

I **TERRY EAGLETON: UMA APRESENTAÇÃO**

INÁ CAMARGO COSTA *
MARIA ELISA CEVASCO**

Aluno de Raymond Williams (1921-88) em Cambridge, Terry Eagleton (1943-) é uma das forças motrizes da grande tradição britânica de crítica cultural materialista.

Tributária de uma linha de pensamento oposicionista que vincula a produção artística às condições materiais da sociedade, cujos melhores exemplos no século XIX são John Ruskin e especialmente William Morris, essa tradição tem, nos atribulados anos 30 deste século, seu primeiro grande momento de expansão.

Esta foi uma década saturada de política, em que o "rumor da História" se fez ouvir com força, abrindo um espaço para a idéia do engajamento no interior da visão da arte como expressão única da genialidade de um indivíduo, predominante tanto no romantismo como no modernismo inglês.

É de 1937 a publicação de *Illusion and reality* de Christopher Caudwell (1907-37), o livro de crítica mais marcante dos "Red Thirties". Nele, seguindo o costume ortodoxo, o jovem crítico tenta forjar uma teoria totalizante da natureza da arte e do desenvolvimento da literatura inglesa, dos primórdios até o século XX. Mergulhado na atmosfera política desses anos decisivos, Caudwell reivindica para a poesia a tarefa de criar o futuro ao articular as idéias e esperanças do presente. Essa valorização de mão única da arte como forma de mudar a realidade alcançará ainda a produção crítica na década de 40, como no *Aeschylus and Athens*, de George Thomson.

É certo que podemos preterir muitas características dessa produção crítica que, no dizer de Raymond Williams, eram mais respostas às urgências da época do que contribuições conscientes aos estudos marxistas na Grã-Bretanha.

Mas é deste chão que vem o próprio Williams, "o último entre os grandes intelectuais socialistas e revolucionários nascidos antes do fim da 'Idade da Europa' (1942-1945)", como disse Cornel West em seu elogio fú-

. Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

.. Professora do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

nebre. Se Williams pode ser assim equiparado à galeria dos grandes pensadores marxistas de nosso século é questão que pode ser discutida, mas foram obras como o seu *Culture and society* (1958) e *The long revolution* (1961) que deram novo alento à crítica de esquerda nos novos e frios tempos do pós-guerra. Williams é parte importante da tradição da New Left que se vai delineando a partir dos anos 50. Não se trata mais, como nos anos 30, de uma crítica ligada ao movimento cultural da classe trabalhadora. Enquanto Caudwell falava aos estivadores de Poplar e morreu lutando na Guerra Civil Espanhola, Williams, fruto de outro tempo, é um dos expoentes do "marxismo ocidental". Sua atuação se dá na esfera do trabalho intelectual, mas certamente é difícil pensar em outro crítico britânico que tenha dado contribuição maior à história cultural de nosso século.

A produção de Eagleton descende desse tronco fértil. Como Williams, Eagleton é um escritor prolífico, que transita entre a crítica e a criação literárias. Ainda como Williams, Eagleton alia a atuação didática a uma atenção concentrada tanto na produção literária quanto na crítica que cada vez mais atua como mediadora da experiência da literatura.

Ao longo de uma produção de mais de uma dezena de livros e inúmeras resenhas e artigos, fica claro que o projeto intelectual de Eagleton está fundado na consciência de que a crítica da cultura não é uma disciplina acadêmica anódina mas uma forma efetiva, ainda que limitada, de intervenção na realidade.

E sua intervenção se dá em várias frentes. É autor de ficção e obras teatrais. É professor na Universidade de Oxford. Tendo produzido estudos de largo fôlego como *A ideologia da estética* (1990) - que examina a constituição do estético na história do pensamento ocidental, discutindo tanto as posições da tradição inglesa quanto da alemã, de Kant a Adorno -, Eagleton não se exime da tarefa de publicar obras de caráter didático como *Marxism and literary criticism* (1976), em que explica para não-iniciados os problemas centrais de uma abordagem marxista da literatura, ou *Teoria da literatura* (1983), onde faz uma apresentação crítica das principais correntes teóricas de nosso século.

Fica evidente nas suas exposições a diferença que faz uma abordagem da literatura marcada por uma visão histórica. No confronto de teorias críticas que marcam o assim chamado pluralismo da produção teórica contemporânea, a perspectiva marxista traz a vantagem adicional de iluminar as determinações materiais das vogas crítico-literárias. Muitas adesões de primeira hora que infestam a produção crítica brasileira, por exemplo, seriam evitadas se prestássemos alguma atenção à ironia profilática de Eagleton.

Mas ele sabe que o calibre de uma teoria se mede antes pelo seu valor explanatório, e que sua contribuição para a tradição se dá na razão direta de

sua capacidade de a um só tempo conservar os achados do passado e superá-las tomando efetiva sua atuação no presente. Grande leitor de Walter Benjamin - sobre quem publicou em 1981 *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism* com o objetivo declarado de livrá-la do perigo iminente de apropriação pelo *establishment* crítico -, Eagleton enfatiza que uma de suas tarefas como crítico de cultura é "romper com o *continuum* da História" e resgatar o passado, forjando novas conjunções entre nosso próprio momento e um aspecto significativo do passado, conforme aprendeu nas "teses sobre o conceito de História".

Assim, além dos estudos "teóricos", ele recria para o presente alguns dos clássicos da literatura inglesa por meio de instigantes releituras em obras como *William Shakespeare* (1986), em que consegue ser original a respeito do mais explorado dos autores ingleses; *Myths of power* (1975), um estudo perspicaz sobre as obras das irmãs Bronte; ou *The rape of Clarissa* (1982), de Samuel Richardson, pioneiro do romance inglês descrito por Eagleton como um intelectual orgânico da classe burguesa britânica do século XVIII.

A relevância dessa produção, que aqui resumimos de forma incompleta, atesta a vitalidade da tradição crítica marxista inglesa. Por certo pode-se medir a distância que o separa de um Raymond Williams - que em *The function of criticism* (1984) Eagleton considera o maior crítico britânico da cultura do pós-guerra - com a mesma régua histórica que ambos manejam tão bem. Expressões de diferentes dominantes culturais, Williams seria o crítico modernista enquanto Eagleton está imerso no pós-moderno. Disto decorre muito de seu ar "eclético", de seus flertes com a psicanálise e o pós-estruturalismo ou da facilidade com que ele "muda de faixa" entre Walter Benjamin e Althusser - seu *Criticism and ideology* (1976) é marcado por um althusserianismo inflado do qual se penitencia mais adiante. Seriam marcas de nossa era em que, segundo Eagleton, as teorias atingiram uma fase epidêmica.

