

# O significado do pós-modernismo

por José Guilherme Merquior

Algum tempo atrás, um grande palhaço alemão costumava representar a seguinte cena: ao descerrar-se a cortina, o palco aparecia imerso em total escuridão, com exceção de um ponto, clareado pela luz de um lampião de rua. O palhaço, com uma cara pateticamente preocupada, dá várias voltas em torno deste pequeno círculo de luz, procurando ansiosamente alguma coisa no chão. De repente aparece um guarda e indaga: «Que é que você perdeu?» «A chave de minha casa», responde o palhaço. Ao que o guarda, gentilmente, começa a ajudá-lo na sua busca; entretanto, depois de algum tempo, como nenhum dos dois consegue encontrar nada no pequeno círculo vazio de luz, ele pergunta: «Você tem a certeza de que a perdeu aqui?» «Oh, não», diz o palhaço, e, apontando para um cantinho mais escuro do palco: «Foi ali que a perdi.» «Bolas», exclama o guarda, «porque diabo então a está procurando aqui?» «Não vê logo?», torna o palhaço, «lá não há luz nenhuma».

Boa parte da crescente interrogação sobre o significado do pós-modernismo nas artes e nas letras assemelha-se bastante a esta procura sem sentido. Consciente ou inconscientemente, com frequência ainda procuramos entender o pós-moderno (uma palavra que suponho devida ao faro histórico de Arnold Toynbee) **sob a luz do moderno**, como se tentássemos evitar a possibilidade altamente plausível de o seu significado residir fora da esfera do modernismo. E é tão forte a influência do modernismo na nossa mentalidade crítica, por oposição à criativa, que continuamos nessa linha, apesar do risco de perder o próprio **charme** da ideia pós-moderna: pois, que seria mais atraente, nela, do que a sugestão de que já somos algo mais que meros epígonos do legado modernista? Na realidade, procurar o pós-moderno além do círculo mágico da estética modernista implica um como que pressentimento da nossa própria identidade histórica. Assim, porque permanecermos tão siderados pela cultura do início do século XX, em vez de fazer como

alguns ousados sociólogos e historiadores sociais (um Gilberto Freyre, um Ernest Gellner, um Daniel Bell, um Roland Robertson), que já se preocupam em sondar o horizonte **metamoderno**?<sup>1</sup>

Tomemos, por exemplo, as duas principais interpretações correntes da arte pós-moderna mais avançada, verbal ou não. A primeira delas, centrada na literatura, enfatiza a «morte do autor», e saúda no pós-modernismo a supremacia do texto e suas infinitas transformações. A poética da vanguarda, dizem, apoiava-se na «tradição da ruptura» (Octavio Paz). Ruptura, antes de tudo, com a sociedade, com a racionalização global da vida na civilização burguesa — donde o anti-intelectualismo abraçado pelas tendências centrais da alta literatura desde os românticos: seu culto da **analogia**, por oposição à análise, sua atracção pelo mito da «imagem romântica» (Frank Kermode), quer dizer, pelo mito da imagem, segundo Mallarmé, «antérieure à un concept»<sup>2</sup>. Mas ruptura, também, **dentro** da própria literatura — e daí a ubiquidade da **ironia** em tantas obras escritas com a tinta corrosiva da autonegação, com cada estilo sucessivo se erigindo contra o precedente.

A tese da «morte do autor» vê o pós-modernismo como uma vanguarda pacificada, que conserva a linguagem da analogia, mas elimina o acicate da ironia<sup>3</sup>. O texto transformável avulta mais e mais, à medida que a alma do autor se evapora. Assiste-se à entronização do estruturalismo francês — esse notório assassino do sujeito em filosofia e literatura. A ginástica das formas impessoais do **nouveau roman**, ou as ficções fantásticas **more geométrico** de Borges e Cortázar, fornecem ilustrações óbvias dessa poética «estruturalista».

No outro extremo do actual cardápio estético, depara-se-nos um aberto renascer do dadaísmo. O velho iconoclasmo de dadá revive num punhado de verdadeiros ou pretensos **happenings**. Enquanto a essência do moderno foi a descoberta da **forma nova**, o significado do pós-moderno é localizado na prática da **antiforma**<sup>4</sup>. Essa corrente é naturalmente mais ostensiva nas artes visuais, no teatro («Living Theater») ou em música (John Cage); mas o seu sabor de contracultura também tem sido bastante activo no campo da literatura, desde a poesia **beat** até os bizarros livros de William Burroughs.

