

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

Faculdade de Letras da Universidade
de Coimbra e Centro de Estudos Sociais

MODERNISMO E PÓS- -MODERNISMO — O PONTO DA SITUAÇÃO

23

Na crítica à modernidade desenvolvida pela Escola de Frankfurt, a arte surge como último lugar, negativo, de verdade; é aqui que radica a estética da negatividade formulada por Adorno como expressão acabada da situação do modernismo. A discussão contemporânea em torno do «pós-modernismo» visa transcender a intransigência dessa negatividade, buscando uma nova relação com as lógicas recusadas pela «angústia da contaminação»

modernista. O presente texto procura clarificar alguns aspectos da (auto)definição do pós-modernismo: verifica-se, a partir de vários exemplos, a dificuldade ou impossibilidade dessa definição em termos de um paradigma novo, sugerindo que a fixação da discussão estética contemporânea nos termos da dicotomia modernismo/pós-modernismo conduz inevitavelmente a um impasse.

«**E**M termos um tanto grosseiros, podemos caracterizar o pensamento pós-moderno (...) como o pensamento que se recusa a transformar o Outro no Mesmo» (Düring, 1987:33): eis uma definição, entre muitas outras possíveis, que, pela sua própria generalidade, não deixaria por certo de obter fácil consenso. No contexto «pós-moderno», o Outro cuja diferença há que preservar é, evidentemente, antes de mais, o «Outro da Razão», esse «lado de fora» que, segundo Adorno e Horkheimer, um Iluminismo regredido à condição mítica recalca como fonte incontrolada de pavor. E, no entanto, a análise crítica da «dialéctica do Iluminismo» que ambos levam a cabo mantinha-se ainda, apesar de tudo, no interior do paradigma racionalista, recusando-se a abandonar «o trabalho, tornado paradoxal, da análise conceptual» (Habermas, 1985a:130) e assumindo a tarefa de «iluminar o Iluminismo a respeito de si próprio» (idem:143). Nisto se distingue inequivocamente da empresa nietzschiana, com a qual, como mostra Habermas, oferece vários paralelismos flagrantes. Assim, a «ciência melancólica» em que se constitui a teoria frankfurtense preserva a ideia da Razão e continua a reivindicar-se como teoria crítica, se bem que tão-somente por um *tour de force* assente no paradoxo de um pessimismo

Ele [Ulrich] não era um filósofo. Os filósofos são déspotas que não têm nenhum exército às suas ordens e, por isso, a forma que encontram de subjugar o mundo é encerrá-lo num sistema.

Musil, 1983:253

O Iluminismo é o pavor mítico, tornado radical. A imanência pura do positivismo, a sua última expressão, não é outra coisa senão um tabu por assim dizer universal. Não pode ficar absolutamente nada de fora, porque a simples ideia de um «de fora» é a verdadeira fonte do pavor.

Adorno/Horkheimer, 1981:18

radical «forçado a lançar mão da mesma crítica que declarou obsoleta». Esta «denuncia a transmutação totalitária do Iluminismo com os próprios meios deste» (Habermas, 1985a:144). Assim também, embora consciente de uma nostálgica posterioridade, a teoria adorniana é indiferente a quaisquer pretensões «pós-filosóficas», como se exprime na célebre asserção inicial da *Dialéctica Negativa*:

A filosofia, que chegou a parecer ultrapassada, mantém-se viva, porque se deixou perder a oportunidade da sua realização (Adorno, 1982:15)

Como é bem sabido, é na dimensão estética que Adorno encontra o lugar possível desse Outro recalcado pela Razão, dessa «reminiscência da natureza no sujeito, em cujo cumprimento se encerra a verdade incompreendida de toda a cultura» (Adorno/Horkheimer, 1981:39). A reinterpretação da dimensão mimética da arte nos termos de «uma posição perante a realidade que está para além da contraposição rígida entre sujeito e objecto» (Adorno, 1981:169) configura uma racionalidade outra capaz de, paradoxalmente, manter viva uma possibilidade utópica de reconciliação.⁽¹⁾ A negatividade radical que, segundo Adorno, funda o projecto modernista não é em si um valor absoluto, mas antes a consequência inescapável da situação objectiva da arte numa situação histórica concreta. Ela encontra no princípio da dissonância, «protótipo estético da ambivalência» e, enquanto tal, «uma espécie de invariante do modernismo» (Adorno, 1981:29-30), o seu equivalente estrutural, testemunho também da situação aporética da arte, uma vez perdidas, na moderna sociedade capitalista, todas as evidências quanto ao seu estatuto e legitimação.

Uma vez que, desde muito cedo, condicionados nomeadamente pelo colapso do movimento operário perante a ascensão do nazismo e pelo fracasso das esperanças depositadas na Rússia Soviética, os teóricos da escola de Frankfurt deixam de vislumbrar uma alternativa prática às estruturas asfixiantes do «mundo administrado» e à lógica totalitária da Razão instrumental (Dubiel, 1978), Adorno, se bem que não deixando de reconhecer sintomas do «envelhecimento» do

(1) Foi este momento precário que H. M. Enzensberger captou no seu poema «Pesado Trabalho», de 1964, dedicado a Adorno: «em nome dos outros / pacientemente / em nome dos outros que não sabem de nada / pacientemente / em nome dos outros que não querem saber de nada / pacientemente / agarrar-se à dor da negação // (...) impacientemente / em nome dos satisfeitos / desesperar // pacientemente / em nome dos desesperados / duvidar do desespero» (Enzensberger, 1975:58-59). Na sua extemporaneidade à luz da «condição pós-moderna» (tanto a «dor da negação» como o direito de agir «em nome de» parecem ter-se tornado obsoletos), este poema prestar-se-ia ainda a reflexão.

Salvo indicação em contrário, todas as traduções são minhas.

modernismo (Bürger, 1983b), mantém-se inextricavelmente imerso nas aporias de uma intransigente negatividade. O *pathos* da distinção que marca a sua teoria estética, o rigorismo da recusa liminar da lógica do senso comum e das formas do quotidiano, vistas como irremediavelmente degradadas, encontra a expressão mais exemplar na rejeição sem apelo da «indústria da cultura»,⁽²⁾ reflexo fiel da «estratégia de hibernação» cujos limites Habermas, no contexto de uma reflexão sobre «a actualidade de W. Benjamin», já em 1972 apontava:

Adorno segue uma estratégia de hibernação, cuja fraqueza reside visivelmente no seu carácter defensivo. É interessante que a tese de Adorno possa demonstrar-se através de exemplos da literatura e da música enquanto estes permanecem dependentes de técnicas de reprodução que preservem a leitura solitária e a audição contemplativa, isto é, a estrada real da individuação burguesa. Para as artes que são objecto de uma recepção colectiva — a arquitectura, o teatro, a pintura — desenha-se, pelo contrário, tal como para a literatura de massas e a música de consumo que se tornou dependente dos *media* electrónicos, uma evolução que aponta para além da simples indústria da cultura e não invalida a *fortiori* a esperança de Benjamin numa iluminação profana generalizada (Habermas, 1972:195-196).

25

A «releitura» da *Dialéctica do Iluminismo* por Habermas que já atrás citei insere-se no seu projecto de reconstrução da teoria crítica, cuja peça maior até ao momento é a *Teoria da Acção Comunicativa*. Do ponto de vista deste projecto, este texto, de 1982, que viria a constituir, com algumas alterações, o quinto capítulo d'O *Discurso Filosófico da Modernidade*, ocupa um lugar claramente estratégico: o diagnóstico crítico dos paradoxos da tradição teórica da Escola de Frankfurt vai de par com uma avaliação fortemente negativa da maré pós-estruturalista, bem patente na preocupação com a especificação inequívoca do «diferendo» dos autores da *Dialéctica do Iluminismo* em relação a Nietzsche.

