82
 arte performática 113
 Attridge, Derek 42, 133
 Auden, W. H., 102
 Aufderheide, Pat 132

aura 124, 127, 141, 142, 143, 195, 211, 218
 ausência, estética da 116
 Auslander, Philip 119, 120, 213
 Austin, J.L. 40
auteur 134, 142, 144
 autoconsciência 12, 13, 68, 69, 73, 74, 110, 153
 auto-reflexividade cultural 26
 auto-reflexividade literária 107

B

Bakhtin, Mikhail 106, 164, 165, 208
 Barth, John 14, 92, 93, 103, 104, 208, 212
 Barthelme, Donald 14, 98, 103, 211, 212, 213
 Barthes, Roland 118, 149, 154, 156, 173, 210
 Bass, Allan 115
 Bataille, Georges 50, 168, 202
 Battcock, Geoffrey 73
Battleship Potemkin 144
 Baudelaire, Charles 11, 12
 Baudrillard, Jean 29, 42, 47-56, 119, 124, 125, 137, 138, 139, 140, 158, 171, 178, 179, 180, 183, 200, 202, 203, 205, 215
 Bauhaus 58, 59
 Beatles 109, 123, 131, 150
 Beckett, Samuel 74, 93, 96, 103, 104, 107, 209
 Beethoven 135
 Bell, Clive 70, 83
 Bell, Daniel 43, 44, 201
 Benamou, Michel 110, 111, 213
 Benjamin, Walter 124, 125, 127, 141, 142, 173

Bennington, Geoff 14, 30, 36, 172, 194, 201, 203
Bergman, Ingmar 142
Bergson, Henri 11, 12, 99, 167
Bernstein, Charles 102, 201, 204, 208
Bernstein, Richard 36
Berryman, John 102
Bertens, Hans 15, 89, 209
Beuys, Joseph 114, 214
Bhabha, Homi 187, 189, 190, 191
Bishop, Elisabeth 102
Blade Runner 145
Blake, William 167
Blanchot, Maurice 174
Blau, Herbert 117, 119, 121, 122, 213
Bleichamn, Philip 125
Bloom, Harold 164, 174
Blue Velvet 146, 147, 215
Body Heat 144
Bordwell, David 142, 143
Borges, Jorge Luis 16, 103, 104, 107, 171, 212
Boundary 2 99, 204, 208, 212
Bové, Paul 25, 201
Bowie, David 126
Boy George 152
Boyd-Bowman, Susan 132, 215
Braque, Georges 194
Brazil 144
Brecht, Bertold 74, 109, 112
Bresson 142
Breuer, Lee 112, 117
bricolagem 45, 155, 156, 157, 171
Bronski Beat 152
Brook, Peter 112, 121
Brooks, Cleanth 91, 97
Bruno, Giordano 168
Buckler, William E., 112
Bunshaft, Gordon 62
Buren, Daniel 194
Bürger, Peter 193
Burgin, Victor 67, 83, 84, 164, 196, 197, 206, 207
Burroughs, William 93, 103

C

Cage, John 102, 174, 194, 208, 209, 211
Calinescu, Matei 92, 103, 193, 199, 208
Calvino, Italo 103, 104
Canadian Journal of Political and Social Theory 139, 157, 216
capitalismo 48, 49, 53, 96, 123, 132, 135, 157
Capra, Frank 146
Caramello, Charles 111
carnavalização 106
Caro, Anthony 73, 74
Cashinahua 30, 32, 33, 37, 38
Cavell, Stanley 74, 75
Cézanne, Paul 194
Chambers, Iain 171, 206, 216
Charles, Príncipe 68, 100, 206, 208, 209, 211, 213
Chia, Sandro 77
Chicago School of Art 135
chicana, cultura 153
Chinatown 144
Cholodenko, Allan 170
Christo 82
Clash, The 150
Clifford, J. 25
código 43, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 94, 118
Cohen, Marshall 44
colagem 43, 102, 104, 135, 150, 155, 173, 174, 194
College English 169, 208, 209
Colles, Edward 170
Collins, James 145
Collins, Phil 125, 126
Conrad, Joseph 90, 91
Conrads, Ulrich, 59
conservador, pluralismo 79
contenção 23, 33, 89, 97, 148, 165, 177, 178, 180, 193
Contextualismo 64
contra-hegemonia 196
contra-identificação 192
contra-pública, esfera 20
Cook, David 139, 140, 179, 201