Não estando seu trabalho teórico totalmente isento de alguns dos sintomas dessa epidemia, ele nos oferece, entretanto, uma oportunidade de resgatar a substância e desconstruir um pouco o estereótipo corrente do marxista "jurássico", que nossa era neutraliza como um sujeito mal ajambrado, cujo arraigado espírito de contradição o leva a continuar insistindo teimosamente em velhos dogmas - como o de que o capitalismo tem produzido mais concentração de renda do que felicidade - quando todos os outros já saíram para se divertir no *shopping center* mais próximo.

Isso porque uma gratificação extra da leitura de sua obra é a comicidade. O leitor mais idealista pode até se aborrecer com sua insistência em despir a cultura do *glamour* de repositária de valores humanos eternos, mas poucos vão deixar de se divertir com a inventividade de Eagleton. Ele é mestre nos achados irônicos e na construção de imagens reveladoras que conquistam nossa cumplicidade pelo riso, nisso demons-

trando ser um continuador da tradição crítico-humorística inaugurada pelos autores da *Sagrada Família*. Ele é capaz, por exemplo, de intitular um estudo certo dos limites da teoria de Jacques Derrida, disponível em sua coletânea de artigos *Against the grain* (1986), citando, numa revelação demolidora (a palavra de ordem não é desconstruir?), a canção infantil: "Frère Jacques e a política da desconstrução", ou ainda de puxar uma nota de rodapé em seu livro sobre Richardson em que explica a base material do ataque moralista de um contemporâneo (um certo Povey) ao fogo da paixão que faz o sangue correr quente nas veias dos apaixonados, com a constatação de que o tal cavalheiro trabalhava com seguros contra incêndios.

Mas para quem se lembre de que a ironia pressupõe um certo sentido arrogante de superioridade, vale ressaltar a autoconsciência de Eagleton como expressa em uma conferência proferida nos Estados Unidos e publicada em *The significance of theory* (1990):

"É um erro imaginar que os teóricos emancipatórios - os socialistas, feministas e outros - têm com suas crenças a mesma relação que budistas e vegetarianos. Enquanto estes provavelmente querem continuar fiéis a suas crenças a vida inteira, os primeiros querem se livrar delas o mais rápido possível. Seu objetivo é contribuir para a realização das condições materiais nas quais suas teorias não seriam mais essenciais ou até, após um certo tempo, sequer inteligíveis. Se ainda houver radicais daqui a cinquenta anos, isso será muito triste. Em uma sociedade justa não haverá necessidade de teóricos radicais (...)"

Enquanto esse tempo não vem, vale a pena procurar entender algumas das razões do atraso lendo Terry Eagleton.

CAPITALISMO, MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO*

TERRY EAGLETON**

Tradução: João Roberto Martins Filho
Revisão técnica: Tânia Pellegrini

Em seu artigo "Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio"(1), Fredric Jameson defende que o pastiche é o modo característico da cultura pós-moderna e não a paródia. "O pastiche", escreve ele, "é, tal como a paródia, a imitação de uma máscara peculiar, discurso numa língua morta; mas é uma prática neutra desse mimetismo, isenta das motivações ulteriores da paródia, amputada do impulso satírico, carente do riso e de qualquer convicção de que, ao lado da língua anormal momentaneamente emprestada, exista alguma saudável normalidade lingüística". Trata-se de um argumento excelente; mas eu gostaria de sugerir aqui que um certo tipo de paródia não é completamente estranho à cultura do pós-modernismo, embora este não seja particularmente consciente disso. O que se parodia na cultura pós-moderna, com sua dissolução da arte nas formas predominantes de produção de mercadorias, é nada menos que a arte revolucionária de vanguarda do século XX. É como se o pós-modernismo fosse, entre outras coisas, uma piada de mau gosto à custa desse vanguardismo revolucionário, que tinha como um de seus principais impulsos, como Peter Bürger defendeu convincentemente em seu *Teoria da vanguarda*, desmantelar a autonomia institucional da arte, eliminar as fronteiras entre cultura e sociedade política e repor a produção estética no seu lugar humilde e desprivilegiado, no conjunto das práticas sociais(2). Nos artefatos mercantilizados do pós-modernismo, o sonho vanguardista de uma integração de arte e sociedade retoma de forma monstruosamente caricatural; a tragédia de um Maiakovski desenrola-se outra vez, agora como farsa. É como se o pós-modernismo representasse a cínica e tardia vingança da cultura burguesa contra seus antagonistas revolucionários, cujo desejo utópico de uma fusão entre arte e práxis social é tomado, dis-

· Publicado originalmente em *New Left Review*, n2152, July-August 1985.

.. Professor da Universidade de Oxford.

1. *New Left Review*, n2 146. Uma versão preliminar desse artigo, "Pós-modernidade e sociedade de consumo", foi publicada no Brasil em *Novos Estudos CEBRAP*, n2 12, junho de 1985, tradução de Vinicius Dantas. (N.T.)

2. Peter Bürger, *Theory of the avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

torcido e zombeteiramente voltado contra eles próprios como realidade distópica. O pós-modernismo, nessa perspectiva, arremeda a resolução formal de arte e vida social tentada pela vanguarda, ao mesmo tempo que impiedosamente a esvazia de seu conteúdo político; as leituras poéticas de Maiakovski no espaço das fábricas se transformam nos sapatos e nas latas de sopa de Warhol.

Digo que é *como se* o pós-modernismo operasse como paródia, porque Jameson, sem dúvida, acerta ao reivindicar que o movimento está absolutamente inconsciente desses impulsos satíricos, e completamente desprovido do tipo de memória histórica que poderia fazer dessa desfiguração algo autoconsciente. Erguer uma pilha de tijolos na Galeria Tate podia, da primeira vez, parecer irônico; repetir o gesto de maneira infundável é pura indiferença com tal intenção irônica, na medida em que seu valor de chocar esvai-se inexoravelmente até que reste apenas o fato bruto. As superfícies da cultura pós-moderna, carentes de profundidade e estilo, sem história e energia, não pretendem significar alienação, pois o próprio conceito de alienação deve intimamente postular um sonho de autenticidade que o pós-modernismo considera ininteligível. Tais superfícies planas e interiores ociosas não são "alienadas", pois não há mais nenhum objeto a ser alienado e nada de que se alienar - a "autenticidade" foi meramente esquecida, mais que rejeitada. É impossível discernir em tais formas, tal como nos artefatos do próprio modernismo, uma consciência retorcida, aflita ou derrisória do humanismo tradicional normativo que elas desfiguram. Se a profundidade é uma ilusão metafísica, então não pode haver nada "superficial" quanto a essas formas artísticas, pois o próprio termo deixou de ter força. O pós-modernismo é, portanto, uma terrível paródia da utopia socialista, tendo abolido, de um só golpe, toda alienação. Ao considerar a alienação como potência secundária, alienando-nos mesmo de nossa própria alienação, ele nos persuade a reconhecer essa utopia não como algum *telos* remoto mas, surpreendentemente, como nada mais que o presente em si mesmo, repleto como é em sua própria positividade bruta e sem o mais leve traço de ausência. A reificação, uma vez estendido seu domínio por toda a realidade social, anula os próprios critérios pelos quais pode ser reconhecida por aquilo que é, abolindo assim, triunfalmente, a si mesma e fazendo com que tudo retome à normalidade. O mistério metafísico tradicional constituía uma questão de profundidades, ausências, fundamentos, explorações abissais; o mistério de certa arte moderna é apenas a verdade excruciante de que as coisas são aquilo que são, intrigantemente auto-idênticas, completamente despojadas de causa, motivo ou ratificação; o pós-modernismo preserva essa auto-identidade, mas elimina o sentimento de escândalo moderno. O dilema de David Hume é suplantado por uma simples fusão: fato é valor. A utopia não pode pertencer ao futuro porque o futuro, sob a forma de tecnologia, já está aqui, em exata sincronia com o presente. William Morris, ao sonhar que