Mas não precisamos de **escolher** entre estas duas interpretações rivais do pós-modernismo: a estruturalista e a neodadá. Em vez disso, como veremos, é lícito pensar que ambas representam um **prolongamento** da estética modernista, ou mesmo do estilo moderno — o que as colocaria bem no meio daquele círculo vazio de luz do palhaço alemão... Em certo sentido, no entanto, até para buscar a essência de um autêntico **pós-moderno**, nós também temos que nos referir, por bem ou por mal, ao modernismo. Pois, embora aceitemos a ideia de que penetramos na órbita de um novo estilo histórico, só podemos descrevê-lo contra um fundo ocupado por seu predecessor: o grande movimento de vanguarda que se estabeleceu como centro da arte ocidental por volta de 1920. Portanto, tratemos de dizer algumas palavras sobre o modernismo. Nosso enfoque pertence à história da cultura, concebida como um nível de análise diferente do, embora não indiferente ao, exame estilístico.

6 Qual teria sido, em última análise, a natureza do modernismo? Vimos que, de certa forma, a revolução de Pound e Joyce, Khlébnikov, Pessoa e Montale, Benn, Kafka e Musil, dos expressionistas alemães, dos surrealistas franceses e **tutti quanti**, pode ser considerada o último

grande episódio de toda uma **tradição pós-clássica** nas artes e nas letras — uma tradição que remonta ao protesto romântico contra o prosaísmo do modo de vida burguês. Mas qual a fonte cultural dessa tendência rebelde da literatura na idade moderna? Para Erich Heller<sup>5</sup>, a sua origem principal foi a condição por ele denominada «espírito deserdado»: o mal-estar experimentado pelo espírito moderno depois do abandono das crenças tradicionais, religiosas e filosóficas, acerca da natureza e significado do Ser, enquanto distinto dos meros fenómenos empíricos. O espírito ocidental se sentiu «deserdado» porque se achou profundamente frustrado em seu anseio por respostas positivas a questões sobre o **que** o mundo é (a ciência, como sabemos, limita-se a nos dizer **como** ele funciona). Assim, privada da fé tradicional, a consciência do humanista moderno devotou-se a uma procura inquieta e incessante, uma longa e apaixonada demanda em busca de Verdades gnósticas.

Subjacente a toda essa busca, um enorme pressuposto: o da falta de validade, em primeiro lugar, da sociedade burguesa, e, mais tarde, da civilização moderna como um todo, seja qual for a sua forma social. Seria fácil converter a imagem que o jovem Lukács se fez do romance burguês — procura de valores numa sociedade sem valores — numa fórmula bem apropriada para a mensagem central da poética pós-clássica em seu conjunto. E, antes que alguém considere tão extremo rejeicionismo algo restrito à literatura **high brow**, apressa-me a lembrar que até um autor insofisticado como Hemingway, especialista de heróis tão pouco intelectualistas quanto se possa desejar, professa e exhibe a mesma revolta contra o sem-sentido do quadro social. Não é o personagem hemingwayano típico uma espécie de intelectual **rentré** — homem de acção que, não obstante, encarna como poucos a sombria visão do mundo do niilismo moderno?<sup>6</sup>

O que era **peculiar** ao modernismo, dentro dessa abrangente «tradição moderna», era somente uma questão de intensidade. De tal maneira os mestres modernos exacerbaram o seu desprezo pela nossa civilização, que Lionel Trilling, ao retomar o exercício arnoldiano de perscrutar «o elemento moderno» na consciência literária, achou possível, ou melhor, imperativo, apresentá-lo como governado pelo ideal de uma ruptura completa com a cultura social, uma perturbadora necessidade de marcar «o desencantamento de nossa cultura com a própria cultura» e, por conseguinte, descobrir e canonizar «energias primitivas», não-éticas<sup>7</sup>. E razão tinha ele, já que a vanguarda vitoriosa foi a primeira a insistir, sem cessar, na «exaustão espiritual» e na «bancarrota moral» de nosso tempo... Após uns poucos e inconsequentes namoros com o futurismo, **o modernismo declarou de facto guerra à modernidade**. Passou a encarnar uma extenuante guerrilha contra o curso da história social. Cada vez mais, a sua relação com a época foi-se rendendo a uma intransigente **política da recusa**. Mais e mais, o modernismo veio a repudiar a modernidade.

Houve tempo em que as afirmações críticas sobre o nascimento do movimento moderno tendiam a ser mesmerizadas pelo esplendor artístico de Paris e pela audácia dos modernistas anglo-americanos<sup>8</sup>. Hoje em dia, muitos reclamariam o lugar de honra para a Viena da Belle Époque. Afinal, foi em Viena, mais do que em qualquer outra capital cultural do século recém-nascido, que o modernismo puro e duro emergiu e conquistou pela primeira vez. Ora, o que inspirou esse