Coover, Robert 104, 106, 211
Corbusier, Henri Le 58, 59, 63, 64, 66, 72
Corrigan, Robert W. 113, 114, 213
Cortázar, Júlio 103
Corti, Victor 111
Creeley, Robert 100, 102
Crimp, Douglas 76, 85, 207
crítica, linguagem da 15, 41, 163, 164, 167, 176, 195
Crítico, Regionalismo 65
crítico, pluralismo 79
Croce, Benedetto 83
Crosby, Bing 123
Crueldade, Teatro da 115
Cultural Critique 187, 199, 200, 205, 210, 215, 216, 217

D

Dadaísmo 24, 94
Daniel, Herbert 53
Davis, Paul 36
Debord, Guy 48, 119, 202
Dedalus, Stephen 91, 97
Delaunay, Robert 194
Delaunay, Sonia 154
Deleuze, Gilles 35, 124, 168, 177, 182
Denzin, Norman 146, 147, 215
Derrida, Jacques 101, 114, 115, 116, 124, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 202, 204, 209, 213, 214
desdiferenciação 79, 164
desestruturização 92ss.
desidentificação 192, 195
destruição 52, 56, 93, 102, 121, 141, 193
Dewey, William 37
Dick, Philip K. 56, 151, 155, 158, 159, 170, 171, 172, 185, 216
Dickens, C. 21
Diderot, Denis 72, 79
Dire Straits 123, 126
discurso 15, 17, 24, 25, 30, 33, 40, 41, 69, 100, 107, 120, 121, 147, 157, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 180, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 192, 194, 195

Diva 145
D'Haen, Theo 92
Docherty, Thomas 103, 202
Doctorow, E. L. 106
Dort, Bernard 112, 118, 213
drama pós-moderno 114, 139
Draughtsman's Contract, The 145
Duchamp, Marcel 93, 194
Dufresne, Nicola 53, 178, 183
Durand, Régis 117, 213
Durant, Alan 42, 133
Duras, Marguerite 142
During, Simon 188, 202
Dylan, Bob 125

E

Eagleton, Terry 19, 20, 23, 40, 89, 202
Eco, Umberto 137, 209, 215, 216
Eisenstein, Sergei 142
Eliot, T. S. 88, 91, 96, 99, 101
Elkin, Stanley 98, 213
Emberley, Julia 157, 216
Emerson, Caryl, 165
Enzensberger, Hans Magnus 49, 202
epistemologia 105
Erskine, Ralph 64
escultura pós-moderna 81
esfera pública 19
esquizofrenia 94, 95, 139
estilos de cabelo 149, 156
estruturalismo 23, 42, 108, 173
Etchells, F. 59
Evans, Walker 84
experiência, e conhecimento 11, 13
Expressionismo 212

F

Fanon, Frantz 189
Fabb, Nigel 42, 133
Fauschou, Gail 157, 216
Federman, Raymond 98, 106, 209, 210
Fellini, Federico 142
Feminismo e Pós-modernismo 185, 214

fenomenologia 23
Féral, Josette 117, 214
Feyerabend, Paul 35
ficção pós-moderna 14, 98, 103, 104, 106
Fiedler, Leslie 57, 91, 92, 209
Filme 141ss.
Fish, S. 17
Flax, Jane, 186
fluxo total 134, 135
Fokkema, D. 15, 89, 92
Ford, Gerald 54
Foreman, Richard 112, 117
Forte, Jeanie 120
Foss, Paul 51, 54, 125
Forster 96
Foster, H. 14, 38, 42, 65, 76, 82, 125, 137, 144, 164, 173, 186, 196
Foster, N. 67
fotografia 82-85, 207
fotografia modernista 83
Foucault, M. 16, 18, 35, 53, 69, 147, 164, 171, 173, 181
Fox, Howard 77
Frampton, Kenneth 65
Frank, Joseph 99
Frankfurt, Escola de 33
Frankie goes to Hollywood 152
Frascina, Francis 70, 71, 73
Freud, Sigmund 95
Fried, Michael 72, 73, 74, 75, 79, 110, 112, 115, 116, 117, 118, 141, 142
Fry, Roger 83
Fuentes, Carlos 103

G

Gabriel, Peter 123, 130
Gadamer, Hans Georg 110
Gass, William H. 104, 209, 211
Gavin, Harry R. 105
Genesis 151
Genet, Jean 175, 185
Getty, Paul 65
Gilliam, Terry 144
ginesa 185
Gittlin, Todd 132