Para Habermas, o rigorismo ascético da teoria frankfurtense, que, no plano da teoria estética, parte da crítica totalizante à indústria da cultura para a formulação de uma intransigente estética da negatividade, leva-a a uma visão drasticamente redutora do processo da modernidade que «ignora aspectos essenciais da modernidade cultural»: Adorno e Horkheimer partem de «uma óptica limitada que gera insensibilidade perante os traços e as formas existentes de racionalidade comunicativa» (Habermas, 1985a: 138 e 155). Tratar-se-á então, sem que isso implique abandonar a perspectiva

⁽²⁾ «O Iluminismo como fraude para as massas» é o título do capítulo da *Dialéctica do Iluminismo* que sintetiza a concepção frankfurtense da indústria da cultura, formada já nos anos 30 e cuja intransigência se manteria inalterada nos decénios seguintes.

de critérios universais de validade, de saber auscultar as diferentes lógicas de autonomia que, por mais deformadas que se apresentem, configuram na «praxis comunicativa quotidiana» (137) núcleos de racionalidade que escapam a um simples critério performativo e exprimem assim a crítica dinâmica do «mundo-da-vida» à rigidez dos sistemas.

Não pretendo discutir aqui em pormenor as teses de Habermas; o que particularmente me interessa relevar é o facto de a revalorização do local e do particular, tida como um dos traços definidores do pensamento pós-moderno, emergir também naquelas posições que, mais ou menos criticamente, se situam no interior do projecto «inacabado» da modernidade, preocupadas com uma reavaliação das lógicas desse quotidiano em que a teoria crítica não conseguia senão descortinar os traços de uma irremediável degradação. É certo que o problema surge formulado a níveis muito diferentes, e até contraditórios. Nas formulações mais triviais do «pós-moderno», de que sobram exemplos, a atenção a essas lógicas tende a esgotar-se num puro descritivismo, numa fenomenologia acrítica do quotidiano que, em última análise, se limita a seguir, mais ou menos euforicamente, a sucessão das modas ou, mais ainda, a sua coexistência pacífica, expressa na moda de não haver modas. A mesma tendência afirmativa se infiltra na reflexão epistemológica de um Lyotard: a insistência na «heteromorfia dos jogos de linguagem» e no carácter exclusivamente local dos consensos, em forma de contrato temporário, só debilmente permite o postulado de uma não-co incidência com os interesses operativos do sistema (Lyotard, s.d.:127-128).⁽³⁾ A possibilidade de um con-senso crítico, para além dos intransponíveis particularismos que, segundo Lyotard, marcam a «condição pós-moderna», está, pelo contrário, no cerne do projecto de Habermas. Para ele, a desatenção à «praxis quotidiana» caracteriza precisamente as várias tendências «críticas da Razão» (leia-se: pós-modernis-

⁽³⁾ Na conclusão do seu «relatório», Lyotard vinca a necessidade do «livre acesso do público às memórias e aos bancos de dados» (Lyotard, s.d.:128); assim, as máquinas da informação poderão fornecer apoio aos «grupos de discussão sobre os metaprescritivos», não degenerando a condição pós-moderna num saber regido pela pura performatividade. A ingenuidade e manifesta insuficiência desta proposta como programa para «uma política na qual serão igualmente respeitados o desejo de justiça e o desejo do desconhecido» (Lyotard, s.d.:129) é justamente criticada por Seyla Benhabib (Benhabib, 1984:123-124; cf. também Honneth, 1984). Ela é um *deus ex-machina* que ilude a questão fundamental de saber «como é que cada um, desde sempre situado numa rede comunicacional tecida a partir do primado da *téchné*, pode inventar, para o seu próprio jogo, regras essencialmente diferentes das que a 'natureza' a que pertence lhe permite inventar» (cf. o texto de A. Pedro Pita neste mesmo número). A função de crítica à pura performatividade do sistema parece concentrar-se em Lyotard na dimensão estética, em termos que nada acrescentam às aporias das vanguardas (cf. a parte final do presente artigo).

tas/pós-estruturalistas), que por isso mesmo seriam incapazes de captar a ambivalência da modernidade e optam por declarar a sua morte (Habermas, 1985a:392-393). Na sua esteira, Albrecht Wellmer advoga um «senso comum céptico» como fundamento de «racionalidades plurais». (4) Noutro plano, Boaventura de Sousa Santos faz, por sua vez, do diálogo com o senso comum, a traduzir-se em última análise num «novo senso comum», um elemento determinante do «paradigma emergente» da ciência pós-moderna. (5)

A partir de perspectivas muito diferentes, a crítica da *Dialéctica do Iluminismo* a um projecto da modernidade reduzido à ditadura da razão instrumental cede assim o passo a perspectivas menos melancólicas, que têm em comum o abandono da «angústia da contaminação» e das estratégias de exclusão que fundavam o projecto modernista (Huyssen, 1986:vii). Em Habermas, isto reflecte-se numa retracção do peso epistemológico do estético, coerente com a sua definição de uma racionalidade comunicativa, já não dependente apenas de um discurso estético acantonado numa reivindicação de autonomia. (6) As várias formulações do pós-moderno, pelo contrário, têm em comum a sobrevalorização da dimensão estética, embora num sentido pan-esteticista oposto ao de Adorno. Este via ainda a situação estética contemporânea mover-se numa margem dramaticamente estreita:

Também no plano social a situação da arte é hoje aporética. Se enfraquece a sua autonomia, entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente no seu campo, deixa-se integrar com igual facilidade, como ramo inofensivo no meio de outros. (Adorno, 1981:352-53)

A concepção defensiva e ascética de Adorno é agora substituída pela universalização do estético, traduzida, nomeadamente, na rejeição ou relativização da rígida dicotomia entre alta cultura e cultura de massas. (7) Este abandono da

(4) «A salvação [da Razão e do sujeito] (...) está na radicalização de um ceticismo que, uma vez radicalizado, se transforma em antídoto da destruição céptica da Razão e do sujeito: de certo modo, um regresso céptico ao senso comum». (Wellmer, 1985:108). Note-se que o conceito de «racionalidades plurais» não se confunde com os «jogos de linguagem» teorizados por Lyotard, uma vez que aquelas resultam da «permeabilidade recíproca dos discursos» (idem:109).

(5) «Deixado a si mesmo, o senso comum é conservador e pode legitimar prepotências, mas interpenetrado do conhecimento científico pode estar na origem de uma nova racionalidade. Uma racionalidade feita de racionalidades. (...) O conhecimento científico pós-moderno só se realiza enquanto tal na medida em que se converte em senso comum.» (Santos, 1987:56-57)

(6) Deixo aqui de lado a questão importante de saber em que medida essa retracção não permite, por outro lado, fundamentar as críticas dos que vêem as propostas de Habermas demasiado afectadas por um «viés racionalista» (Gmünder, 1985:138 e segs.).

(7) Sobre esta dicotomia em Adorno e a sua genealogia, cf. ainda Ribeiro, 1986. Um caso à parte são as reflexões estéticas de Lyotard, que, em torno da noção do «sublime», articulam uma concepção de negatividade muito aparentada com a de Adorno (cf. a parte final do presente artigo).

tensão da negatividade, que permitia à teoria estética pensar-se ainda como crítica, implica o abandono irremediável da perspectiva crítica e a reconciliação com a lógica do existente? Trata-se de «destruir os chavões da vida infibulando-os com os chavões da arte» (Newman, 1985:143) e de neutralizar um potencial de resistência através de uma estratégia panculturalista que não representa senão o reverso da lógica uniformizante do mercado e a universalização do feiticismo ou, pelo contrário, tratar-se-á simplesmente de um dos sentidos possíveis da «tolerância discursiva» (Santos, 1987:49) que caracteriza a produção do conhecimento pós-moderno? Responder a estas perguntas implicaria a particularização da análise, que teria de começar por problematizar a relação entre os pares modernidade/pós-modernidade e modernismo/pós-modernismo, que está muito longe de traduzir uma correspondência biunívoca.