purismo — o purismo da música de Schoenberg, da arquitectura de Loos, da poesia de Trakl, da crítica da linguagem de Kraus, ou, de resto, do *Tractatus* de Wittgenstein — foi um estado de ânimo da mais candente indignação moral. Quando Schoenberg purgou a música dos cromatismos wagnerianos, ou Loos decretou que todo o ornamento era «um crime», ou Kraus investiu contra o culto de um «teatro de espectáculo» à la Reinhardt-Hofmannsthal-Strauss, a paixão comum atrás de todos esses esforços era uma vontade de lutar contra a deterioração dos valores na sociedade. O que todos eles efectuaram foi a substituição de um **pathos** decadente de «impressionabilidade ilimitada»<sup>9</sup> por um **ethos** moderno de severa responsabilidade. Em resumo, os puristas modernos de Viena eram puristas somente porque eram puritanos. Na atmosfera abafada e sufocante de seu império moribundo, eles queriam trocar o ideal wildiano de **artificialidade** pela preocupação krausiana com **integridade**<sup>10</sup>. Não é de espantar que um grande crítico tenha detectado uma verdadeira angústia kierkegaardiana nessa ascese estética do modernismo radical<sup>11</sup>.

Entretanto, nem todo modernismo era tão purista assim. A oeste de Viena, estilos de vanguarda não vacilavam em entregar-se a «desmascaramentos» decadentes meio cínicos — e, pouco depois, não hesitaram em trocar o exaltado esteticismo da arte modernista radical pelo desejo de recolocar a literatura em contacto com as virtudes cívicas. Modernistas como Rilke, Yeats e Eliot se esmeraram em desenvolver uma espécie de «novo realismo», completamente diferente, na intenção e no tom, daquele altivo alheamento que fora a marca do esteticismo intransigente.

Significativamente, com o amadurecimento do modernismo como um todo, a utopia surrealista começou a retroceder — e, ao fazê-lo, revelou até que ponto sua finalidade havia sido, desde o começo, uma simples inversão do esteticismo torre de marfim: em vez de transformar a vida em arte, o surrealismo tentou desesperadamente injectar arte na vida, isto é, «mudar a vida» (cf. o «changer la vie» de Rimbaud) **de acordo com os valores do pensamento literário**. Por conseguinte, o refluxo da surrealidade abriu caminho para a domesticação do esteticismo, nas correntes menos explosivas da vanguarda.

Principalmente, alguns dos líderes da vanguarda, como Eliot ou Brecht, estavam desejosos de abandonar a gnose **literária** e passar a porta-vozes de credos **sociais**. A este respeito, as vastas discrepâncias entre suas instâncias ideológicas — conservadora e tradicionalista em Eliot, socialista e revolucionária em Brecht — pesam menos do que o facto de ambos simbolizarem um afastamento tão significativo do que, por tanto tempo, havia sido a estrutura mental predominante dentro da «tradição moderna».

Assim, o modernismo, ou uma parte muito importante dele, estava começando a se entender com a sociedade. Contudo, será que se tratava também de aceitação da **modernidade**? Infelizmente, não. A «redescoberta do significado»<sup>12</sup> na poesia madura de Rilke ou Eliot não logrou reconciliar o modernismo com os valores da sociedade industrial avançada. Para voltarmos ao nosso gráfico par dialéctico, Eliot e Brecht: ambos romperam com o esteticismo; mas não se pode dizer que se tenham rendido aos valores liberais inerentes à democracia industrial...

Stephen Spender escreveu certa vez que os jovens poetas dos anos 30 tornavam-se comunistas depois de lerem **The Waste Land**. No fundo, isso nada tem de surpreendente. Tanto o poema de Eliot quanto o evangelho revolucionário partilhavam uma visão apocalíptica. Nitidamente, o que nenhum dos dois fazia era avaliar de maneira simpática, embora crítica, a moderna civilização burguesa. Sem dúvida, grande parte da disposição apocalíptica foi sugerida, e mesmo fomentada, pelo cataclismo da Grande Guerra, e pelo senso de **débâcle** que a precedeu e sucedeu (depois da euforia nervosa dos anos 20), no rastro da Depressão. Entretanto, não é possível deixar de notar o obstinado apriorismo dos pressentimentos modernistas sobre o destino da modernidade como ordem cultural, nem tão pouco que, de certa maneira, eles foram, na verdade, apenas intensificação (não importa quão decisiva) de uma obsessão literária já bem desenvolvida **antes** da ascensão das letras modernas.

Considerações desta ordem tornaram-se tão estranhas à prática normal da crítica literária que nesta altura me sinto obrigado a uma palavra de precaução. Ninguém está tentando reduzir o significado da obra desses autores a estreitos padrões ideológicos, nem, muito menos, **judgá-la** por semelhante diapasão. Naturalmente, a boa literatura nunca é **só** ideologia incarnada. Mas o facto é que determinar o significado do modernismo como uma tradição viva — e, por conseguinte, definir o escopo do pós-modernismo — depende, em larga medida, da nossa capacidade de apreender seu carácter ideológico. Acima de tudo, depende da nossa capacidade de compreender o seu modo específico de articular a literatura como função social, como tal inevitavelmente envolvida na profundidade (embora só bem mais raramente na superfície) da História.