Godard, Jean-Luc 142
Godeau, Abigail Solomon 83, 85, 207
Gödel, 168
Godzilla vs. Monster Zero 135
Goldmann, Lucien 96
Goodwin, Andrew 150
Graff, Gerard 14, 209
Graves, Michael 62
Greenberg, Clement 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 83, 112, 142, 193, 200, 206
Gropius, Walter 58, 59, 60, 66, 154
Grossberg, Lawrence 136, 137, 215, 216
Grosz, E.A. 170
Guattari, Félix 177, 182

H

Habermas, Jürgen 14, 15, 38, 200, 201, 202, 204, 218
Hall, Stuart 149, 158, 196
Handke, Peter 103, 208, 210
Harlow, Barbara 175
Harrison, Charles 70, 73
Hartman, Geoffrey 163, 164, 175, 176, 177, 209
Hassan, Ihab 30, 57, 92ss., 107, 117, 166, 167, 168, 169, 170, 171
Hassan, Sally 117
Hebdige, Dick 56, 131, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 170, 171, 172, 173, 185, 216
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 31, 175
Heidegger, Martin 100, 205, 212
Hemingway, Ernest 93
Hendrix, Jimi 167
hermenêutica 23, 103
Hertzberger, Herman 62
heterotopia 16, 24, 69, 106
hiper-realidade 53, 125, 179
história 11, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 30, 31, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 46, 52, 58, 65, 66, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 81, 83, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 106, 107, 109, 113, 115, 116, 118, 121, 131, 133, 135, 137, 142, 144, 145, 150, 151, 153, 154, 157, 164, 168, 173, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 193

historiográfica, metaficção 106, 107
Hitler, A. 197
Hoggart, Richard 149
Hollywood 143
Holquist, Michel 165
Honneth, Axel 35, 36, 39, 41, 203
Howard, Richard 118
Howe, Irving 57, 210
Hutcheon, Linda 104, 106, 107, 144, 200, 210
Huyssen, Andreas 66, 90, 193, 203

I

IBM 40
identificação 85, 124, 131, 150, 178, 192
Idol, Billy 130
imaginismo 99
impessoalidade 62, 91, 102
implosão 55, 140, 178
INA (Institut National de la Communication Audiovisuelle) 132, 133, 215
incorporação 37, 83, 126, 129, 136, 155, 156, 157, 174, 193, 196
inglês 14, 20, 21, 88, 103, 108, 169, 200, 201
institucionalização das energias do modernismo 193
instituições acadêmicas 17, 18, 23, 190
de arte 14, 23, 41, 60, 62, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 94, 99, 101, 110, 113, 115, 118, 122, 124, 136, 141, 142, 166, 172, 193, 194, 196
intelectuais 16, 25, 40, 55, 107, 108, 154, 177, 188
ironia 92 ss disjuntiva 97
suspensiva 97

J

Jackson, Michael 123, 130
Jagger, Mick 126
James, Henry 90
James, William 37, 103, 169
Jameson, Fredric 22, 29, 42-47, 48, 49, 52,

53, 56, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 143, 144, 149, 150, 152, 164, 171, 181, 184, 196, 215
JanMohamed, Abdul 190
Jardine, Alice 185, 186, 214
Jarrell, Randall 102
Jarry, Alfred 93
Jencks, Charles 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 76, 77, 78, 79, 85, 193, 205, 206
jogos de linguagem 32, 33, 34, 37, 39, 41, 49, 53, 56, 197
Johnson 54
Johnson, Philip 54, 65, 202
Johnston, Paul 54
Johson, Barbara 174
Joyce, James 88, 90, 91, 97, 99, 103, 105, 174, 175

K

Kafka, Franz 93
Kandinsky, Wassily 70, 194
Kant, Immanuel 71, 172, 204
Kaplan, E. Ann 17, 130, 131, 132, 203, 204, 215
Kelly, David 170
Kelly, Mary 164
Kennedy 54
Kerslave, Barbara 112
Khlebnikov, Velimir 90
Kiss of the Spider Woman 144
Kitaj, R. B. 78
Klee, Paul 70, 194
Kolbowski, Sylvia 84
Kosuth, Joseph 194
Krauss, Rosalind 76, 78, 80, 81, 82, 83, 194, 195, 207
Kristeva, Julia 155, 173, 185, 186, 200
Kroker, Arthur 139, 140, 179, 201, 203
Kruger, Barbara 84, 214
Kruger, Loren 111
Kuhn, Thomas 35, 36
Künstler, Gustav 63