a arte pudesse se dissolver na vida social, revela-se, ao que parece, um verdadeiro profeta do capitalismo tardio: ao antecipar tal desejo, realizando-o com prematura rapidez, o capitalismo tardio inverte habilmente sua própria lógica, proclamando que, se o artefato é uma mercadoria, a mercadoria sempre pode ser um artefato. "Arte" e "vida", na verdade, se mesclam - vale dizer, a arte molda-se sobre uma forma mercadoria que já está investida de fascinação estética, num circuito fechado. O *eschaton*, aparentemente, já está aqui sob nossos narizes, mas tão penetrante e imediato a ponto de ser invisível àqueles que ainda têm os olhos teimosamente voltados para o passado ou para o futuro.

A estética do pós-modernismo

A estética produtivista da vanguarda do início do século XX rejeitou a noção de "representação" artística para uma arte que seria menos "reflexo" que intervenção material e força organizadora. A estética do pós-modernismo é uma paródia sombria desse anti-representativismo: se a arte não mais reflete, não é porque ela busca transformar o mundo, em vez de imitá-lo, mas porque, na verdade, nada existe para ser refletido, nenhuma realidade que já não seja ela própria imagem, espetáculo, simulacro, ficção gratuita. Dizer que a realidade social é pervasivamente mercantilizada é dizer que ela é sempre já "estética" - urdida, empacotada, fetichizada, libidinizada; e para a arte refletir a realidade basta que ela se reflita no espelho, numa auto-referencialidade mimética, que é, com efeito, uma das estruturas mais íntimas do fetiche da mercadoria. A mercadoria é menos uma imagem no sentido de um "reflexo" que uma imagem de si mesma, sendo todo seu ser material devotado a sua própria auto-representação; e em tal condição a mais autêntica arte representativa toma-se, paradoxalmente, o artefato anti-representativo cuja contingência e facticidade prefigura a sina de todos os objetos do capitalismo tardio. Se a irrealidade da imagem artística espelha a irrealidade do conjunto de sua sociedade, isso significa que ela não espelha nada real e, assim, sequer atua efetivamente como espelho. Sob esse paradoxo repousa a verdade histórica de que a própria autonomia e a crua auto-identidade do artefato pós-moderno são o efeito dessa completa *integração* em um sistema econômico em que tal autonomia, na forma do fetiche da mercadoria, constitui a ordem do dia.

Ver a arte, à maneira da vanguarda revolucionária, não como objeto institucionalizado mas como prática, estratégia, *performance*, produção: tudo isso, mais uma vez, é grotescamente caricaturado pelo capitalismo tardio, para o qual, como apontou Jean-François Lyotard, o "princípio da *performance*" é realmente tudo o que conta. Em seu *A condição pós-moderna*, Lyotard chama a atenção para a "maciça subordinação das declarações cognitivas à finalidade da melhor *performance* possível", no

capitalismo. "Os jogos da linguagem científica", escreve, "tomam-se os jogos do rico, nos quais os mais ricos, quem quer que sejam, têm melhores chances de estarem certos"(3). Não é difícil, assim, enxergar uma relação entre a filosofia de J. L. Austin e a IBM, ou entre os vários neonietzschianismos de uma era pós-estruturalista e a Standard Oil. Não é surpreendente que os modelos clássicos de verdade e cognição sejam cada vez mais desaprovados em uma sociedade em que o que importa é saber se os bens comerciais ou retóricos chegam a seu destino. Seja entre os teóricos do discurso ou na Associação dos Dirigentes, a meta não é mais a verdade mas a *performatividade*, não a razão, mas o poder. Os CBIs são, nesse sentido, pós-estruturalistas espontâneos para um homem completamente desencantado (se pelo menos o soubesse) com o realismo epistemológico e a teoria da verdade das correspondências. Isso não é razão para fingir que podemos consoladoramente voltar a John Locke ou Georg Lukács; é simplesmente reconhecer que nem sempre é fácil distinguir assaltos politicamente radicais(4) à epistemologia clássica (entre os quais o próprio jovem Lukács pode ser citado, ao lado da vanguarda soviética) de ataques flagrantemente reacionários. Na verdade, é sinal dessa dificuldade que o próprio Lyotard, tendo sombriamente delineado os aspectos mais opressivos do princípio da *performance* capitalista, não tenha nada a oferecer em seu lugar, senão o que efetivamente equivale a uma versão anarquista dessa mesma epistemologia, notadamente as escaramuças guerrilheiras de um "paralogismo" que poderia, de tempos em tempos, induzir rupturas, instabilidades, paradoxos e descontinuidades microcatastróficas no seio desse sistema tecnocientífico terrorista. Em suma, uma "boa" pragmática voltada contra uma "má" pragmática; mas ela sempre sairá derrotada já na origem, uma vez que há muito abandonou a grande narrativa iluminista da emancipação humana, que todos sabemos ser ignominiosamente metafísica. Lyotard não tem dúvidas de que "as lutas (socialistas) e seus instrumentos foram transformados em reguladores do sistema" em todas as sociedades avançadas, uma certeza olímpica que, no momento em que escrevo, a sra. Thatcher poderia, a um só tempo, invejar e questionar. (Lyotard sabiamente silencia sobre a luta de classes fora das nações capitalistas avançadas.) Não é fácil vislumbrar de que forma, se o sistema capitalista foi suficientemente eficaz para negar por completo toda luta de classes, o estranho experimento científico heterodoxo deva causar-lhe muito problema. A "ciência pós-moderna", como sugere Fredric Jameson em sua introdução ao livro de Lyotard, desempenha aqui o papel antes assumido pela arte moderna, que foi similarmente uma ruptura experimental do sistema dado; e o desejo de Lyotard de enxergar modernismo e pós-modernismo como contínuos é

3. Jean-François Lyotard, *The postmodern condition: A report on knowledge*, Manchester University Press, 1984, p.

45. (Trad. bras. O *pós-moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1986.)