Felizmente, a diferença entre essas duas abordagens da significação da ideologia na literatura — uma, rasa e irrelevante; outra, sofisticada e sobremaneira pertinente — pode facilmente ser ilustrada com uma breve recordação histórica. Falamos de Eliot e de Brecht como dois casos divergentes, embora igualmente característicos e proeminentes, do alheamento da mente literária aos valores liberais da sociedade industrial. Em compensação, pense-se na literatura vitoriana no tocante ao mesmo problema. Não nos damos logo conta de uma notável mudança? Os mestres do alto vitorianismo eram, frequentemente, penetrantes críticos **sociais** — basta lembrar Dickens, George Eliot ou Mill. Todavia, com a excepção qualificada de Carlyle, não se deixaram levar por nenhuma **Kulturkritik** radical. Que quer dizer isso? Significa que, no que diz respeito ao curso da civilização, eles não eram rejeicionistas. Foi preciso virem à cena os últimos vitorianos, no chamado «movimento moderno», para que a literatura flartasse com a repulsa à modernidade; e, mesmo assim, mais de um entre eles — notadamente Shaw e Wells — chegaria a apoiar o melhorismo social, em vez de rejeitar cegamente, **toto caelo**, a civilização industrial. Compare-se este quadro com a média da visão do mundo do modernismo, no início do século XX. Indubitavelmente, os modernistas de 1920 negaram sem escrúpulos toda legitimidade ao progresso, tanto social quanto cultural. A consequência foi que, por volta de 1930, a fim de reesposar a ideologia do progresso, um neomodernista como Auden não podia deixar de se sentir consideravelmente alienado — pelo menos em espírito —

do modernismo. Precisamente porque a ideologia literária inglesa <sup>13</sup> não havia, no século XIX, abraçado a fervida burguesofobia dos românticos alemães ou dos simbolistas franceses, a sua viragem modernista se nos apresenta de maneira ainda mais viva como uma luta entre o modernismo e a modernidade.

Tudo bem pesado, Trilling estava certo: o modernismo fez a política da recusa cultural à **outrance**. Porém, acentuar a intensidade da recusa cultural modernista ainda não é a história toda. Paralelamente, correu por muito tempo, nas letras pós-clássicas, um veio de **salvacionismo**. Com isto, naturalmente, não me refiro à briosa instituição do Major Bárbara, mas antes àquela ilusão soteriológica que levou tantos grandes autores desde o Romantismo a escrever e agir como profetas ultraconvictos, tangendo a humanidade filistina e pecadora para a glória de uma indesejada mas necessaríssima salvação moral. Quem não lembra a eloquência com que o primeiro guru entre os críticos literários **doublés** de moralistas, Samuel Taylor Coleridge (sob a égide de cujas ideias este Colégio foi sabidamente fundado), fez sua apologia da missão dos intelectuais humanistas em meio ao utilitarismo do mundo industrial? Pois bem: os mentores literários da segunda metade do século passado não perderam tempo em converter a orientação educacional da **clerisy** de Coleridge numa verdadeira direcção estética — mas nós erraríamos se sublinhássemos o **estética** em vez do **direcção**. Para homens como Matthew Arnold, por exemplo, não era mais suficiente a humanidade aprender poesia — ela devia aprender **da** poesia... Nisso, como em tantas outras instâncias, a **libido dominandi** dos humanistas começa a mostrar as garras. Uma «crítica da vida» declarada ambicionava virar **controle** do comportamento. Desde então, e até o modernismo, os sumos sacerdotes literários sempre se mostrariam desejosos de desdobrar sua recusa cultural em nada menos que um complemento soteriológico autoritário — uma verdadeira **política de redenção**.

Como guardiães naturais de uma cultura verbalista, essencialista e tribalista, crescentemente fora do seu elemento ante o crescimento da ciência e a debilitação das formas tradicionais de vida e hierarquização social <sup>14</sup>, os literatos humanistas trataram o «materialismo» de seu tempo com o maior desprezo, escarnecendo a razão científica e anatematizando a «sociedade de massa». E, com a mesma veemência, nunca cessaram de concitar a humanidade a uma peregrinação rumo à terra redentora dos valores espirituais, com cada um deles — desde Hugo a Dostoiévski e de Mallarmé a Stefan George — no papel de Moisés. Na verdade, o salvacionismo das mensagens literárias coincidiu sempre com uma mal disfarçada tendência para fantasias **grafocráticas** — sonhos de uma dominação dos literatos.

Em contrapartida, o que estes só de raro em raro fizeram foi dedicar uma pausa à consideração da hipótese de que a pobre humanidade «filistina» tivesse, graças à idade do «materialismo», alcançado níveis de riqueza, saúde, bem-estar e felicidade nunca antes atingidos, pelo menos em escala significativa. Pois a humanidade **estava** deveras sendo salva, pela primeira vez: salva da pobreza maciça, da doença universal, enfim, de todas as dores e tormentos inerentes àquilo que Marx tão acuradamente chamou «**idiotice da vida rural**» — e todavia, para os literatos humanistas, **essa** salvação não significava quase nada. Não se tratava, a rigor, de uma redenção apoiada nos próprios valores

e ideais que haviam «deserdado» a velha consciência humanística? Claro que sim — «and after such knowledge, what forgiveness?»...