L

L=A=N=G=U=A=G=E, poema 102, 208
Lacan, Jacques 173
Larkin, Philip 91
Lash, Scott 79, 203
Lathem, Barbara 135
Lawrence, F. 38
Lea, Kenneth 41
Leary, Timothy 119
Leavis, F. R. 89
Leavis, Queenie 136
legitimação, crise de 15, 25
Leitch, Vicent 173, 176, 177
Lethen, Helmut 89
Levenson, Michael 90
Lévi-Strauss, Claude 167, 179
Levin, Charles 50
Levine, Sherrie 81, 84, 85, 194
Lichtenstein, Roy 193
Liddy, G. Gordon 119
Lipsitz, George 152, 153
lírico 101, 102
literária, crítica 23, 42, 87, 88, 89, 100, 164
literárias 20, 87, 97, 171
Live Aid 125, 126
Living Theater 112
Logue, Joan 133
Long, Richard 82
Loos, Adolf 63, 154
Lotringer, Sylvère 179
Louis, Morris 74
Lynch, David 146
Lyotard, Jean-François 14, 16, 24, 29-42,
49, 56, 57, 117, 172, 182, 188, 194,
195, 196, 197, 198, 201, 203, 204, 206

M

Mabou Mimes 112
Macdonell, Diane 192
MacRobbie, Angela 152, 153, 170, 216
Maeterlinck, Maurice 109
Malevich, Kasimir 154, 194

Mallarmé, Stephen 90
Man Who Envied Women, The 146, 147
Man, Paul de 12
Mandel, Ernest 44, 48, 204
Manet 23, 77
Manning, John 135
mapeamento 46, 137, 187, 190
Marcus, G.E. 25
marginalidade 152, 153, 154, 158, 184, 185,
187, 189, 191, 196, 198
Mariani, Carlo Maria 77
Marinetti, Filippo 80, 90
Marranca, Bonnie 112, 113, 122, 214
Marx, Karl 46, 47, 48
marxismo 36, 48, 49, 139
massa, produção em 69
massas 47, 49, 50, 54, 55, 63, 79, 88, 89,
91, 123, 124, 127, 136, 142, 147, 150,
151, 178, 193
massas, cultura de 47, 49, 79, 88, 91, 123,
127, 136, 141, 142, 151, 193
Massumi, B. 14, 30, 172, 194
Mast, Gerald 144
Matejka, L. 165
Mauss, Marcel 50
Mazzaro, Jerome 102, 211
McCabe, Colin 42, 133, 142
McCarthy, T. 15
McHale, Brian 15, 104, 105, 106, 107, 211
McLuhan, Marshall 167
meios de comunicação de massa 44, 50, 51,
127
Mellencamp, Patricia 146, 147, 148, 187,
214, 215
Melville, Stephen 79, 80, 81, 174, 204, 207
mercadoria 44, 47, 48, 116, 122, 123, 124,
126, 143, 154, 157, 158
Mercer, Kobena 156, 216
Merhta, Xerxes 113
Mesquita, Cláudio 53
metaficção 104, 106, 107
metanarrativas 16, 31, 32, 36, 186, 187,
190, 196, 198
Metz, Cristian 142, 143
Miami Vice 119, 136, 145

Mickey Mouse 171
Miguelângelo 59
Milk, Harvey 135
Miller, Arthur 119, 120
Miller, Henry 93
Miller, J. Hillis 163, 164
minimalismo 75, 77
Mitchell, W. J. T. 19, 36
moda 43, 49, 149, 150, 151, 154, 155, 156,
157, 158, 193, 197
modalidade de renúncia 170
modalidade do sublime 173, 176, 179
modernidade do rock 131, 156
Modernidade e Modernismo 217
modernismo na arquitetura 68, 70, 76
modernismo na arte 60, 70, 75, 76, 88
modernismo na literatura 92, 96
modernismo no filme 145
Moi, Toril 185, 215
Mondrian, Piet 70, 154, 194, 195
Montag, Warren 17, 204
Morris, Meaghan 74, 178, 179, 215
morte 51, 52, 54, 55, 100
MTV 130, 131, 132, 133
mulher 76, 120, 135, 144, 147, 185, 186
multivalência 63, 66, 79
multivocação 166, 167, 168
Münz, Ludwig 63
Murray, Robin 182
My Way 130