4. O termo *radical* refere-se aqui à esquerda militante.

é em parte uma recusa a enfrentar o fato perturbador de que o modernismo provou-se vítima da institucionalização. Ambas as fases culturais são para Lyotard manifestações daquilo que escapa à história e a confunde com a força explosiva do Agora, a "paralogia" como um vacilante e quase impossível salto no ar, que nos faz deslizar para o pesadelo de temporalidade e narrativa globais, do qual alguns de nós tentam despertar. O paralogismo, como a pobreza, está sempre por perto, mas apenas porque o sistema também está sempre conosco. O "moderno" é menos uma prática cultural ou período histórico particular, que assim poderia sofrer derrota ou incorporação, que uma espécie de permanente possibilidade ontológica de romper com toda essa periodização, um gesto essencialmente sem tempo que não pode ser repetido ou encerrado no seio da narrativa histórica, porque não passa de uma força atemporal que desmente todas essas categorizações lineares.

História e modernidade

Como toda revolta anarquista ou camusiana do seu tipo, o modernismo jamais pode realmente morrer - ele voltou à tona em nosso tempo como ciência paralógica. Mas a razão pela qual nunca pode ser derrotado - o fato de que não ocupe o mesmo terreno temporal ou espaço lógico de seus adversários - é exatamente o motivo pelo qual ele nunca pode derrotar o sistema. A característica combinação pós-estruturalista de pessimismo e euforia deriva precisamente desse paradoxo. História e modernidade disputam um incessante jogo de gato e rato, dentro e fora do tempo, em que nenhum é capaz de eliminar o outro porque eles ocupam sedes ontológicas diferentes. O "jogo" no sentido positivo - o esporte lúdico do rompimento e do desejo - termina ele próprio nas frestas do "jogo" no sentido negativo - a teoria dos jogos, o sistema tecnocientífico em conflito e aliança intermináveis. Aqui, a modernidade realmente significa um nietzschiano "esquecimento ativo" da história: a saudável amnésia espontânea do animal que por livre vontade reprimiu suas próprias determinações sórdidas tomando-se livre. É assim o exato oposto da "nostalgia revolucionária" de Walter Benjamin: o poder da memória ativa como convocação e invocação das tradições dos oprimidos em violenta constelação com o presente político. Não espanta que Lyotard oponha-se profundamente a qualquer consciência histórica desse tipo, com suas celebrações reacionárias da narrativa como eterno presente, em vez de rememoração revolucionária dos injustamente subjugados. Se pudesse lembrar à maneira benjaminiana, ele talvez mostrasse menos confiança de que a luta de classes pudesse ser meramente extirpada. Se tivesse se comprometido adequadamente com a obra de Benjamin, ele tampouco poderia polarizar numa oposição binária tão simplista - típica da maior par-

te do pensamento pós-estruturalista - as grandes narrativas totalizantes do iluminismo, por um lado, e as micropolíticas ou paralógicas, por outro (o pós-modernismo como morte da metanarrativa). Pois as sutilíssimas meditações de Benjamin sobre a história desarranjam qualquer esquema binário pós-estruturalista dessa espécie. A "tradição", para Benjamin, é certamente um tipo de totalidade, mas ao mesmo tempo uma incessante destotalização da história de uma classe dominante triunfalista; e é, em certo sentido, um dado, ainda que sempre construída da perspectiva do presente; ela opera como uma força desconstrutiva no seio das ideologias hegemônicas da história, ainda que possa ser vista como um movimento totalizante, no interior do qual podem ser moldadas súbitas afinidades, correspondências e constelações entre lutas díspares.

Um sentido nietzschiano do "moderno" também informa a obra do mais influente dos desconstrucionistas americanos, Paul De Man, embora com uma pitada adicional de ironia. Pois o "esquecimento ativo", argumenta Paul De Man, nunca pode ser completamente bem-sucedido: o ato caracteristicamente moderno, que procura eliminar ou suspender a história, vê-se submetido nesse exato momento à linhagem que procura suprimir, perpetuando-a ao invés de aboli-la. Com efeito, a literatura para De Man nada mais é que essa tentativa constantemente predestinada e ironicamente autodissolvente de fazer o novo, essa incapacidade incessante de enfim despertar do pesadelo da história: "O apelo contínuo da modernidade, o desejo de irromper da literatura rumo à realidade do momento, prevalece e, por seu turno, voltando-se sobre si mesmo, engendra a repetição e a continuação da literatura"(5). Uma vez que ação e temporalidade são indissociáveis, o sonho modernista de autocriação, sua fome de algum encontro historicamente imediato com o real, constitui algo internamente fendido e autofrustrante: escrever é romper uma tradição que depende de tal ruptura para sua própria auto-reprodução. Somos todos, simultânea e inextricavelmente, modernos e tradicionais, termos que para De Man não designam nem movimentos culturais, nem ideologias estéticas, mas a própria estrutura desse fenômeno duplo, sempre simultaneamente dentro e fora do tempo, chamado literatura, em que esse dilema comum representa a si mesmo com retórica autoconsciência. A história literária aqui, sustenta De Man, "poderia, com efeito, ser paradigmática para a história em geral"; e o que isso significa, traduzido do demanês, é que embora jamais abandonemos nossas ilusões políticas radicais (a apaixonada fantasia de emanciparmo-nos da tradição e confrontarmos o real olho no olho constituindo um estado patológico permanente das questões humanas), tais ações sempre se provarão auto-frustrantes, sempre serão incorporadas por uma história que as

5. Paul De Man. "Literary history and literary modernity", in *Blindness and insight*, Minneapolis. University of Minnesota Press, 1983, p. 162.

anteviu e delas se apoderou como ardis para sua própria autoperpetuação. O desafiante recurso "radical" a Nietzsche, por assim dizer, acaba por plantar-nos em uma posição maduramente democrata avançada (*liberal democrat*), obliquamente cética mas genialmente tolerante com as relíquias radicais da juventude.