Por alguma razão, no contexto do debate em curso, quando a análise se centra na dimensão estética os contornos da discussão tornam-se mais difusos e a própria utilidade do conceito menos palpável.⁽⁸⁾ É certo que a dificuldade de definição e o carácter abstracto do conceito de «pós-moderno» são comuns a todos os compostos do género, sempre mais aptos a denotar o desejo de descolar de uma situação de uma forma ou de outra sentida como incómoda ou sedida do que a definir a direcção e o sentido dessa descolagem. No caso do «pós-modernismo», porém, acresce a isso a consciência mais ou menos clara da permanência irredutível da problemática modernista no seio daquilo que mesmo os textos apologeticos têm frequentemente dificuldade em precisar em termos de um novo paradigma. Uma das razões, ou a razão maior, dessa consciência reside, a meu ver, justamente na percepção de que a crítica aos mitos da modernidade articulada no discurso filosófico pós-moderno está já claramente prefigurada no discurso estético do modernismo.⁽⁹⁾ É precisamente em torno das ambiguidades da relação entre os vários termos em confronto que me parece útil desenvolver algumas reflexões.

⁽⁸⁾ «A pós-modernidade correctamente entendida seria um projecto. O pós-modernismo, porém, quando é efectivamente mais do que uma simples moda, um fenómeno de regressão ou uma nova ideologia, a forma como melhor poderá ser compreendido é como um movimento de busca, como uma tentativa de registar os traços da transformação e de fazer surgir com mais nitidez os contornos daquele projecto». (Wellmer, 1985:109).

⁽⁹⁾ A citação de Musil em epigrafe não é senão um dos muitos exemplos possíveis; não deixa, por outro lado de ser interessante verificar como *O Homem sem Qualidades* surge mais de uma vez referido n' *A Condição Pós-Moderna*. A verdade é que, como ilustração, no contexto de Lyotard, em que Ulrich, o «homem sem qualidades», exemplifica a típica situação pós-moderna, ela é algo equívoca, tratando-se como se trata em Musil muito mais de uma autocritica da modernidade do que do seu abandono radical.

Quando se trata de avançar na definição do pós-modernismo para além da formulação comodamente genérica que cito a abrir este texto, um dos mais reveladores denominadores comuns é o reconhecimento, muito diversamente assumido, do carácter fluido do próprio termo em debate, redundando, muitas vezes, numa reflexão consciente do estatuto problemático e da duvidosa produtividade teórica do conceito. Mesmo um Ihab Hassan, ele próprio, de há longa data, um dos mais prolíficos teorizadores da questão, apesar de escrever a partir de um contexto, o norte-americano, em que as coisas poderiam talvez parecer mais claras, ainda em 1986 fazia um diagnóstico pouco menos que alarmante:

Parece, assim, claro que chegou a altura de teorizar o termo [pós-modernismo], quando não de defini-lo, antes que ele passe de neologismo desastrado a chavão estafado sem jamais ter chegado a assumir a dignidade de um conceito cultural. (Hassan, 1986:504).

Não se trata aqui de decidir se a dificuldade em instituir-se como «conceito cultural» se deve simplesmente a um défice de teorização — não se poderá dizer que esta vá faltando, a começar pelas contribuições do próprio Hassan. O que salta à vista é que se, como é patente, o «neologismo desastrado» parece ter vindo para ficar, a sua teorização continua sobredeterminada pela lógica de chavão dos discursos em que funciona como cómoda imagem de marca que oferece a vantagem de caucionar automaticamente a posição de quem a utiliza, no jogo de autocanonização que, mau grado o repúdio liminar da ideia de vanguarda e de ruptura, se infiltra insistentemente na apologética pós-modernista. O elemento principal desta estratégia de autocanonização continua a ser aquilo que, já nos anos setenta, Gerald Graff definia como «o argumento da morte»:

Dantes, o que se fazia era tentar provar que os nossos adversários não tinham razão. Mas agora que certo ou errado são categorias 'sem sentido', é melhor identificá-los como 'mortos'. O Argumento da Morte poupa muito trabalho, porque as razões são irrelevantes, ele é basicamente irresponsável e dá a entender que os acusadores é que 'estão vivos'. (cit. Newman, 1985:158).

O «argumento da morte» situa-se nos antípodas da racionalidade comunicativa teorizada por Habermas — é um simples efeito de discurso, sem núcleo racional próprio, mas que permite projectar o sujeito da enunciação para um lugar de poder autolegitimado pela retórica da «contemporaneidade». ⁽¹⁰⁾ Na sua auto-referencialidade, é um argumento de

⁽¹⁰⁾ Não será necessária demasiada atenção para detectar o constante aflorar deste tipo de argumento no nosso discurso público — é verem-se as sucessivas mortes entre nós anunciadas ou a voga do adjectivo «arqueoló-

evidente raiz estética, curiosamente remanescente dos manifestos e ultimatums das várias vanguardas históricas. Na versão trivial, que tem contaminado fortemente toda a discussão, o pós-modernismo satisfaz-se, assim, com a simples proclamação da morte do modernismo, sem que sinta a necessidade de definir-se para além dos termos problemáticos de uma dicotomia que apenas pode subsistir num contexto puramente retórico.

Não é, assim, apenas a condição de «neologismo desastrosado» que torna difícil uma especificação dos termos do debate. Não deixa de ter razão Habermas quando nota que a lógica «literária» da argumentação pós-moderna a torna imune à crítica:

Quando a argumentação já está perdida, estes discursos continuam ainda assim a permitir uma última palavra: a de que o opositor compreendeu mal o sentido de todo o jogo de linguagem, cometendo na sua *forma* de responder um erro no plano categórico. (Habermas, 1985:391)

Neste sentido também, definir o «pós-modernismo» seria tarefa à partida condenada ao insucesso se, na lógica da «condição pós-moderna», isso implica forçá-lo à tirania do conceito ou de uma coerência metanarrativa. Assim, ele estaria numa deriva permanente, sem porto fixo ou localizável fora das coordenadas de uma estratégia retórica conjuntural e de um consenso local (e aqui o uso arbitrário e indiferenciado do termo no discurso corrente encontra uma caução indesejável).

Valerá a pena, ou será possível mesmo assim, «teorizar o termo», com vista a conferir-lhe a «dignidade de conceito cultural»? A verdade é que a atenção cada vez mais rica e diferenciada de que é objecto parece indicar que, apesar de todos os equívocos subjacentes à sua proclamação trivial como única consciência da contemporaneidade, o «pós-modernismo» se tornou uma questão irrecusável, sinal de que, bem ou mal, por ela passam algumas interrogações decisivas do nosso presente. Fredric Jameson sintetizou com pertinência a incomodidade daqui resultante para quem não partilha a euforia das posições apologéticas: ⁽¹¹⁾

O facto é que nos encontramos *imersos* na cultura do pós-modernismo até um ponto em que o seu repúdio fácil é tão impossível como qualquer igualmente falsa celebração dele é complacente e corrupta. (Jameson, 1984b:63)

gico» aplicado às posições que pretende ver-se enterradas e cuja utilização polémica tem a confortável vantagem de não admitir réplicas, só possíveis noutro «jogo de linguagem», cuja simples possibilidade de existência este argumento à partida não reconhece.

⁽¹¹⁾ Para uma discussão arguta das contradições por sua vez geradas por essa incomodidade, veja-se o texto de Nancy Armstrong neste mesmo número.