N

Nagpal, Harbaas 192
narrativa 14, 16, 17, 30, 31, 32, 33, 36, 41,
87, 88, 90, 92, 94, 100, 101, 102, 103,
105, 106, 109, 117, 127, 129, 130, 131,
133, 136, 142, 143, 144, 150, 184, 188
na fotografia 83, 84, 85
na filme 138, 142, 144, 145, 146, 147
Nash, John 62
negra, música 151, 152
neo-TV 137
Newman, Charles 15, 19, 24, 57, 89, 211,
218

Nietzsche, Friedrich 172, 175, 177, 205
Norris, Christopher 41, 204
Nova Crítica 23, 88, 96, 99
novo romance 96, 104, 106

O

o "vivo" 126
obscenidade 138, 139, 178
October 76, 79, 82, 194, 207
Olson, Charles 100, 102, 211
ontologia 104, 105, 147
Ontológico-Histórico, Teatro 117
oral, poesia 122
originalidade 47, 80, 81, 124, 126, 150, 151,
189, 194, 195
ornamento 63, 154
Oud, Jacobus 154
Outro, o 52, 58, 93, 119, 148, 174, 187,
188
Owens, Craig 76, 174, 186, 207, 215
Ozu 142

P

Paladino, Mimmo 77
paracrítica 166, 168
paralogia 34, 36, 39, 40, 42
Parry, Benita 190, 191
Parsons, C. R. 116
Pasanen, Out 99, 102
Pater, Walter 11, 12, 90
Patton, Paul 51, 54, 125
Pavis, Patrice 111, 214
Pêcheux, Michel 181, 192
Peper, Jürgen 14, 200
perclusão 24, 69
performance emancipada 112, 118
performance não-teatral 118
performance pura 116, 127
performatividade 33, 39, 40, 41, 42
périplo 100, 184
Perloff, Marjorie 101, 102, 194, 207, 211
Photo-Seession 83

Piano, Renzo 67
Picasso, Pablo 194
Pink Floyd 123
Platão 173
poder 16, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 32, 33, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 62, 66, 67, 75, 76, 78, 81, 82, 85, 95, 97, 99, 100, 107, 112, 115, 119, 124, 136, 140, 145, 147, 151, 163, 165, 170, 171, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 197
poder-em-representação 187
Poggioli, Renato 193
Pogson, F.L. 12
Poirret, Paul 154
Polan, Dana 24
política da página 169
Pompidou, Centro 67
Pontbriand, Chantal 116, 117, 214
pop art 22, 75, 76
Portoghese, Paolo 46
pós-colonialismo 187
pós-estruturalismo 42, 108, 173
Poster, Mark 48
Pound, Ezra 88, 99, 100, 102, 211
pragmatismo 78, 169, 198
presença 65, 70, 76, 83, 94, 100, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 135, 141, 145, 166
Presley, Elvis 123
Prince, Richard 84
produção 13, 17, 18, 20, 21, 33, 39, 44, 45, 47, 48, 51, 52, 56, 60, 69, 81, 84, 108, 109, 114, 118, 119, 127, 129, 131, 133, 138, 151, 156, 169, 177, 180, 181, 184
Proust, Marcel 99
punk 150, 155, 156, 157
Pynchon, Thomas 46, 212

R

Rabinow, Paul 25, 204
Raiders of the Lost Ark 144
Rainer, Yvone 146, 147, 148, 211
Rajchman, John 24, 204
Rankus, Edward 135

Rauschenberg, Robert 81, 194
Reagan, Ronald 54
Reed, Ishmael 106
reificação 45, 169
repetição 61, 67, 69, 80, 81, 114, 115, 116, 117, 124, 130, 132, 152, 174, 177, 185, 193
reprodução 21, 47, 81, 84, 88, 105, 123, 124, 125, 126, 129, 139, 141, 142, 151, 189, 195
Richard, I. A. 190, 191, 199, 200, 201, 204, 205, 211, 212, 213
Richard, Nely 187, 190, 191
Richards, I. A. 88, 91, 97
Richman, M. H. 51
Rimbaud, A. 93
Robbe-Grillet, Alain 96, 104, 105
rock 21, 109, 123, 124, 125, 127, 130, 131, 132, 136, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 216
Roethke, Theodore 102
Rogers, Richard 67
Rohe, Mies van der 58, 59, 60, 61, 66, 154
Rolling Stones 109, 150
Rorty, Richard 35, 36, 37, 38, 39, 41, 204
Rosenbach, Ulrike 120
Rosler, Martha 164, 184
Row, Saville 155
Rubens 81
Rushdie, Salman 106, 107
Ryan, Michael 179, 180, 182, 204