O que está em jogo aqui, sob o disfarce de um debate sobre história e modernidade, é nada menos que a relação dialética entre teoria e prática. Pois se definimos a prática, à moda neonietzschiana, como erro espontâneo, cegueira produtiva ou amnésia histórica, então a teoria pode ser certamente não mais que uma reflexão gasta sobre a sua impossibilidade última. A literatura, esse lugar aporético em que verdade e erro indissolivelmente se entrelaçam, é, a um só tempo, prática e desconstrução da prática, ato espontâneo e fato teórico, gesto que ao perseguir um encontro imediato com a realidade, no mesmo instante, interpreta esse próprio impulso como ficção metafísica. Escrever é tanto ação como reflexão sobre essa ação, mas os dois são ontologicamente distintos; e a literatura é o local privilegiado onde a prática vem a conhecer e nomear sua eterna diferença em face da teoria. Não surpreende, assim, que a última sentença do ensaio de De Man opere uma súbita guinada para o político: "Se estendemos essa noção para além da literatura, ela meramente confirma que as bases para o conhecimento histórico não são os fatos empíricos, mas os textos escritos, ainda que esses textos apareçam mascarados, sob o disfarce de guerras e revoluções". Um texto que se inaugura com um problema em teoria literária termina como um assalto ao marxismo. Pois é certamente o marxismo, sobretudo, que insistiu em que as ações podem ser teoricamente in.. formadas e as histórias emancipatórias, noções capazes de liquidar a tese inteira de De Man. É apenas em virtude de um dogmatismo nietzschiano inicial- a prática é necessariamente autocegante, a tradição forçosamente obstrutiva que De Man é capaz de chegar às suas aporias politicamente quietistas.⁶ Dadas essas definições iniciais, uma certa desconstrução judiciosa de suas oposições binárias é politicamente essencial, se a crença nietzschiana na ação afirmativa não deve autorizar uma política radical; mas a tal desconstrução não se permite que transforme a verdade metafísica de que há efetivamente uma única estrutura dominante de ação (cegueira, erro) e uma forma única de tradição (ofuscando, em vez de facilitar um encontro com o "real"). O marxismo de Louis Althusser aproxima-se desse nietzschianismo: a prática é um assunto "imaginário" que se alimenta da repressão do entendimento verdadeiramente teórico, a teoria uma reflexão

6. Para uma vigorosa crítica das implicações políticas dos argumentos de De Man, ver Frank Lentricchia, *Criticism and social change*, Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1983, pp. 43-52.

sobre a ficcionalidade necessária de tal ação. As duas, tal como em Nietzsche e De Man, são ontologicamente distintas, necessariamente não-sincrônicas.

Definindo o conceito

Assim, no que se refere às possibilidades do experimento moderno, De Man é caracteristicamente um tanto mais prudente que Lyotard, um tanto mais temerariamente celebratório. Toda a literatura, para De Man, é um modernismo arruinado ou frustrado e a institucionalização de tais impulsos é um assunto permanente e não político. Na verdade, é parte daquilo que origina a literatura, antes de tudo, constituindo sua própria possibilidade. É como se, numa definitiva ironia moderna, a literatura subjugasse e tomasse posse de sua própria institucionalização cultural introjetando-a textualmente, abraçando as próprias cadeias que a prendem, descobrindo sua própria forma negativa de transcendência em seu poder de retoricamente nomear e, assim, parcialmente distanciar, sua própria falência crônica em engajar o real. A obra moderna - e todos os artefatos culturais o são - é aquela que sabe que o experimento moderno (leia-se também "político") é ao final impotente. O mútuo parasitismo de história e modernidade é a versão própria de De Man para o impasse pós-estruturalista de Lei e Desejo, em que o impulso revolucionário, impetuoso e delirante, nutre-se de sua magra razão de prisioneiro.

A resoluta ontologização e de-historicização do modernismo operada por De Man, congruente com a inabalável e silenciosa polêmica antimarxista que perpassa todo seu trabalho, nos oferece pelo menos uma pausa para refletir sobre o que efetivamente pode significar o termo. Perry Anderson, em seu instigante ensaio "Modernidade e Revolução"⁽⁷⁾ conclui pela rejeição da própria designação "modernismo" como um termo "completamente desprovido de conteúdo positivo (...) cujo único referente é a oca passagem do próprio tempo". Esse nominalismo impaciente é em certa medida compreensível, dada a elasticidade do conceito; contudo, o próprio caráter nebuloso da palavra, em certo sentido, pode ser significativo. O "modernismo" como termo expressa e mistifica nossa percepção de uma conjuntura histórica particular como algo peculiarmente fértil em crise e em mudança. Significa uma autoconsciência portentosa, confusa e ainda assim curiosamente elevada de nosso próprio momento histórico, a um só tempo autodesconfiada e autocongratulatória, simultaneamente angustiada e triunfalista. Sugere, num único e mesmo movimento, por um lado, a interrupção e negação da história no choque violento do presente imediato, de cuja perspectiva todos os processos prévios podem ser complacentemente

7. Publicado no Brasil em *Novos Estudos CEBRAP*, nº 14, fev. 1986, em tradução de Maria Lúcia Montes. (N.T.)

confiados à lata de lixo da "tradição", e, por outro, um desnorteante senso de história que se move com peculiar força e urgência no interior de nossa experiência imediata, prementemente real embora torturantemente opaca. Todas as eras históricas são modernas para si mesmas, mas nem todas vivem sua experiência desse modo ideológico. Se o modernismo vive sua história como peculiar e insistentemente *presente*, também experimenta um senso de que esse momento presente pertence de alguma forma ao *futuro*, para o qual o presente nada mais é que uma orientação; de tal maneira que a idéia do Agora, do presente com presença plena que eclipsa o passado, é ela própria intermitentemente eclipsada por uma percepção do presente como retardamento, como oca e excitada abertura para um futuro que, num certo sentido, já está aqui, enquanto, em outro, é ainda porvir. O "moderno", para a maioria de nós, é aquilo que sempre temos que alcançar: o uso popular do termo "futurista", para denotar o experimento moderno, é sintomático disso. O modernismo - e aqui a tese de Lyotard merece crédito limitado - não é tanto um momento pontual no tempo mas uma reavaliação do próprio tempo, o sentido de uma guinada de época no próprio sentido e modalidade da temporalidade, uma ruptura qualitativa em nossos estilos ideológicos de viver a história. O que parece se mover nesses momentos é menos a "história" que aquilo que libera sua ruptura e suspensão; e as imagens tipicamente modernas do vórtice e do abismo, mergulhos "verticais" na temporalidade, em cujo interior rodopiam forças incansáveis, num eclipse do tempo linear, representam essa consciência ambivalente. Como também o faz a benjaminiana espacialização ou "constelação" da história, que, a um só tempo, a conduz a uma pausa chocante e brilha com toda a inquietude da crise e da catástrofe.

O alto modernismo, como argumentou Fredric Jameson, nasceu em luta contra a cultura mercantil de massa.⁸ Este é um fato concernente à sua forma interna, não simplesmente à sua história externa. O modernismo é, entre outras coisas, uma estratégia pela qual a obra de arte resiste à mercantilização e se sustenta por um triz contra aquelas forças sociais que a reduziriam a objeto intercambiável. Nessa medida, as obras modernas estão em contradição com seu próprio *status* material, fenômenos autodivíduos que denegam em suas formas discursivas sua própria realidade econômica mesquinha. A fim de rechaçar tal redução ao *status* mercantil, a obra moderna põe entre parênteses o referente ou mundo histórico real, adensa suas texturas e desarranja suas formas para interceptar a consumibilidade instantânea, estendendo protetoramente sua própria linguagem ao seu redor para tomar-se um objeto misteriosamente autotélico, livre de qualquer trato contaminante com o real. Nutrindo-se auto-reflexivamente de seu próprio ser, ela se distancia, por meio da ironia, da vergonha de não ser mais que uma coisa bruta e idêntica a si mesma.