A expressão «cultura do pós-modernismo» reflecte a concepção de Jameson do «pós-modernismo» como uma «dominante cultural», ela própria tradução da «lógica cultural do capitalismo avançado» (Jameson, 1984a). Nestes termos, apesar da perspectiva crítica que é a sua, ele acaba por não conseguir escapar aos equívocos de uma concepção monolítica do pós-modernismo e por lhe conferir uma aura de equívoca positividade. Haverá que perguntar se, ao cristalizar em seu torno um conjunto de interrogações que mergulham fundo na problemática cultural contemporânea, o rótulo do pós-modernismo não condiciona a *formulação* dessas interrogações de uma forma que contribui fortemente para ocultar e desvalorizar respostas alternativas. No seio de uma retórica que privilegia o local e o ex-cêntrico, assistir-se-ia assim a uma dinâmica paradoxalmente totalitária, que condena literalmente a uma não-existência as lógicas, mesmo que residuais, de resistência e diferença. ⁽¹²⁾

Se o «pós-modernismo» entrou decididamente no nosso horizonte discursivo, será útil, assim, não perder de vista as suas ambiguidades e evitar desde logo o equívoco maior da contraposição ingénua de *um* pós-modernismo a *um* modernismo, ambos entendidos monoliticamente. As formulações menos taxativas do problema terão necessariamente que pluralizar *ambos* os conceitos, o que implica, por exemplo, do lado do modernismo, entrar em linha de conta com as questões suscitadas pela distinção entre modernismo e vanguardas tal como foi teorizada por Peter Bürger (Bürger, 1974), ela própria também problematizável de vários modos (Lüdke, 1976; Bürger, 1983a: 189-90; Miranda, 1987:100-101), e, do lado do pós-modernismo, obriga à tentativa de discriminar entre as várias formulações, para além da sua uniformidade aparente. A dificuldade está precisamente na exigência de uma análise suficientemente especificadora, que tem estado ausente tanto das proclamações apologéticas como das rejeições liminares. Talvez por isso a discussão tem abundado nas «generalizações polémicas» de que, numa crítica a Terry Eagleton (1985) se queixa Linda Hutcheon, em termos que poderiam aplicar-se de facto a boa parte das contribuições para o debate:

Como muitos outros antes dele (tanto defensores como Lyotard quanto detractores como Jameson), Eagleton

⁽¹²⁾ Assim também a discussão tende a assumir com demasiada ligeireza a condição de «aldeia planetária», esquecendo que, para outras latitudes, ela simplesmente talvez não faça sentido (During, 1987) e que, da perspectiva de grupos sociais marginalizados, as perguntas a fazer podem muito bem ser outras (cf., para o caso das mulheres, de Lauretis [1986] e Armstrong).

separa teoria e prática, escolhendo argumentar apenas em termos teóricos abstractos e procurando quase deliberadamente evitar referir de que tipo exacto de prática estética se está realmente a tratar. (Hutcheon, 1987:10 e 22)

A dificuldade está em que, no contexto dos E.U.A., o conceito de «pós-modernismo» designa de modo bastante incontroverso, em termos de uma periodização histórico-estética, uma prática estética específica situável a partir dos anos sessenta e, mais especificamente, nos anos setenta e oitenta (Huyssen, 1984). Nesse contexto, como escreve Hutcheon, «pós-modernismo não pode ser usado simplesmente como sinónimo para contemporâneo» (Hutcheon, 1987:10-11). Fora dele, é precisamente isto que as mais das vezes acontece, e o resvalar da discussão para os «termos teóricos abstractos» que repugnam a Hutcheon torna-se quase uma fatalidade, a que este meu texto provavelmente também não escapa. Para quem escreve no contexto português, as dificuldades são ainda maiores: se a acentuação do local será precisamente um dos traços definidores da «condição pós-moderna», onde está a «prática estética» *local* que nos permita discutir a questão no contexto da nossa posição semiperiférica, longe do simples mimetismo que vai, por exemplo, ao ridículo das referências polémicas à «Modernidade cultural que ocupa o poder» (JL, 1985:16) ou à congratulação bacoca pelas «despedidas estéticas e ideológicas que em Portugal tanto tardaram» (idem:14).⁽¹³⁾

A vulgata pós-modernista, que se reflecte na recepção folclórica entre nós, tende, afinal, a reproduzir mais uma das já inúmeras versões da «querelle des anciens et des modernes»: se o pós-modernismo é a irrupção do contemporâneo, o que estiver fora dele será, irremediavelmente, o «arqueológico», e assim se cumpre a lógica do «argumento da morte». A afirmação apodíctica do estado de graça subsequente à superação de uma tradição repressiva obriga a dar dessa tradição uma versão monolítica e dogmática. O termo de referência, esse modernismo cujo enterro se celebra sem pompa nem glória, surge assim numa perspectiva puramente anta-

⁽¹³⁾ «O problema do pós-modernismo (...) é simultaneamente estético e político. É sempre possível demonstrar que as várias posições que podem ser logicamente assumidas no contexto dele, sejam quais forem os termos em que se exprimam, articulam visões da história em que a avaliação do momento social em que hoje vivemos é objecto de uma afirmação ou repúdio essencialmente políticos» (Jameson, 1984b:53). Seria interessante testar estas palavras de Jameson no contexto português em que, como o próprio «radicalismo» de afirmações como as acima citadas revela, a recepção da problemática pós-moderna surge à evidência associada às características específicas de um campo intelectual que se adaptou sem sobressaltos de maior a uma situação termidoriana.

gónica — esse «pós» sobre que tanto se tem especulado significaria nesta versão um traço radical de demarcação, permitindo conferir ao pós-modernismo uma individualidade e positividade que não possui. Para levar a bom termo este *tour de force* teórico, necessário se torna então reconstruir do mesmo passo o conceito de modernismo, que acaba despojado de todas as ambivalências que decisivamente o marcam e surge comodamente definido em termos de um absoluta unidimensionalidade.

Talvez na extrapolação indiferenciada para o conjunto da esfera estética dos debates no âmbito da arquitectura esteja a causa principal destas simplificações. Muito embora o termo «pós-modernismo» viesse já bem de trás (Köhler, 1977), foi, como é por de mais sabido, nesse âmbito que ele começou por adquirir um conteúdo mais preciso e por popularizar-se, a partir, nomeadamente, das obras de Venturi (1966; Venturi *et al.*, 1972) e Jencks (1977) e, depois, da Bienal de Veneza de 1980, organizada por Paolo Portoghesi e dominada pela arquitectura pós-modernista americana, sob o título significativo de «O presente do passado. O fim da interdição», a fonte imediata da reacção polémica de Habermas (1981). Se não erro, foi precisamente neste âmbito que se tornou moda fácil a definição do pós-modernismo como a rejeição radical do modernismo, reduzido este simplesmente à face ascética e dogmática do purismo funcionalista, que é rejeitado em bloco como a fria expressão de uma racionalidade repressiva, e frequentemente assimilado à sua reprodução caricatural e dogmática em muita arquitectura europeia e americana do pós-guerra.