S

Sade, Marquês de 92, 93, 95
Said, Edward 19, 20, 187, 188, 189
sampling 127, 150, 151
San Francisco Mime Troupe 112
Sartre, Jean. Paul 40
Sayre, Henry 116, 122, 214
Schechner, Richard 118, 119, 214
Scheermann, Carolee 120
Scheherazade 15, 104
Schoenberg 74
Scott-Brown, Denise 61

Scrutiny, grupo 89
Sekula, Allan 83, 84
Seurat 77
Sex Pistols, The 150
Shakespeare, W. 21
Shand, P. M. 59
Shelley, Percy Bysshe 174
Sheridan Smith, A.M. 165
Sheridan, A. 18
Silliman, Ron 102
Sillitoe, Allan 91
simbólica, troca 49, 50, 51
simulação 52, 53, 54, 55, 56, 69, 120, 121, 126, 137, 139, 140, 178, 180
simulacros 52, 53, 54, 124, 140, 157, 178
Sinatra, Frank 123
Situacionistas 48
Smithson, Robert 82, 194
Sollers, Philippe 174
Spanos, W. V. 99, 100, 101, 211, 212
Spenser 23
Spivak, Gayatri 187, 189, 190, 191
Springsteen, Bruce 7, 123, 124, 125, 213
Squat 118
Staiger, Janet 142, 143
Stallybrass, P. 165
Standard Oil 40
Star Wars 144
Steichen, Edward 83
Stevens, Wallace 101, 177, 218
Stieglitz, Alfred 83, 84
Sukenick, Ronald 98, 106, 210
surficção 98, 106
surrealismo 24

T

Tagg, John 184, 195, 196, 207
Talking Heads 101, 131, 151
Tani, Stefano 92
Tasaday 52
Tati 142
Tatlin, Victor 154
Taylor, Michael 142

teatralidade 72, 73, 76, 79, 80, 82, 85, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 121, 141
Teatro de Imagens 112, 113
Teilhard de Chardin, Pierre 167
Tel Quel 90
televisão 21, 118, 127, 129ss., 133, 138, 140, 171
Tempo, a questão do 98ss.
teoria 7, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 29, 36, 39, 40, 44, 47, 52, 55, 56, 58, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 89, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 164, 167, 170, 172, 178, 181, 184, 190, 191, 192, 193, 195, 196
teoria da performance 116, 122, 123
teoria literária 14, 40, 90, 103, 108
teoria teatral 111, 118
The Private Life of the Ford Cortina 130
Third Text 187, 204
Thomas, D.M. 106
Thompson, Kristin 142
Thoreau 174
Threadgold, Terry 170
Titunik, J. R. 165
Toulmin, Stephen 36
Toynbee, Arnold 57
Truffaut, François 142
T-Women 133

U

Ulmer, Greg 114, 173, 174, 175, 178, 214
univalência 61, 63, 66, 72, 79, 145
universalismo 38, 39, 198

V

Van Halen 130
vanguarda 134, 136
vanguarda modernista 172, 194
 pós-moderna 194
Velázquez 81
Velde, Henry van der 59
Venturi, Robert 61, 62, 63, 64, 206

Índice

versões 127, 150, 152
vídeo de vanguarda 133, 134, 136
Visconti, Luchino 142
visibilidade 17, 20, 22, 23, 70, 83, 138, 139,
158, 159
Voltaire 40
Vonnegut, Kurt 92, 193
Volosinov, V. 165

W

Wagner, Richard 118
Warhol, Andy 22, 123, 193
Webern 74
Weinsheimer, Joel C. 110
Weston, Edward 84
White, Allon 165
Who, The 151
Wilde, Alan 96, 97, 98, 213
Wilkins, William 76
Williams, Raymond 134, 149, 205