8. Ver Fredric Jameson, "Reification and utopia in mass culture", *Social text*, Winter 1979. (Trad. bras. em *Crítica Marxista*. Nº 1, ago. 1994.)

Mas a mais devastadora de todas as ironias é que, ao fazê-lo, a obra moderna escapa de uma forma de mercantilização apenas para sucumbir a outra. Se evita a humilhação de se tomar um objeto abstrato, serializado, instantaneamente intercambiável, ela o faz somente em virtude de reproduzir esse outro lado da mercadoria que é o fetichismo. O autônomo, egoísta e impenetrável artefato moderno, em todo seu esplendor isolado, é a mercadoria enquanto fetiche resistindo à mercadoria como troca, sua solução tomada parte do próprio problema da reificação.

O mundo social entre parênteses

É ao se chocar com a rocha dessas contradições que todo o projeto moderno irá finalmente a pique. Ao colocar entre parênteses o mundo social real, estabelecendo uma distância crítica e negativa entre si próprio e a ordem social dominante, o modernismo precisa simultaneamente pôr entre parênteses as forças políticas que procuram transformar tal ordem. Há, com efeito, um modernismo político - que outra coisa seria Bertolt Brecht? -, mas este dificilmente é característico do movimento como um todo. Além disso, ao afastar-se da sociedade para se refugiar em seu próprio espaço impermeável, a obra moderna reproduz paradoxalmente - e, na verdade, intensifica - a própria ilusão de autonomia estética que marca a ordem humanista burguesa, contra a qual ela também protesta. As obras modernas são afinal "obras", entidades distintas e confinadas, com vistas à livre diversão dentro dos seus limites, justamente o entendimento da instituição artística burguesa. As vanguardas revolucionárias, sensíveis a esse dilema, viram sua derrota nas mãos da história política. Confrontado com a mesma situação, o pós-modernismo escolherá outra saída. Se a obra de arte é realmente uma mercadoria, então é melhor que o admita, com todo o *sang-froid* que possa reunir. Em vez de definhando num conflito intolerável entre sua realidade material e sua estrutura estética, ela pode aniquilar o conflito por um dos lados, tomando-se, no plano estético, o que já é no econômico. A reificação moderna - a obra de arte como fetiche isolado - é, portanto, trocada pela reificação da vida cotidiana no mercado capitalista. A mercadoria como bem mecanicamente reproduzível expulsa a mercadoria como aura mágica. Num comentário sarcástico sobre a obra de vanguarda, a cultura pós-moderna dissolverá suas divisas, tomando-se extensão da própria vida mercantil ordinária, cujos intercâmbios e mutações incessantes jamais reconhecem fronteiras formais que não sejam constantemente violadas. Se todo artefato pode ser apropriado pela ordem dominante, então é melhor tomar posse impudentemente dessa sina, que sofrê-la de má vontade; somente o que já é mercadoria pode resistir à mercantilização. Se a alta obra moderna foi institucionalizada no seio da superestrutura, a cultura pós-mo-

derna reagirá vulgarmente a esse elitismo, instalando-se na base. É melhor, como disse Brecht, começar das "más novidades" que das "boas velharias".

Mas aí se detém o pós-modernismo. O comentário de Brecht alude ao hábito marxista de extrair o momento progressista de uma realidade de outro modo intragável ou ambivalente, costume bem exemplificado pelo apoio inicial da vanguarda a uma tecnologia capaz tanto de emancipar como de escravizar. Num estágio posterior e menos eufórico do capitalismo tecnológico, o pós-modernismo, que comemora o *kitsch* e o *camp*, caricatura o lema brechtiano, proclamando não que o mau contém o bom, mas que o mau é bom ou, melhor, que ambos esses termos "metafísicos" estão agora decisivamente ultrapassados por uma ordem social que não deve ser afirmada ou denunciada, mas simplesmente aceita. Num mundo totalmente reificado, de onde derivar os critérios que possibilitariam os atos de afirmação ou denúncia? Com certeza, não da história, que o pós-modernismo precisa abolir a todo custo, ou espacializar em uma gama de estilos possíveis, se deve persuadir-nos a esquecer que um dia conhecemos ou fomos capazes de conhecer qualquer alternativa a ele. Esse esquecimento, tal como o saudável animal amnésico de Nietzsche e seus acólitos contemporâneos, é valor: o valor repousa não nessa ou naquela diferenciação no seio da experiência contemporânea, mas na própria capacidade de fechar nossos ouvidos ao canto da sereia da história, confrontando o contemporâneo pelo que é, em toda a sua oca imediatez. A diferenciação ética ou política extinguiria o contemporâneo simplesmente por mediá-lo, separando sua auto-identidade, pondo-nos antes ou depois dele; o valor é simplesmente aquilo que é, a abolição e a superação da história - e os *discursos* de valor, que não podem deixar de ser históricos, são, portanto, por definição, desprovidos de valor. É por essa razão que a teoria pós-moderna é hostil à hermenêutica, e em nenhum lugar de forma mais violenta que em *Anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Félix Guattari(9). Na Paris pós-68, um encontro face a face com o real ainda parecia provável, bastando abandonar as mediações ofuscantes de Marx e Freud. Para Deleuze e Guattari, esse "real" é desejo, que, num positivismo metafísico aberto, "jamais pode ser enganado", não precisa de interpretação e simplesmente é. Nesse apodictismo do desejo, em que o esquizofrênico é herói, não pode haver lugar para o discurso propriamente político, pois tal discurso é exatamente o esforço incessante de *interpretação* do desejo, um esforço que não deixa intacto seu objeto. Para Deleuze e Guattari, qualquer movimento desse tipo toma o desejo vulnerável aos ardis metafísicos do sentido. Mas essa interpretação do desejo que é político é necessária pre-

9. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press. 1983.

cisamente porque o desejo não é uma entidade única, supremamente positiva; e são Deleuze e Guattari, com toda sua insistência sobre as manifestações difusas e perversas do desejo, os verdadeiros metafísicos, ao aderir a tal essencialismo velado. Ainda uma vez, teoria e prática estão ontologicamente em disputa, uma vez que o herói esquizóide do drama revolucionário é, por definição, incapaz de refletir sobre sua própria condição, necessitando de intelectuais parisienses para fazê-lo em seu lugar. A única "revolução" concebível, dado tal protagonista, é a desordem; e Deleuze e Guattari, significativamente, usam os dois termos como sinônimos, na mais banal retórica anarquista.