Do lugar em que ser e estar conseguissem uma conjugação feliz, como queria Adolf Loos (Cacciari, 1985), o construtor de uma «casa ideal da Razão, por fora ascética, por dentro estética» (Schorske, 1985:56), regressa-se à «nova superficialidade» que para Jameson (1984a:58 e segs.) constitui uma característica essencial desta nova arquitectura, reflectindo, no limite, a insubstancialidade de uma realidade tornada inapreensível de outro modo que não seja a forma do puro simulacro. A flutuação das formas, reinstaura uma relação com elementos da tradição, uma abertura para códigos plurais, sem que isto signifique necessariamente uma reabilitação destes, uma vez que a sua presença se instaura pela lógica da citação e do pastiche, configurando o que tem sido caracterizado como um novo eclectismo historicista. O pós-modernismo surge, assim, como uma espécie de retorno do recalcado, a reabilitação do ornamento, ironicamente vingado da sua «criminalização» por um A. Loos (Loos, 1982:78-88), o regresso sob novas formas da «cidade Potemkine», exclusi-

vamente determinada pelos efeitos de fachada (Loos, 1983: 55-58).⁽¹⁴⁾

A problematização da dicotomia funcionalismo ou anti-funcionalismo é o objectivo das interrogações que Adorno formula na sua conferência «O Funcionalismo Hoje», proferida em 1965 perante um público de arquitectos. Partindo de uma reavaliação crítica das concepções de Loos, o texto preocupa-se com uma historicização e alargamento do conceito do «funcional», reconduzindo-o à forma como a obra de arte, que a *Teoria Estética* viria a definir como a «antítese social da sociedade» (Adorno, 1981:19), gere na lógica da sua forma os conflitos que a estruturam. Deste ponto de vista, o problema do funcionalismo é perspectivado na sua radicação numa problemática estética mais ampla, muito para além do simples postulado de que «form follows function»:

A beleza hoje não tem outra norma que não seja a intensidade com que as obras levam até ao fim as contradições que as lavram e que elas só dominam submetendo-se-lhes e não ocultando-as. (...) Uma estética diferente, cujo programa se delineia com tanto mais clareza quanto mais insistentemente se torna palpável a necessidade dela, deixaria também de considerar o conceito de arte como seu correlativo evidente, como faz a estética tradicional. O pensamento estético hoje deveria, pensando a arte, ir para além dela e assim também da oposição, tornada fluida, entre funcional e não funcional, com a qual não sofre menos o produtor do que o receptor. (Adorno, 1979:127)

Se o funcionalismo poderá representar a tradução estética de uma modernidade cuja lógica se pretende pôr em causa, isto está longe de poder ser generalizado ao conjunto do que entendemos por modernismo, pelo contrário. O «cancelamento de todos os códigos tradicionais» (Portoghesi, 1985) por um funcionalismo dogmático não permite, nomeadamente, a definição do modernismo na sua globalidade como uma espécie de *tabula rasa* estética. O hipostasiar do novo como categoria estética central pelos vários modernismos não significa uma ruptura radical com o passado — como em todas as revoluções, o acto fundador depende da capacidade de articulação com condições que foram sendo criadas muito antes e implica sempre a reconstrução de uma tradição. O novo, como refere Adorno citando W. Benjamin, depende muitas

⁽¹⁴⁾ Veja-se a crítica de Kenneth Frampton as propostas da Bienal de Veneza de 1980: «Esta indiferença perante a realidade por trás dos bastidores é a pedra de toque do pós-modernismo: um sintoma da desilusão do intelecto ocidental que, perante a perspectiva de uma Razão ideal irremediavelmente perdida, fica petrificado numa reflexão sardónica». (Frampton, 1986:155). A proposta por Frampton de um «novo regionalismo», que não cabe aqui discutir, tem pelo menos o mérito de mostrar que a superação dos limites do funcionalismo não se esgota no par pós-modernismo/modernismo, mas pode passar também por alternativas que a forma do debate em curso tende a escamotear.

vezes da «capacidade de interpolação na mais pequena escala» (Adorno, 1979:117). O cancelamento dos códigos é apenas uma face do programa modernista; o eclectismo historicista do pós-modernismo, ou de algum pós-modernismo, não representa o retomar da tradição, mas apenas uma outra maneira de se relacionar com a tradição. O que define uma diferença são as diversas estratégias desse relacionamento, que haveria que especificar caso a caso.⁽¹⁵⁾

Tanto o gesto de demarcação e recusa do modernismo na sua vertente ascética, de que o funcionalismo não é senão um dos aspectos, como a projecção militante para o exterior por parte das várias vanguardas, do futurismo ao surrealismo, surgem hoje como problemáticos, numa época em que foram assimilados pelos museus e universidades e em que a destruição da Arte tem ela própria estatuto estético com honras de museu e cotação no mercado. A lógica do modernismo e das vanguardas exprimia-se numa permanente fuga para a frente, seja no acantonar-se sempre mais radical na autonomia da construção estética e nos meios de expressão mais avançados e mais aparentemente imunes à racionalidade repressiva das formas de comunicação dominantes, seja na constante subversão de todos os códigos e na destruição dessa mesma autonomia. O momento de violência sobre os sujeitos exprime ele próprio os dilemas em aberto na sociedade. Não é de hoje a verificação de que essa fuga para a frente se esgotou: a sua prossecução dogmática não pode senão produzir formas puramente epigonais. Mas se a história demonstrou a esterilidade e os riscos dos programas que visavam «impor a liberdade doutrinariamente» (Enzensberger, 1970:67), não se configuram também facilmente alternativas críticas e o reatamento, mais ou menos irónico, com os códigos tradicionais pode não significar mais afinal do que uma forma de reconciliação com a «nova opacidade» (Habermas, 1985b).

Pensar o pós-modernismo em termos de uma mínima coerência deverá, pois, implicar pensá-lo em termos dos dilemas não-resolvidos que, de uma forma ou de outra, ele continua a testemunhar. Em lugar de postular apressadamente um novo paradigma, trata-se de reflectir simultaneamente

⁽¹⁵⁾ Embora carecendo de elaboração, parece pertinente a distinção de Fredric Jameson entre paródia e pastiche, implicando num caso a organização do material da tradição segundo um ponto de vista que mantém vivas as tensões provocadas pela sua integração na lei estrutural (modernismo) e, no segundo, a simples coexistência de formas e estilos, sem qualquer princípio organizador que não seja a sua contiguidade arbitrária (pós-modernismo) (Jameson, 1984a:64-65). Poderia assim perguntar-se se, neste último caso, mais do que um reatamento com os códigos tradicionais, não se tratará apenas de uma evocação da sua aura, jogando com os fantasmas da mesma Cultura que aparentemente se quer pôr em questão.

sobre o «envelhecimento» do modernismo e sobre a sua actualidade, a actualidade das questões a que visava dar resposta, o que implica a rejeição liminar das formulações dicotómicas e maniqueístas do problema: pelo contrário, a forma como se mostram capazes de se articularem com a problemática modernista é que constitui a verdadeira pedra de toque das propostas pós-modernistas, tanto mais superficiais e fáceis quanto menos se mostram capazes de enfrentar este desafio. Sob formas muito diversas, este tipo de reflexão tem vindo a manifestar-se com crescente insistência. É ela, por exemplo, que leva Hal Foster, sensível à acusação de Habermas de um pós-modernismo «neoconservador», a distinguir também um «pós-modernismo de resistência», que se caracterizaria precisamente pela sua relação com o paradigma modernista:

«O pós-modernismo de reacção é muito mais bem conhecido: embora não monolítico, ele singulariza-se pelo seu repúdio do modernismo. (...) Um pós-modernismo de resistência surge então como uma contra-prática, não apenas em relação à cultura oficial do modernismo, mas também à «falsa normatividade» de um pós-modernismo reaccionário. Em oposição (mas não apenas em oposição), um pós-modernismo de resistência está preocupado com uma desconstrução crítica da tradição, não um pastiche instrumental de formas pop ou pseudo-históricas, está preocupado com uma crítica das origens, e não um regresso a elas. Em resumo, ele procura pôr em causa os códigos culturais, mais do que tirar partido deles, explorar, mais do que ocultar, as filiações sociais e políticas. (Foster, 1983:xii).