Não obstante, se de facto assim foi, como explicar que, em média, os escritores modernistas soem frequentemente tão menos «proféticos» do que sábios vitorianos como Tolstói, ou **outsiders** «maudits» como Rimbaud? Suspeito que a razão disso tem duas faces. Primeiro, o modernismo, política da recusa ou não, empreendeu uma vasta **dessacralização** da arte. Presos à ética do trabalho do velho código moral burguês, os escritores vitorianos ainda tratavam a Arte como um culto obrigatório e a obra de arte como um fetiche. Os modernos, por outro lado, viam na arte um jogo<sup>15</sup>, e na obra de arte um objecto «lúdico», ocasião para infinitas experiências de forma e de sentido. A vontade de brincar e transformar — aquilo que Harry Levin chamou «ímpeto metamórfico»<sup>16</sup> — foi a marca registrada da arte moderna, de Picasso e Stravinsky a Gide, Kaváfis ou Roussel e, escusado dizê-lo, toda a legião dos surrealistas. O santo protector dos modernos foi certamente Proteu — o deus da metamorfose incessante.

Ao passo que a própria noção de estética experimental tende a sabotar atitudes «cúlticas» em relação à obra de arte, a substituição do «dever» pelo jogo na moral literária enfraqueceu consideravelmente, entre os modernos, a consistência da «política da redenção». Caracteristicamente, onde o ânimo gnóstico da redenção voou mais alto, como em Lawrence ou Hesse, o humor do jogo e do experimento tende a ser menos pronunciado. Inversamente, nas obras em que o lúdico é mais forte — em Mann ou Bulgakov, Musil ou Gombrowicz — o salvacionismo declarado prima pela ausência.

Desse modo, embora as várias seitas modernistas intensificassem, de forma inaudita, o papel de uma instituição tipicamente «grafocrática» — o movimento de vanguarda<sup>17</sup> —, desde o início, **em muitos textos modernistas capitais, o lúdico sobrepujou o conteúdo gnóstico e o tom profético**. O resultado foi um notável minguar da obsessão salvacionista inerente a tantas obras pós-clássicas. Obras-primas modernas como **The Waste Land** ou **A Consciência de Zeno** de Svevo ou, ainda, **A Montanha Mágica** vinham muitas vezes embebidas num senso de apocalipse — embora notavelmente livres de ideias fixas redencionistas. «A arte existe para que não pereçamos face à Verdade», disse Nietzsche. Os modernistas parecem ter tomado isto como um dos seus mandamentos sagrados — mas só conseguiram fazê-lo **em detrimento** de suas aspirações grafocráticas<sup>18</sup>.

Em segundo lugar — e muito embora isso fosse mais verdadeiro do modernismo radical do que de suas manifestações mais moderadas —, as obras da poética moderna eram obscuras de mais para que sua mensagem profética não fosse posta em risco. A opacidade da semântica modernista, em todas as artes, foi amplamente constatada. Tanto críticos altamente favoráveis, como Walter Benjamin, ou hostis, como (no seu período marxista) Georg Lukács ou Hans Sedlmayr, enfatizam a consubstancialidade entre modernismo e obscuridade. A tal ponto o significado modernista se nutre do que Adorno denominou «participação nas trevas» (**Methexis am Finsterens**)<sup>19</sup>, que a gente se sente tentada a vê-lo como uma espécie de sinistra versão semiótica do que vai descrito no Quarto Livro do **Leviatã**: o Reino da Escuridão...

Se me pedissem que caracterizasse brevemente o modernismo tardio, tal como o encontramos na obra de Beckett ou Borges, acho que responderia apontando duas coisas: a **redução** da obscuridade como feição estilística, ou quando nada semiótica, e a liquidação dos últimos vestígios da — com perdão da palavra — **hybris** gnóstica dos literatos humanistas. Quem quer que duvide do primeiro ponto pode comparar Borges a Kafka. É verdade que o maior poeta de língua alemã na última geração moderna foi Paul Celan, quase tão hermético quanto Mallarmé; e assim o é, embora não ao nível propriamente verbal, esse romancista finíssimo, Pierre Klossowski. Mas, como influência geral, o neomodernismo como que se polarizou em torno dos dois bb: Borges e Beckett, para mim claramente menos esotéricos do que Kafka ou os surrealistas — nos quais Benjamin baseou sua notável defesa do alegorismo críptico na alta literatura moderna. Ninguém deixaria de distinguir o carácter obviamente **cerebral** do fantástico de Borges — herdeiro confesso das narrativas policiais ou de mistério de Poe e Stevenson — do denso enigmatismo moral de Kafka. Kafka, e não Borges, é o mestre supremo da «participação nas trevas». A seu lado, um exemplo saliente de dificuldade **verbal** idiomática, o neomoderno Carlo Emilio Gadda, parece perfeitamente transparente ao nível do enredo e da «mensagem».