"Uma máquina desejante"

Em certa teoria pós-moderna, o preceito de vislumbrar o bom no mau foi perseguido com decisão. A tecnologia capitalista pode ser vista como uma imensa máquina desejante, um enorme circuito de mensagens e intercâmbios no qual proliferam os idiomas pluralistas e os objetos, corpos e superfícies aleatórios fulguram com intensidade libidinal. "O interessante", escreve Lyotard em seu *A economia libidinal*, "seria ficar onde estamos - mas para agarrar sem ruído todas as oportunidades de funcionar como corpos e bons condutores de intensidades. Não há necessidade de declarações, manifestos, organizações; nem mesmo de ações exemplares. Deixar a dissimulação agir em favor das intensidades".¹⁰ Tudo isso está mais para Walter Pater que para Walter Benjamin. É certo que o capitalismo não é acriticamente endossado por essa teoria, pois seus fluxos libidinais estão sujeitos a uma tirânica ordem ética, semiótica e jurídica; o que há de errado com o capitalismo tardio não é esse ou aquele desejo, mas o fato de que o desejo não circula de forma suficientemente livre. Mas se apenas pudéssemos chutar nossa metafísica nostalgia de verdade, sentido e história, da qual o marxismo é talvez o protótipo, poderíamos chegar a reconhecer que o desejo está aqui e agora, os fragmentos e superfícies são tudo o que sempre tivemos, o *kitsch* é quase tão bom como a coisa real, pois esta efetivamente não existe. Dessa perspectiva, o que está fora do lugar no modernismo de velho estilo é somente o fato de que obstinadamente ele se recusa a abandonar a busca de sentido. Ainda está prisioneiro da profundidade e da aflição metafísicas, dispondo-se a experimentar a fragmentação psíquica e a alienação social como espiritualmente ofensivas e mostrando-se embaraçosamente comprometido com o próprio humanismo burguês que, sob outros aspectos, busca subverter. O pós-modernismo, confiantemente pós-metafísico, sobreviveu a toda essa fantasia de interioridade, esse prurido patológico de arranhar as superfícies em busca de profundidades ocultas; em

10. Jean-François Lyotard. *Economic libidinale*. Paris, 1974, p. 311.

seu lugar, ele abraça o místico positivismo do primeiro Wittgenstein, para o qual o mundo - caso se acredite nele - é apenas o que é e não outra coisa qualquer. Como naquele autor, não pode haver um discurso racional de valor ético ou político, pois, antes de tudo, os valores não são algo que possa estar *no* mundo, assim como a vista não pode fazer parte do campo de visão. O sujeito disperso e esquizóide não deve, afinal, despertar alarme: nada poderia ser mais normativo na experiência do capitalismo tardio. Sob essa luz, o modernismo aparece como um desvio ainda cativo da norma, um parasita daquilo que intenta desconstruir. Mas se somos agora posteriores a tal humanismo metafísico, nada restou a ser combatido, além daquelas ilusões herdadas (Direito, Ética, luta de classes, o complexo de Édipo) que nos impedem de ver as coisas como elas são.

Contudo, é exatamente o fato de que o modernismo continua a lutar por sentido o que o faz tão interessante. Pois essa luta o atrai continuamente para os estilos clássicos de fazer sentido, que são, a um só tempo, inaceitáveis e inescapáveis, matrizes tradicionais de sentido que se tomaram progressivamente ocas, mas que, não obstante, continuam a exercer sua força implacável. É justamente assim que Walter Benjamin lê Franz Kafka, cuja ficção herda a forma de um narrador tradicional sem seu conteúdo de verdade. Toda uma ideologia tradicional da representação está em crise, embora isso não signifique que a busca da verdade foi abandonada. O pós-modernismo, ao contrário, comete o erro apocalíptico de acreditar que o descrédito dessa epistemologia representacional específica seja a morte da própria verdade, assim como às vezes toma a desintegração de certas ideologias tradicionais do sujeito pelo desaparecimento definitivo do sujeito. Em ambos os casos, os obituários são muito exagerados. O pós-modernismo persuade-nos a renunciar a nossa paranóia epistemológica para abraçar a rude objetividade da subjetividade aleatória; o modernismo, de forma mais produtiva, está dilacerado pela contradição entre um humanismo ainda inelutavelmente burguês e as pressões de uma racionalidade bastante diferente, a qual, ainda emergente, não é sequer capaz de dar um nome a si própria. Se as sabotagens modernas de um humanismo tradicional são, a um só tempo, angustiadas e estimulantes, é em parte porque há poucos problemas mais intratáveis na era moderna que o de distinguir entre aquelas críticas da racionalidade clássica que são potencialmente progressistas e as que são irracionistas no pior sentido. É a escolha, por assim dizer, entre feminismo e fascismo; e, numa conjuntura específica, a questão do que vale como ruptura revolucionária ou bárbara em face das ideologias da razão e da humanidade dominantes no Ocidente é, às vezes, insolúvel. Há uma diferença, por exemplo, entre a "falta de sentido" fomentada por certo pós-modernismo e a "falta de sentido" injetada deliberadamente na normalidade burguesa por algumas correntes de vanguarda.

O sujeito humanista burguês

A contradição do modernismo nesse aspecto é que, a fim de valiosamente desconstruir o sujeito unificado do humanismo burguês, ele se nutre de aspectos cruciais negativos da experiência real de tais sujeitos na sociedade burguesa tardia, que com bastante frequência não corresponde, de forma alguma, à versão ideológica oficial. Assim, ele lança aquela que, cada vez mais, é vista como a realidade fenomenológica do capitalismo contra suas ideologias formais, e, ao fazê-lo, descobre que não pode compartilhar completamente nenhuma delas. A realidade fenomenológica do sujeito coloca em questão a ideologia humanista formal, enquanto a persistência dessa ideologia é precisamente o que habilita a realidade fenomenológica a ser caracterizada como negativa. O modernismo, portanto, dramatiza em suas próprias estruturas internas uma contradição-chave na ideologia do sujeito, cuja força podemos apreciar se nos perguntamos em que sentido a concepção humanista burguesa do sujeito como livre, ativo, autônomo e idêntico a si mesmo é uma ideologia viável ou apropriada para a sociedade capitalista tardia. A resposta seria que, num certo sentido, essa ideologia é altamente apropriada a tais condições sociais, enquanto num outro sentido ela dificilmente o é. Essa ambigüidade é desconsiderada por aqueles teóricos pós-estruturalistas que parecem arriscar tudo no pressuposto de que o "sujeito unificado" é, efetivamente, uma parte integral da ideologia burguesa contemporânea, estando, por isso, maduro para urgente desconstrução. Contra essa visão, é certamente possível argumentar que o capitalismo tardio desconstruiu tal sujeito de maneira muito mais eficiente que as meditações sobre a *écriture*. Como atesta a cultura pós-moderna, o sujeito contemporâneo talvez seja menos o vigoroso agente monádico de uma fase anterior da ideologia capitalista, que uma dispersa e descentrada rede de conexões libidinais, esvaziada de substância ética e interioridade psíquica, a função efêmera deste ou daquele ato de consumo, experiência de *media*, relacionamento sexual, tendência ou moda. O "sujeito unificado" avulta cada vez mais a essa luz como uma frase vazia ou um moinho ilusório, um remanescente de uma antiga época liberal do capitalismo, antes de a tecnologia espalhar nossos corpos aos quatro ventos, em tantas bugigangas reificadas de técnica e apetite, operação mecânica ou reflexo de desejo.