A dificuldade em especificar o que seja essa relação entre um «pós-modernismo de resistência» e o modernismo é, no entanto, uma constante que ressalta claramente de formulações como a de L. Hutcheon:

A relação entre o pós-modernismo e o modernismo é, por conseguinte, caracteristicamente contraditória. Aquele não marca nem uma ruptura radical com este nem uma continuidade directa: é ambas as coisas e nenhuma. E seria assim em termos tanto estéticos como filosóficos ou ideológicos. (Hutcheon, 1987:23)

As características que Hutcheon enumera seguidamente revelam-se curiosamente inconclusivas, mostrando-se mais aptas a revelar as continuidades do que as rupturas. Tal como em muitos outros intervenientes no debate, os critérios para a diferenciação entre pós-modernismo e modernismo são tão amplos e tão contraditórios que dificilmente permitem esclarecer a necessidade da distinção que pretende ver-se consagrada — Hassan, ele próprio muito mais «modernista» do que gostaria de confessar, sabe bem afinal do que está a falar quando lastima o défice da teorização do conceito.

A consciência de que uma análise da situação estética contemporânea não se esgota na fórmula do pós-modernismo tem levado a um outro tipo de consequência, a de ver nele, não uma fase delimitável em termos de uma periodização histórico-estética, mas tão-somente a manifestação conjuntural de uma constante estética recorrente ao longo da história cultural de matriz europeia. É o caso do conceito de Maneirismo, ou de maneirismos, o significativo plural que servia de fio condutor à recente exposição vienense *O Encanto da Medusa*. Nesta, a figura enigmática da Medusa é erigida a representação emblemática do irrepresentável, a protótipo da ambivalência, pontuando, com avanços e recuos, a cultura europeia pós-renascentista. Deste ponto de vista, como escreve Werner Hofmann na sua introdução ao catálogo da exposição, depois de ir buscar nada menos que a Kandinsky o que considera os traços definidores de uma estética maneirista, o pós-modernismo é «um falso problema»:

A distinção entre modernismo e pós-modernismo é irrelevante para o nosso tema (Hofmann, 1987:21 e 20).

No seu *Porquê 'O Nome da Rosa'*, Umberto Eco, identificando a escrita pós-moderna com a reflexão irónica em relação ao objecto dessa mesma escrita, tira consequências semelhantes. «Ironia, jogo metalinguístico, enunciação ao quadrado» (Eco, 1984, 56), porém, não são características que possam definir uma diferença específica. A solução de Eco é, assim, identificar — ironicamente — traços pós-modernistas em muito diferentes épocas:

O pós-modernismo não é uma tendência susceptível de ser circunscrita cronologicamente, mas sim uma categoria espiritual, ou melhor, um *Kunstwollen*, um modo de actuar. Poderíamos dizer que cada época tem o seu próprio pós-modernismo, tal como cada época terá o seu próprio maneirismo (...). (54).

A muito pós-moderna deriva semântica do termo já antes fora convenientemente registada:

Infelizmente, 'pós-moderno' é um termo que serve à *tout faire*. Tenho a impressão que hoje ele se aplica a tudo quanto é do agrado de quem o usa. Por outro lado, parece registar-se uma tentativa de o fazer recuar no tempo: (...) a marcha de retrocesso continua sempre, de tal maneira que daqui a pouco a categoria de pós-moderno chegará a Homero. (54)

A consequência a tirar da argumentação de Eco, mas à qual ele se esquia claramente, teria que ir no sentido da posição de Hofmann e embrenhar-se num quadro categorial muito diferente. De qualquer modo, se o postular de constantes histórico-culturais corre sempre o evidente risco de fazer

obliterar os contextos muito diversos em que elas funcionam e que, para além da aparente similitude formal, exige uma diferenciação e contextualização dos termos da análise, ele revela neste caso precisamente a actualidade de problemáticas que persistem para além de reais ou aparentes rupturas. A crítica da modernidade a que procede o pensamento pós-moderno acaba então por se reconhecer precisamente no programa estético do modernismo e revela evidentes dificuldades em demonstrar a caducidade desse programa, por muito que possa pôr em causa este ou aquele aspecto dele.

Esta oscilação entre uma análise do pós-modernismo enquanto condição histórica e a sua redução a um facto recorrente de estilo encontra uma formulação à primeira vista surpreendente em J.-F. Lyotard, particularmente interessante por os textos deste autor terem marcado e continuarem a marcar fortemente os termos do debate, não só entre nós. Nos diversos textos em que explicita a sua posição estética, é visível que Lyotard deposita as suas esperanças de salvação de uma atitude crítica, para que em *A Condição Pós-Moderna* parecia não haver lugar, na persistência de uma atitude estética vanguardista. Do seu ponto de vista, um «pós-modernismo de resistência» resume-se simplesmente à articulação com a tradição crítica das vanguardas modernistas, que, se bem que já não entendida, como em Adorno, como «salvação estética da modernidade» (Wellmer, 1985:9-47), se constitui, de qualquer modo, como articulação inerradicável de um diferendo hostil às perversões da lógica puramente performativa da «tecnociência».

Assim, o texto de 1981 «Resposta à Pergunta: O que é o Pós-Moderno?» (Lyotard, 1987: 13-27) assume-se explicitamente como uma defesa do modernismo, patente logo nas considerações introdutórias:

Li que, sob o nome de pós-modernistas, há arquitectos que se desembaraçam do projecto do *Bauhaus*, deitando fora o bebé, que a experimentação ainda não deixou de ser, juntamente com a água do banho funcionalista. (13)

O texto ecoa explicitamente algumas das críticas correntes ao pós-modernismo: liquidação ultimatista da herança das vanguardas (16), retorno ao «realismo» (16 e segs.), reconciliação disfarçada de «desejo de sentido» (13), populismo (16), eclectismo como «grau zero da cultura geral contemporânea» (19). As reminiscências da teoria estética de Adorno são iniludíveis; veja-se, por exemplo, a definição lyotardiana da situação do artista pós-moderno:

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não

podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. (26)

O programa nominalista da estética adorniana informa também o texto de Lyotard («salvar a honra do nome» (27)).⁽¹⁶⁾ A irrupção do novo, a fuga em frente de que falei atrás como característica da atitude vanguardista, continua a caracterizar exactamente nos mesmos termos a situação pós-moderna:

Esfantosa aceleração, as gerações precipitam-se. Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. (24)

39

A defesa das vanguardas articula-se, algo paradoxalmente, com um conceito chave para a concepção lyotardiana do pós-modernismo e que, como é reforçado pelos exemplos do autor, constitui uma característica historicamente recorrente, e não uma marca epocal. Trata-se do conceito de sublime, que Lyotard vai buscar à estética kantiana, mas fazendo passar para segundo plano o elemento do terror e retendo sobretudo dois aspectos: o da «presentificação do impresentificável» (22) e o da «intensificação» das sensações e da percepção (Lyotard, 1984:159).⁽¹⁷⁾ Assim, o sublime serve fundamentalmente a Lyotard para fundamentar uma estética da alusão, bem integrável na tradição moderna (Lokke, 1982, sobretudo as referências a Mallarmé, 427-428).