Nessa mesma linha, comparemos o espírito de **Esperando Godot** ao da **Metamorfose**. Ao contrário da de Kafka, a versão beckettiana da «política da recusa» é inteiramente negativa, **totalmente despida de conteúdo gnóstico**. Submetendo todo o discurso ideológico a uma impiedosa zombaria, Beckett joga essa **Ockam'razor**, e a tábua rasa dela resultante, contra as próprias auto-imagens da arte moderna. Por conseguinte, **deveríamos considerar o interlúdio neomodernista como a vitória final do lúdico sobre o gnóstico na literatura contemporânea**.

Entre parênteses, noto que, nessa questão de obscuridade essencial (distinta da meramente verbal), o curso da evolução literária brasileira parece ter descrito um perfeito quiasmo relativamente ao caso europeu. Enquanto, na Europa, o modernismo se banhava numa semiose da escuridão, e o estilo neomodernista retornou à claridade, no Brasil, os grandes escritores modernos evitaram resolutamente a obscuridade-padrão do modernismo radical. Caberia a mestres neomodernos como Guimarães Rosa e Clarice Lispector comprometer as letras brasileiras com a «participação nas trevas». O que prova quanto o modernismo brasileiro foi **sui generis**. Mas é preferível que regressemos à cena ocidental em seu conjunto, e ao nosso período focal, o pós-moderno.

A meu ver, a literatura pós-moderna genuína assinala um desengajamento ainda maior dos principais elementos da poética modernista: o mito da imagem romântica, a política da recusa e redenção, e a «participação nas trevas».

A estratégia estilística empregada pelos escritores pós-modernos como o polonês Slawomir Mrozek, o inglês Harold Pinter na sua fase inicial (e melhor), o austríaco Peter Handke ou o brasileiro Rubem Fonseca parece ser uma nova marca de **microrrealismo**. Trata-se, em todo caso, de algo visivelmente distante daquele surrealismo alegórico que normalmente identificamos (com a ajuda de Benjamin) como o rito geral, por assim dizer, do estilo modernista. A compará-lo com

alguma coisa, esse estilo estaria bem mais próximo da tendência **hiper-realista** nas artes visuais pós-abstractas.

Esse micro ou hiper-realismo é, talvez, a primeira grande característica da escrita pós-moderna. Uma outra seria **o evidente eclipse da vanguarda como ethos literário** — evolução das mais saudáveis, já que as vanguardas actuais parecem ter trocado a criatividade da sua verve experimental de outrora por uma atitude «laboratorial» e antisséptica, obra de epígonos que posam entediadamente de «descobridores» de Américas arquiconhecidas. Quanto ao ramo «selvagem» do circo de vanguarda, tão-pouco vai muito longe. «O terrorismo», escreveu Burckhardt, é «a raiva dos literatos no seu último estágio». Que diria ele da nossa **literatura «terrorista»**, produto de imitações a sangue-frio de raivas há longo tempo apagadas?... O que há de errado com os Burroughs desta vida não é serem porta-vozes do inconformismo radical — é tão-somente (como J. K. Wing disse de Ivan Illich) o facto de eles exporem o inconformismo ao descrédito. Do mesmo modo, o que é irritante na poesia **Black Mountain**, ou no **nouveau roman**, não é o seu carácter experimental — mas sim a circunstância de esses movimentos terem convertido o experimento literário em algo tão monótono. Deixando de notar, quanto mais de criticar, esse problema, tanto as concepções estruturalistas do pós-moderno quanto as neodadaístas confundem o curso do pós-modernismo com o recurso ao epigonismo.

Até aqui temos os rudimentos de um estilo e de um comportamento. Mas que dizer da **visão** pós-moderna? Neste particular, o que a promessa pós-moderna parece oferecer é o desejo de um novo iluminismo: reassumir a razão crítica como principal impulso da actividade literária. Vários autores contemporâneos são, como Leonardo Sciascia, críticos sociais independentes. Significativamente, o ídolo de Sciascia é Voltaire: não tanto, é claro, por suas ideias, mas por ser uma espécie de arquétipo da literatura crítica e reformista — algo bem diferente da avestruzica «política da recusa» totalista.