Sem dúvida, se isso fosse totalmente verdadeiro, a cultura pós-moderna sairia triunfalmente inocentada: o impensável ou o utópico, dependendo da perspectiva, já teria acontecido. Mas o sujeito humanista burguês não é, na verdade, simplesmente parte de uma história esgotada que podemos, prazerosa ou relutantemente, deixar para trás: se ele constitui um modelo crescentemente inapropriado a certos níveis de subjetividade, permanece potencialmente relevante em outros. Considere-se, por exemplo, a condição de ser pai e consumidor simultaneamente. O primeiro papel é governado por

imperativos ideológicos de agência, dever, autonomia, autoridade, responsabilidade; o último, embora não totalmente livre dessas estruturas, questiona-as significativamente. Os dois papéis não são, com certeza, meramente distintos; mas embora as relações entre eles sejam negociáveis, do ponto de vista prático, o atual consumidor ideal no capitalismo é estritamente incompatível com seu atual pai ideal. O sujeito do capitalismo tardio, em outras palavras, não é apenas o agente sintético auto-regulador postulado pela ideologia humanista clássica, nem simplesmente uma descentrada rede de desejos, mas um contraditório amálgama de ambos. A construção de um tal sujeito nos planos ético, jurídico e político não é completamente contínua a sua constituição como unidade consumidora ou de "cultura de massa". "O ecletismo", escreve Lyotard, "é o grau zero da cultura geral contemporânea: as pessoas escutam *reggae*, assistem a um *western*, almoçam McDonald's e jantam cozinha local, usam perfume de Paris em Tóquio e roupas *retro* em Hong Kong; o conhecimento é um assunto de jogos de TV"(11). Não se trata apenas de que haja milhões de outros sujeitos humanos, menos exóticos que a alta-sociedade de Lyotard, que educam seus filhos, votam como cidadãos responsáveis, saem do trabalho e marcam o cartão de ponto; trata-se também de que muitos sujeitos vivem cada vez mais nos pontos de contraditória intersecção entre essas duas definições.

Em certo sentido, este era também o lugar ocupado pelo modernismo, confiante como ainda era em uma experiência de interioridade que, no entanto, podia cada vez menos ser articulada em termos ideológicos tradicionais. Ele podia expor os limites desses termos com estilos de experiência subjetiva que estes não podiam abarcar; mas também lembrava suficientemente dessa linguagem para submeter a condição definitivamente "moderna" a tratamento implicitamente *crítico*. Sejam quais forem as lisonjas do pós-modernismo, este, em minha visão, constitui o lugar da contradição que ainda habitamos; e as formas mais valiosas de pós-estruturalismo são, portanto, aquelas que, tal como na maior parte dos escritos de Jacques Derrida, se recusam a dar crédito ao absurdo de que alguma vez pudéssemos simplesmente ter nos livrado do "metafísico" como de um casaco descartado. O novo sujeito pós-metafísico proposto por Bertolt Brecht e Walter Benjamin, o *Unmensch* esvaziado de toda interioridade burguesa, para se tomar o funcionário anônimo e versátil da luta revolucionária, é, a um só tempo, uma metáfora valiosa para nos pensarmos além de Proust e algo desconfortável e demasiadamente próximo dos funcionários anônimos do capitalismo tardio para ser acriticamente endossado. De maneira similar, a estética da vanguarda revolucionária rompe com a mônada contemplativa da cultura burguesa com seu claríssimo chamado à "produção", apenas para reencon-

11. Jean-François Lyotard. *The postmodernism condition*, op. cit.. p.76.

trar em alguns aspectos o sujeito laborioso e industrioso do utilitarismo burguês. Talvez ainda estejamos equilibrados tão precariamente, como o *flâneur* baudelairiano de Benjamin, entre o rápido desvanecimento da aura do antigo sujeito humanista e as formas ambivalentes de energia e repulsa de uma paisagem urbana.

O pós-modernismo empresta algo do modernismo e da vanguarda e, em certo sentido, coloca um contra a outra. Do modernismo propriamente dito, o pós-modernismo herda o eu fragmentário e esquizóide, mas extirpa toda a distância crítica dele, contrapondo a isso uma impassível apresentação de experiências "bizarras" que se assemelha a certos gestos de vanguarda. Da vanguarda, o pós-modernismo toma a dissolução da arte na vida social, a repulsa à tradição, uma oposição à "alta" cultura enquanto tal, mas mistura isso com os impulsos apolíticos do modernismo. De tal modo, ele involuntariamente expõe o formalismo residual de qualquer forma artística radical, que identifica a desinstitucionalização da arte e sua reintegração com outras práticas sociais como um movimento intrinsecamente revolucionário. Pois a questão é, antes, saber sob quais condições e com quais efeitos plausíveis tal reintegração pode ser tentada. Uma arte autenticamente política em nosso próprio tempo poderia, de modo similar, nutrir-se tanto do modernismo como da vanguarda, mas numa combinação diferente daquela do pós-modernismo. As contradições da obra moderna são, como procurei mostrar, implicitamente políticas em seu caráter; mas uma vez que o "político" parecia a esse modernismo pertencer precisamente à racionalidade tradicional da qual tentava escapar, tal fato permaneceu na maior parte submerso sob o mitológico e o metafísico. Além disso, a típica auto-reflexividade da cultura moderna era, a um só tempo, uma forma na qual ela podia explorar algumas das questões ideológicas cruciais por mim delineadas e, na mesma chave, tomava esses produtos opacos e inacessíveis a um público amplo. Uma arte de hoje que, tendo aprendido com o caráter abertamente comprometido da cultura de vanguarda, pudesse refletir as contradições do modernismo sob uma luz mais explicitamente política, fosse capaz de fazê-lo efetivamente apenas se tivesse aprendido sua lição também do modernismo - aprendido, vale dizer, que o próprio "político" é uma questão da emergência de uma racionalidade transformada, e se não é apresentado como tal, ainda assim parecerá parte da própria tradição da qual luta para se libertar o aventurosamente moderno.