Num aspecto essencial se articula a noção de sublime com as teses de Lyotard: ele é o lugar por excelência do diferendo — ao contrário do belo, não é partilhável nem pode ser objecto de consenso, constitui, neste plano o rigoroso oposto do senso comum (Lyotard, 1987:20 e segs.; 1984:162). Aqui se insinua subtilmente também uma diferença em relação a Adorno: para este, a estética do sublime liga-se à consciência melancólica da impossibilidade histórica de uma estética do belo, mas, mesmo em estado negativo, esta mantém-se como horizonte, presente no próprio trabalho de luto (Shapiro, 1985:231-232 — mas os exemplos poderiam multiplicar-se). Indo para além de um conceito estático de arte (cf. a citação de Adorno acima, na pág. 8), a teoria adorniana detém-se em

⁽¹⁶⁾ Cf. ainda: «O trabalho, a anamnese permanente das vanguardas desde há cem anos salva a honra do pensamento, se não da humanidade. Sem compromisso e em toda a parte. Não é bastante, mas é seguro.» (Lyotard, 1987:88)

⁽¹⁷⁾ Christa Bürger chama convincentemente a atenção para a relação entre este último aspecto, coerente com as concepções «energéticas» de textos anteriores de Lyotard, e a estética futurista (Bürger, 1987:129, 142).

limites a que, *cum grano salis*, poderiam aplicar-se as considerações de Lyotard:

É portanto este o diferendo: a estética moderna é uma estética do sublime, mas nostálgica; permite que o «impresentificável» seja alegado apenas como um conteúdo ausente, mas a forma continua a proporcionar ao leitor ou ao espectador, graças à sua consistência reconhecível, matéria para consolação e prazer. (1987:26)

A contraposição por Lyotard desta estética melancólica a uma estética da inovação, contraposição que, aliás, não é muito clara, uma vez que elas se interpenetram em muitos aspectos, assenta assim, essencialmente, numa definição da estética pós-modernista como aquela que abandonou o trabalho de luto. O velho motivo da «página em branco» que o artista é sempre e sempre capaz de dominar surge aqui apenas despojado da sua dimensão agónica, traduzindo-se, em última análise, na exaltação epigonal das vanguardas. Se bem que sejam escassas as indicações dadas por Lyotard, ele está a mover-se, no essencial, nos termos da oposição entre modernismo e vanguardas teorizada por Peter Bürger. A insistência na caracterização da estética pós-modernista como uma estética da não-representação não bastaria, só por si, para traçar uma linha divisória. O essencial será a perda de «consciência» da forma, em benefício do «acontecimento», o que equivale à «destruição da instituição da Arte» que, para Bürger, define o projecto das vanguardas (e, neste aspecto, alguns dos exemplos concretos de Lyotard parecem encaixar-se mal). A euforia da potência em presentificar o impresentificável, em produzir a presença de um acontecimento, sobreleva o efeito clássico do sublime, o terror. Não se trata tanto da exposição àquele «pavor mítico» que o sistema do iluminismo escondia como de reflectir a perda da realidade afirmativamente, uma vez que é a consciência «alegre» dessa perda que permite a irrupção da consciência pós-moderna.

O pós-modernismo na versão lyotardiana acaba assim por se confundir praticamente com as vanguardas históricas, acentuando, por um lado, uma dimensão crítica que, à primeira vista, não se compagina com as teses d'A *Condição Pós-Moderna*, mas que, na sua insistência radical numa estética do sublime, traduz afinal a pulverização da Razão pela irredutibilidade do diferendo e o abandono da perspectiva utópica que marcava aquelas vanguardas. Nas suas próprias oscilações, os textos da teorização estética de Lyotard reflectem em que medida, apesar do tom afirmativo, ele se mantém preso de dilemas que são, no fundo, as aporias do modernismo e que, na oscilação entre a melancolia defensiva e a projecção dinâmica para a lógica dos novos meios de produ-

ção, se reflectiam já, por exemplo, na fundamental polémica entre Benjamin e Adorno nos anos 30 (Ribeiro, 1986:44-50). O carácter problemático do hipostasiar do sublime e o risco de redundar numa «política do mito» (Lyotard, 1984:163) é entrevisto com clareza pelo próprio Lyotard:

No entanto, há um acordo secreto entre o capital e a vanguarda. O poder do cepticismo e a força autenticamente destruidora postas em acção pelo capitalismo e que Marx não se cansou de analisar e reconhecer, encorajam de certo modo os artistas a recusar-se às regras estabelecidas, a retirar-lhes a confiança; estimulam a vontade de experimentar com meios de expressão, estilos e materiais sempre novos. Há algo sublime na economia capitalista. (Lyotard, 1984, 163)

41

O perigo é então a «confusão entre inovação e acontecimento» (164), com o resultado de que «se julga estar a exprimir o espírito do tempo e está-se apenas a exprimir o espírito do mercado». Apesar da lucidez desta análise, que contém implícito o distanciamento em relação ao «pós-modernismo de reacção» que marca os textos de Lyotard, este conclui com a afirmação renovada da actualidade das vanguardas, que neste contexto surge em termos de verdadeiro *deus ex-machina*. As propostas de Lyotard, assim, nada trazem de verdadeiramente novo em relação ao problema da situação contemporânea da arte: ele reproduz com algumas cambiantes as posições históricas das vanguardas — a sua distinção entre modernismo e pós-modernismo, como já referi, é uma versão renovada da distinção de Peter Bürger entre modernismo e vanguardas. Paradoxalmente, também para ele o modernismo, nesta acepção, é um «projecto inconcluso», embora a sua resposta seja a de uma simples continuidade que mantém por solucionar todos os dilemas já antigos, traduzindo, à sua maneira, o impasse actual da teoria estética.

Que outras respostas possa haver, eis o que ninguém está em condições de dizer. A afirmação, a vários níveis, da permanência da problemática modernista remete, de qualquer forma, para a necessidade de diferenciar o quadro desta para além das simplificações generalizantes, evitando quer a recusa fácil de uma «tradição repressiva», quer uma aceitação de continuidade que deixa tudo por resolver. Se, pelo contrário, está na ordem do dia a busca de um «novo senso comum», que não pode ser pensado nostalgicamente, mas em termos de uma aceitação dos desafios do presente capaz, ao mesmo tempo, de resistir à lógica da mercadoria e da fragmentação capitalista, haverá que ir buscar também à tradição modernista elementos que permitam superar esse «great divide» de que fala A. Huyssen. Para regressar à dicotomia kantiana utilizada por Lyotard, isto implicaria, não um hipostasiar do sublime,

mas a sua concepção em termos de tensão nunca resolvida com o belo.⁽¹⁸⁾ Paralelamente, impõe-se uma atenção às margens, àquelas esferas muito diversas que só obliquamente têm que ver com esta questão, por configurarem problemáticas muito diferentes ou «extemporâneas». E impõe-se, finalmente, uma reavaliação crítica das estéticas do nosso século que, igualmente fiéis ao princípio da experimentação, se colocavam deliberadamente à margem das ortodoxias modernistas.⁽¹⁹⁾

Se a situação da teoria está marcada por um impasse, resta-lhe, pelo menos, manter-se aberta para os sintomas que podem revelar as respostas ou o início das respostas que cabe à prática estética fornecer. Respostas que, muito provavelmente, acabarão por se situar para além da dicotomia modernismo/pós-modernismo, embora necessariamente partindo das questões que, à sua maneira deformada, esta dicotomia exprime. Sem esquecer que, evidentemente, as respostas, e as perguntas, estão ao mesmo tempo dentro e fora da simples dimensão estética — do que continua a tratar-se, como sempre, é da «arte de viver».⁽²⁰⁾ ■

⁽¹⁸⁾ «O movimento da língua é alternativo: o silêncio da entropia ou o discurso universal que nada deixa de fora e ninguém exclui. *A primeira forma da esperança é o medo, a primeira manifestação do novo é o horror*». (Müller, 1980:15).

⁽¹⁹⁾ Vem à ideia desde logo o nome de Brecht, mas evidentemente também a prossecução crítica do projecto brechtiano na obra de um Peter Weiss (Huyssen, 1986:115-138; Roberts, 1987:170-195) ou de um Heiner Müller.

⁽²⁰⁾ «Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes — a arte de viver.» (Brecht).