Wills, David 170
Wilson, Elisabeth 154
Wilson, Robert 111, 112
Wittgenstein, Ludwig 31, 164, 165
Wollen, Peter 154, 155, 217
Woolf, Virginia 12, 88, 90, 96, 97, 99, 103
Wooster, Grupo 119, 120
Wright, Frank Lloyd 59
Wyver, John 129, 130, 132, 207, 215

Y

Yeats, W. B. 88, 99, 101, 109, 110
Young, David 170

Z

Zohn, Harry 125, 141
Zola, Émile 40
Zukovsky, Louis 102

Agradecimentos 7

I. CONTEXTO

1. Pós-modernismo e academia 11

II. POSTERIDADES

2. Pós-modernidades 29

Jean-François Lyotard 29

Fredric Jameson 42

Jean Baudrillard 47

3. O pós-modernismo na arquitetura e nas artes visuais 57

Arquitetura 58

Arte 70

Fotografia 82

4. Pós-modernismo e literatura 87

Desestruturação e ironia 92

Além do espacialismo 98

Ontologia e metaficção 104

5. Performance pós-moderna 109

6. TV, vídeo e filme pós-modernos 129

TV e vídeo 129

Filme 141

7. Pós-modernismo e cultura popular 149

Rock 149

Estilo e moda 154

III. CONSEQÜÊNCIAS

8. Renúncia e grandeza: sobre a modéstia crítica 163

9. Pós-modernismo e política cultural 181

Espaços de resistência 181

Feminismo e pós-modernismo 185

Pós-modernidade e pós-colonialismo 187

Pós-modernismo, vanguarda e possibilidade ética 192

Bibliografia 199

Índice remissivo 219

Distribuidores de Edições Loyola

Acre — M. M. PAIM REPRESENTAÇÃO & COM.
R. Rio Branco do Sul, 331 — 69900 — Rio Branco, AC
☎ (068) 224-3432

Amazonas e Roraima
METRO CÚBICO LIVROS E REV. TÉC. LTDA.
R. 24 de Maio, 415 — 69007 — Manaus, AM
☎ (092) 234-3030 e 234-4617

Bahia
DISTR. BAIANA DE LIVROS COM. E REPR. LTDA.
R. Clóvis Spínola, 40 — Orixás Center, loja II — Pav. A
40000 — Salvador, BA — ☎ (071) 321.8617

DISTR. DE LIVROS SALVADOR LTDA.
R. Rui Barbosa, 43 — 40020 — Salvador, BA
☎ (071) 243-3655

EDITORA VOZES LTDA.
R. Carlos Gomes, 698A — 40110 — Salvador, BA
☎ (071) 241-8666

Brasília — LETRAS E LÁPIS LTDA
SEP/SUL 705/905 Bloco B - Loja 09
70350 - Brasília, DF
☎ (061) 242-7697

EDITORA VOZES LTDA.
CRL/Norte — Q. 704 — Bloco A n. 15
70730 — Brasília, DF — ☎ (061) 223-2436

Ceará — LIVRARIA ARLINDO LTDA.
Praça Waldemar Falcão — 60055 — Fortaleza, CE
☎ (085) 226-1596

EDITORA VOZES LTDA.
R. Tristão Gonçalves, 1158 — 60015 — Fortaleza, CE
☎ (085) 231-9321
Rua Major Facundo, 730
60025 — Fortaleza — CE
☎ (085) 221-4877

Espírito Santo — EDITORA VOZES LTDA.
R. Joaquim Palhares, 227 — 20260 — Rio de Janeiro, RJ
☎ (021) 273-3196

“A EDIÇÃO” LIVRARIA
R. Nestor Gomes, 277 salas 101/102 — Ed. Anchieta
29015 — Vitória, ES — ☎ (027) 223-4096

Goiás — EDITORA VOZES LTDA.
R. 3 n. 291 — 74000 — Goiânia, GO
☎ (062) 225-3077

LIVRARIA EDITORA CULTURA GOIÂNIA LTDA.
Av. Araguaia, 300 — 74110 — Goiânia, GO
☎ (062) 229-0555

Mato Grosso — EDITORA VOZES LTDA.
Av. Getúlio Vargas, 381 — 78025 — Cuiabá, MT
☎ (065) 322-6967

Mato Grosso do Sul — EDITORA VOZES LTDA.
R. Barão do Rio Branco, 1231
79013 — Campo Grande, MS
☎ (067) 384-1535

Minas Gerais — EDITORA VOZES LTDA.
R. Tupis, 85 — Lojas 10/11 — 30190 — Belo Horizonte, MG
☎ (031) 273-2332