O destino do tema do iluminismo depende, por sua vez, de nossa compreensão da verdadeira natureza da cultura contemporânea. Muitos acolhem, com irreflectido entusiasmo, a ideia de começarmos um movimento para além do «seco racionalismo» da civilização moderna — e julgam que a viagem da fria racionalidade em direcção às verdes pastagens do eldorado do espírito está sendo apressada pelo florescer de uma luxuriante «contracultura», dominada por valores românticos e extáticas pulsões irracionais. Alguns arautos do pós-industrialismo subcrevem essa utopia romântica, também endossada, por vias diversas, pelos modelos do pós-moderno que classificamos de estruturalista e neodadá.

Infelizmente, o quadro sociológico real é um pouco diverso. O advento da contracultura ao poder não parece figurar na ordem do dia. Em vez disso, habitamos, isso sim, uma cultura altamente irónica (E. Gellner): um espaço social onde o próprio progresso da divisão de trabalho e a atinente especificação de funções possibilitam a emergência de várias ilhas de pseudoculturas fantasistas, **sem que isso em nada ameace a base técnico-racional do conjunto**. A maior prova da ironia de tal situação é que, sempre que problemas sérios entram em jogo — tais como a produção de riqueza ou a protecção da saúde —, os mesmos protagonistas da contracultura são os primeiros a se voltarem

para a racionalidade técnica<sup>40</sup>... Em resumo: «contracultura» é um negócio de fim-de-semana, um jogo para o tempo de lazer. Ela continuará, com toda probabilidade, aumentando; mas está bem longe de definir o futuro real de nossa civilização.

Acrescentemos apenas — à guisa de conclusão — que, se assim é, toda arte que aspire ser realmente crítica deveria começar por manter-se ao largo das aceitações impensadas do mito da contracultura. Se o renascimento romântico não é o que pretende ser — o prelúdio de uma nova civilização —, então, a literatura, se verdadeiramente crítica, não pode ser vítima de semelhante pretensão. Eis o que principia a ser observado pelo espírito pós-moderno.

Terminarei sublinhando o principal. Dissemos que a melhor promessa do pós-moderno repousa na perspectiva de um repúdio àquela política irracional da recusa graças à qual, por tanto tempo, um abismo se abria entre a literatura moderna e a moderna civilização. A esse propósito, posso ter sido temerário na minha crítica do modernismo — demasiado severo para com um aspecto, e conseqüentemente esquecido do imenso significado da realização moderna em termos de sensibilidade e de imaginação. Por outro lado, não terei, talvez, pré-julgado em excesso, ao apresentar o pós-modernismo? Em particular, não terei pecado contra a plena complexidade da grande literatura, oferecendo-lhe um futuro de certezas ideológicas válidas mas limitadas, a pretexto de racionalismo crítico?...

Aguardo o veredicto do distinto público — mas não me reconhecerei culpado. Para começar, como disse Hofmannsthal, «aprovar é mais difícil do que admirar». Admiro, sinceramente, a maior parte da literatura modernista; mas nem sempre posso endossar a sua visão moral. E confesso-me atónito ante a irresponsabilidade quase perversa com que a maioria da crítica moderna insiste em louvar a cisão moral entre as letras e o homem moderno, como se o último estivesse indubitavelmente errado. Às vezes me pergunto porque foi preciso passar meio século para que um crítico (John Gross) apreciasse o facto de **Ulysses** figurar, pela sua maneira de encarar a sociedade, «entre os mais democráticos romances modernos», não sendo, por conseguinte, nesse ponto, «nada característico da alta tradição modernista»<sup>21</sup>.

Quanto a submeter o neomoderno a uma camisa de forças ideológica, só posso esperar que o inevitável esquematismo de um artigo sobre enormes entidades históricas, tais como estilos colectivos, não tenha induzido o leitor a considerar-me alguém que tenta ligar a literatura a um credo ideológico definido, ou, pior ainda, a uma filosofia social. Seria demasiado estúpido acusar a literatura moderna só porque ela condenou o mundo moderno por tantos falsos crimes: poucas retaliações poderiam ser mais tolas e empobrecedoras. Nosso propósito foi apenas lembrar que a mentalidade modernista não foi liberal nem democrática em alguns de seus aspectos centrais — razão pela qual, aliás, as concepções epigónicas do pós-moderno se revelam particularmente mal equipadas para lidar com as tendências iliberais dos nossos dias.

Quanto ao resto, estou bem ciente de que, como nas palavras imortais de Hebbel, «numa obra de arte o intelecto faz perguntas; não lhes responde»; e estou ainda mais consciente de que os verdadeiros poetas não precisam de críticos para ser bem sucedidos em «sonhar o mundo presente» (Santayana) — o que é exactamente o que mais de um escri-