**Referências
Bibliográficas**

- | | | | |
|------------------------------------|-------|---|----|
| Adorno, Th. W. | 1979 | «Funktionalismus heute», <i>Ohne Leibild, Parva Aesthetica</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp, 104-127. | |
| Adorno, Th. W. | 1981 | <i>Ästhetische Theorie</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp. | |
| Adorno, Th. W. | 1982 | <i>Negative Dialektik</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp. | |
| Adorno, Th. W.;
Horkheimer, Max | 1981 | <i>Dialektik der Aufklärung</i> , Frankfurt/M., Fischer.
[¹ 1947]. | 43 |
| Benhabib, Seyla | 1984 | «Epistemologies of Postmodernism: A Rejoinder to Jean-François Lyotard», <i>New German Critique</i> , 33, 103-126. | |
| Bürger, Christa | 1987 | «Moderne als Postmoderne: Jean-François Lyotard», in Ch. Bürger/P. Bürger (org.), <i>Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp, 122-143. | |
| Bürger, Peter | 1974 | <i>Theorie der Avantgarde</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp. | |
| Bürger, Peter | 1983a | <i>Zur Kritik der idealistischen Ästhetik</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp. | |
| Bürger, Peter | 1983b | «Das Altern der Moderne», in L. von Friedeburg und J. Habermas (org.), <i>Adorno-Konferenz 1983</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp, 177-197. | |
| Cacciari,
Massimo | 1985 | «Intérieur et expérience. Notes sur Loos, Roth et Wittgenstein», <i>Critique</i> , 452-453, 106-118. | |
| Dubiel, Helmut | 1978 | <i>Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung. Studien zur frühen kritischen Theorie</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp. | |
| During, Simon | 1987 | «Postmodernism or post-colonialism today», <i>Textual Practices</i> , 1, 1, 32-47. | |
| Eco, Umberto | 1984 | <i>Porquê 'O Nome da Rosa'</i> , Lisboa, Difel. | |
| Enzensberger,
Hans Magnus | 1970 | «Die Aporien der Avantgarde», <i>Einzelheiten II. Poesie und Politik</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp, 50-80 [1962]. | |
| Enzensberger,
Hans Magnus | 1975 | <i>blindenschrift</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp [1964]. | |
| Foster, Hal (org.) | 1983 | <i>The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture</i> , Port Townsend, Bay Press. | |
| Frampton,
Kenneth | 1986 | «Kritischer Regionalismus — Thesen zu einer Architektur des Widerstands», in A. Huyssen/Klaus R. Scherpe (org.), <i>Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels</i> , Reinbek, Rowohlt, 151-171. | |
| Gmünder, Ulrich | 1985 | <i>Kritische Theorie</i> , Estugarda, Metzler. | |

Antônio Sousa
Ribeiro

44

- | | | |
|---------------------|-------|---|
| Habermas, Jürgen | 1972 | «Bewusstmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins», in S. Unseld (org.), <i>Zur Aktualität Walter Benjamins</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp, 173-223. |
| Habermas, Jürgen | 1981 | «Die Moderne — ein unvollendetes Projekt», <i>Kleine politische Schriften I-IV</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp, 444-464. |
| Habermas, Jürgen | 1985a | <i>Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp. |
| Habermas, Jürgen | 1985b | «A Nova Opacidade: A Crise do Estado-Providência e o Esgotamento das Energias Utópicas», trad. de M. Helena Carvalho dos Santos, <i>Revista de Comunicação e Linguagens</i> , 2, 115-128. |
| Hassan, Ihab | 1986 | «Pluralism in Postmodern Perspective», <i>Critical Inquiry</i> , 12, 3, 503-520. |
| Hofmann, Werner | 1987 | «Einträchtige Zwietracht», in W. Hofmann (org.), <i>Zauber der Medusa. Europäische Manierismen</i> , Viena, Löcker, 13-21. |
| Honneth, Axel | 1984 | «Der Affekt gegen das Allgemeine. Zu Lyotards Konzept der Postmoderne», <i>Merkur</i> , 430, 893-902. |
| Hutcheon, Linda | 1987 | «Beginning to Theorize Postmodernism», <i>Textual Practices</i> , 1, 1, 10-31. |
| Huyssen, Andreas | 1984 | «Mapping the Postmodern», <i>New German Critique</i> , 33, 5-52. |
| Huyssen, Andreas | 1986 | <i>After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism</i> , Bloomington, Indiana University Press. |
| Jameson, Fredric | 1984a | «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», <i>New Left Review</i> , 146, 53-92. |
| Jameson, Fredric | 1984b | «The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate», <i>New German Critique</i> , 33, 53-65. |
| Jencks, Charles | 1977 | <i>The Language of Postmodern Architecture</i> , Nova Iorque. |
| JL | 1985 | Dossier «Depois do Pós-Modernismo», <i>Jornal de Letras, Artes e Ideias</i> , 181. |
| Köhler, Michael | 1977 | «'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick», <i>Amerikastudien</i> , 22, 1, 8-18. |
| de Lauretis, Teresa | 1986 | «Das Rätsel der Lösung — Umberto Eco's 'Der Name der Rose' als postmoderner Roman», in A. Huyssen/Klaus R. Scherpe (org.), <i>Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels</i> , Reinbek, Rowohlt, 251-269. |
| Lokke, Kari Elise | 1982 | «The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics», <i>The Journal of Aesthetics and Art Criticism</i> , 40, 4, 421-429. |

Loos, Adolf	1981	«Die Potemkinsche Stadt», <i>Die Potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1987-1933</i> , Viena, Prachner, 5-58 [1898].	45
Loos, Adolf	1982	«Ornament und Verbrechen», <i>Trotzdem, 1900-1930</i> , Viena, Prachner, 78-88 [1908].	
Lüdke, W. Martin (org.)	1976	' <i>Theorie der Avantgarde</i> ': Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt/M., Suhrkamp.	
Liotard, J.-F.	s.d.	<i>A Condição Pós-Moderna</i> , trad. de José Navarro, Lisboa, Gradiva [1979].	
Liotard, J.-F.	1984	«Das Erhabene und die Avantgarde», <i>Merkur</i> , 424, 151-164.	
Liotard, J.-F.	1987	<i>O Pós-Moderno Explicado às Crianças. Correspondência 1982-1985</i> , trad. de Tereza Coelho, Lisboa, Dom Quixote.	
Miranda, José Bragança	1987	«Considerações sobre a Arte na sua Situação Pós-Moderna», <i>Risco</i> , 6, 89-103.	
Müller, Heiner	1980	«Sobre o Pós-Modernismo», trad. de A. Sousa Ribeiro, <i>Revista Crítica de Ciências Sociais</i> , 4/5, 11-15.	
Musil, Robert	1983	<i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> , Reinbek, Rowohlt.	
Newman, Charles	1985	<i>The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation</i> , Evanston, Northwestern University Press.	
Portoghesi, Paolo	1985	<i>Depois da Arquitectura Moderna</i> , trad. de M. Cristina T. Afonso, Lisboa, Edições 70.	
Ribeiro, António Sousa	1986	«Modernismo e Cultura de Massas: Th. W. Adorno e Karl Kraus», in António Sousa Ribeiro et al., <i>A Literatura, O Sujeito e a História</i> , Coimbra, Faculdade de Letras, 3-69.	
Roberts, David	1987	«Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde», in Ch. Bürger/P. Bürger (org.), <i>Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde</i> , Frankfurt M., Suhrkamp, 170-195.	
Santos, Boaventura de Sousa	1987	<i>Um Discurso sobre as Ciências</i> , Porto, Afrontamento.	
Schorske, Carl E.	1985	«Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur», in Alfred Pfabigan (org.), <i>Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende</i> , Viena, Ch. Brandstätter, 47-56.	
Shapiro, Gary	1985	«From the Sublime to the Political: Some Historical Notes», <i>New Literary History</i> , vol. XVI, n.º 2, 213-235.	

António Sousa
Ribeiro

- | | | |
|---------------------------|------|--|
| Venturi, Robert | 1966 | <i>Complexity and Contradiction in Architecture</i> , Nova Iorque. |
| Venturi, Robert
et al. | 1972 | <i>Learning from Las Vegas</i> , Cambridge, Mass. |
| Wellmer,
Albrecht | 1985 | <i>Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno</i> , Frankfurt/M., Suhrkamp. |