Se ó(a) senhor(a) não encontrar este ou qualquer um de nossos títulos em sua livraria preferida ou em nosso distribuidor, faça o pedido por reembolso postal diretamente a:



Edições Loyola

Rua 1822 nº 347 — Ipiranga

04216-000 São Paulo — SP

Caixa Postal 42.335

04299-970 São Paulo — SP

☎ (011) 914-1922

Recorte o cupom do verso, ponha-o num envelope e nos envie

R. Aimorés, 1583 - 30140 - Belo Horizonte, MG
☎ (031) 222-4152
Av. Barão do Rio Branco, 4516 - 36013 - Juiz de Fora, MG
☎ (032) 211-7662

ACAÍACA DISTR. DE LIVROS LTDA.
R. da Bahia, 478 - loja 11 - 30160 - Belo Horizonte, MG
☎ (031) 271-4999

Paraná e Santa Catarina
EDITORA VOZES LTDA.

R. 24 de Maio, 95 - 80230 - Curitiba, PR
☎ (041) 233-1392
R. Voluntários da Pátria, 39 - 80020 - Curitiba, PR
☎ (041) 223-6059
R. 15 de Novembro, 963 - 89010 - Blumenau, SC
☎ (0473) 22-3471

A LORENZET DISTR. E COM. DE LIVROS LTDA.
Av. São José, 587 loja 03 - 80050 - Curitiba, PR
☎ (041) 262-8992

LIVRARIA SÃO PAULO
Pça. Irineu Bornhausen, s/n - 88300 - Itajaí, SC
☎ (0473) 44-2167

Pernambuco, Paraíba, Alagoas, R. G. do Norte e Sergipe

EDITORA VOZES LTDA.
R. do Príncipe, 482 - Boa Vista - 50050 - Recife, PE
☎ (081) 221-4100
R. da Concórdia, 167 - 50020 - Recife, PE
☎ (081) 224-3924

R. G. do Sul - EDITORA VOZES LTDA.
R. Ramiro Barcelos, 390 - 90210 - Porto Alegre, RS
☎ (0512) 210-6522
R. Riachuelo, 1280 - 90010 - Porto Alegre, RS
☎ (0512) 26-3911

R. Joaquim Nabuco, 543 - 93310 - Novo Hamburgo, RS
☎ (0512) 93-8143

Rio de Janeiro - ZÉLIO BICALHO PORTUGAL CIA. LTDA.
Av. Presidente Vargas, 502 - 17º andar
20071 - Rio de Janeiro, RJ
☎ (021) 233-4295

EDITORA VOZES LTDA
Rua Frei Luís, 100
25689 - Petrópolis - RJ

São Paulo - EDITORA VOZES LTDA.
DISTRIBUIDORA CASA DO LIVRO LTDA.
Av. Marquês de São Vicente, 1771 - 01139 - São Paulo, SP
☎ (011) 66-6989 e 66-8091

R. Senador Feijó, 158/168 01006 - São Paulo, SP
☎ (011) 35-7144 e 36-2288
R. Haddock Lobo, 360 - 01414 - São Paulo, SP
☎ (011) 256-0611
R. Thiers, 310 - Pari - 03031 - São Paulo, SP
☎ (011) 229-9578
Av. Rodriguez Alves, 37 - 17015 - Bauru, SP
☎ (0142) 34-2044
R. Coronel Teófilo Leme, 1055
12900 - Bragança Paulista, SP
☎ (011) 433-3675
Av. São Francisco de Assis, 218
☎ (011) 433-3675 - 12900 - Bragança Paulista, SP

DISTRIBUIDORA LOYOLA DE LIVROS LTDA
Rua Senador Feijó, 120 - 01006 - São Paulo, SP
☎ (011) 37-4981

Sergipe - MOTA & GONÇALVES LTDA.
R. São Cristóvão, 34 - 49010 - Aracaju, SE
☎ (079) 222-7691

CUPOM DE PEDIDO

Escreva o nome dos livros e a quantidade que deseja comprar e coloque este cartão no correio. Para pequenos valores, o pagamento deve ser feito antecipadamente, mediante cheque nominal cruzado a Edições Loyola.

PREENCHER COM LETRAS DE FÔRMA

Nome _____
Rua _____ nº _____
Caixa Postal _____
CEP _____ Cidade _____ Estado _____
Assinatura _____