tor  
Hila  
julgi  
men  
a su  
qual  
algu  
o cu

NOT

mation  
(New

Los H  
uma c  
— ten  
relaçã

manyx

though  
(Karl

Venezz

(ed.),

modern  
mondu

tismo

gáirruk

Lisboa,

Ortega

— tars N

o qual  
iserárik

cientes.  
sem de

Agoste

1

2

2

2

um  
nti-  
de  
sim  
ian-  
ra.  
dio  
crí-  
pia  
ro-  
rela  
mo  
ro-  
de-  
ido  
illi-  
em  
rei  
do-  
xto  
he-  
ais  
ite-  
al.  
om  
tre  
rel-  
eio  
ses  
ro-  
to,  
so-  
go  
ão  
te-  
fia  
ue  
ta-  
ito  
m  
ás,  
ite  
as.  
or-  
es  
as  
do  
ri-

tor pós-moderno já aprendeu a fazer. Conforme recentemente lembrou Hilary Putnam, não é absolutamente necessário que a literatura se julgue (como fez o modernismo) uma forma «mais alta» de conhecimento, uma gnose de não sei que arcanos, para que as letras cumpram a sua inestimável «recriação imaginária de perplexidades morais»<sup>22</sup>. De qualquer modo, amar e compreender a literatura não é, de maneira alguma, um privilégio de humanistas «deserdados», descontentes com o curso da História e encarniçados contra o espírito do homem comum.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Cf. Gilberto Freyre, *Além do Apenas Moderno* (Rio, 1973); Ernest Gellner, *Legitimation of Belief* (Londres, 1974); Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York, 1976); Roland Robertson, *Meaning and Change* (Oxford, 1978).

<sup>2</sup> Cf. Frank Kermode, *Romantic Image* (London, 1957).

<sup>3</sup> Sobre a definição do pós-modernismo como analogia menos ironia, v. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo* (México, 1974). O tema da morte do autor é barthesiano. Encontro uma concepção semelhante em Frank Kermode, *The Classic* (Londres, 1975), esp. pp. 134-41 — tentativa sutil de fundir as abordagens de Eliot e Barthes no tocante ao problema da relação entre valor literário e história.

<sup>4</sup> V. p. ex., Gerd Wolandt, «Philosophical aesthetics and empirical research in Germany», in *British Journal of Aesthetics*, vol. 18, n.º 1 (Inverno de 1978).

<sup>5</sup> Erich Heller, *The Disinherited Mind — essays in modern German literature and thought* (Cambridge, 1952) — do qual tomei emprestada a história do palhaço alemão (Karl Valentin, na Munique de antes da guerra).

<sup>6</sup> Devo essa observação sobre Hemingway a uma sugestão do grande germanista de Veneza, Ladislao Mittner.

<sup>7</sup> Lionel Trilling, «On the modern element in modern literature», in Stanley Burnshaw (ed.), *Varieties of Literary Experience* (N. York, 1962).

<sup>8</sup> Para uma concepção reequilibrada, veja-se o rico espectro de perspectivas sobre modernismos nacionais in Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.), *Modernism* (Harmondsworth, 1976).

<sup>9</sup> «Ilimitada impressibilidade» era, naturalmente, a própria essência do decadentismo segundo Georg Simmel.

<sup>10</sup> Allan Janik e Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (N. York, 1973), um livro garrulo mas útil, comenta sagazmente esse aspecto.

<sup>11</sup> V. Hans Sedlmayr, *Die Revolution der Modernen Kunst* (Munique, 1955). Trad. port., Lisboa, s/d.

<sup>12</sup> Na expressão de Heller (*op. cit.*)

<sup>13</sup> Cf. George Watson, *Politics and Literature in Modern Britain* (Londres, 1977).

<sup>14</sup> Cf. Ernest Gellner, *Thought and Change* (Londres, 1964), ch. 8.

<sup>15</sup> Este é um tema conhecido de *La Deshumanización del Arte* (Madrid, 1925) de Ortega y Gasset.

<sup>16</sup> Cf. Harry Levin, *Refractions — essays in comparative literature* (N. York, 1966).

<sup>17</sup> Ver as agudas críticas do mito da vanguarda feitas pelo poeta e ensaísta alemão Hans Magnus Enzensberger, e pelo líder da neovanguarda italiana Edoardo Sanguineti.

<sup>18</sup> Isto me parece qualificar o argumento do crítico de Oxford John Bailey, segundo o qual tanto os românticos quanto os modernos se deram com frequência ao autoritarismo literário, colocando sua imagem da vida sob o jugo de alguns «alvos unificadores» conscientes. Tal ataque ao despotismo das ideologias de autor foi a seu turno criticado — não sem dogmatismo marxoestruturalista — por Terry Eagleton (*New Left Review* 110, Julho/Agosto de 1978), que o apresenta como exemplo da miopia «empirista» da crítica inglesa.

<sup>19</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt, 1970), pp. 203-05.

<sup>20</sup> Sobre o conceito de cultura irônica, v. Gellner, *Legitimation of Belief*, cit., pp. 191-95.

<sup>21</sup> John Gross, *Joyce* (Londres, 1971), p. 53.

<sup>22</sup> Hilary Putnam, *Meaning and the Moral Sciences* (Londres, 1978), pp. 83-84.