

LITERATURA E PÓS-MODERNIDADE

Susana Scramim*

RESUMO: Este texto tem por objetivo refletir sobre a literatura moderna e seu processo de redefinição na pós-modernidade com os conceitos política e biopolítica desenvolvidos por Giorgio Agamben e com a reflexão sobre a institucionalização da arte na pós-modernidade desenvolvida por Mario Perniola.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura. Arte. Pós-modernidade. Modernidade.

LITERATURE AND POSMODERNITY

ABSTRACT: This essay proposes a critical approach on the modern literature and your redefinition process in the posmodernity with the concepts of the politic and biopolitic developed by Giorgio Agamben also reflection on the institutionalization of art in the posmodernity developed by Mario Perniola.

KEY WORDS: Literature. Art. Posmodernity. Modernity.

* Dr^a em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP/SP. Realizou estágio Pós-Doutoral na Universidade de Sevilla, em 2005, onde desenvolveu pesquisa sobre as releituras do Barroco Ibérico pela literatura latino-americana. Prof^a na Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisadora do Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC/ UFSC e Pesquisadora Produtividade do CNPq Nível 2. Endereço: Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Bloco B – Salas 501 e 502. CEP 88040-900 - Florianópolis/SC. Prof^a visitante no Talen en culturen van Latijns Amerika (Depart^o de Estudos de Cultura Latino-americana), da Leiden Universiteit (Universidade de Leiden), na Holanda, onde ministrou o seminário “Cultural Identity and Post-Modern Writing: the baroque effect”. E-mail: sscramim@uol.com.br

Recebido em: 08/01/2010 Avaliado em: 22/01/2010

MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE: LITERATURA E PODER

Antes de se cogitar sobre a relação entre a pós-modernidade e a literatura convém sublinhar que a modernidade se apresentou como fomentadora e propositora de novos paradigmas para a arte poética. Importante também ressaltar que o discurso científico fundador da modernidade funcionou igualmente como marco fundacional da literatura. Em uma reflexão pós-moderna sobre a literatura não poderemos deixar de cogitar que o que se põe em xeque na produção artística é a própria noção de tempo que fundou a modernidade, ou seja, o tempo histórico, diacrônico, linear e progressivo. Em meio a produção pós-moderna da arte vamos lidar com o tempo pós-histórico, mas isso não quer dizer, a-histórico. Esse repensar a noção de tempo deve ter o sentido de repensar nossa relação com o mundo que criamos com a modernidade, deve ter o sentido de dobrar, desdobrar as pregas de uma temporalidade que está já presente na noção de tempo histórico, porém restava “ainda-não-pensada” ou até mesmo cogitada, porém relegada a um “não-mais-pensada”. Giorgio Agamben (2005) em “Tempo e História. Crítica do instante e do contínuo”, publicado em seu livro *Infância e História*, assinala:

[...] toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada “mudar o tempo”. O pensamento político moderno, que concentrou a sua atenção na história, não elaborou uma concepção correspondente do tempo. (p. 111)

Em tempos pré-modernos não havia como falar em literatura; a poesia é que seria anterior à modernidade, e não a literatura, entendida como uma produção discursiva produzida por um autor portador de um título de propriedade em relação à sua assinatura na obra. Por isso, a literatura produziu-se como mais um dispositivo de subjetivização, não questionando as temporalidades que atravessam o discurso, cai na cilada de reproduzir apenas uma versão unidimensional da cultura, portanto, do tempo linear, funcionando também como dispositivo de controle.

Michel Foucault já observava que a literatura moderna com sua ação de registrar pelo discurso escrito trouxe as vidas insignificantes, mediante o relato de vidas infames, à pura esfera dos jogos de poder que antes estavam restritos apenas às classes sociais mais abastadas.

Que pudesse haver na ordem de todos os dias alguma coisa como um segredo a ser levantado, que o não essencial pudesse ser, de uma certa maneira, importante,

isto permaneceu excluído até que viesse a se colocar, sobre essas turbulências minúsculas, o olhar branco do poder.

Nascimento, portanto, de uma imensa possibilidade de discurso. Um certo saber do cotidiano tem, aí, pelo menos uma parte de sua origem e, com ele uma grade de inteligibilidade aplicada sobre nossos gestos, sobre nossas maneiras de ser e de fazer, empreendida pelo Ocidente. (FOUCAULT, 2003, p. 217)

A literatura moderna é uma das materializações das imensas possibilidades de discurso que, segundo Foucault, surgiu como estratégia na modernidade para a manutenção do poder. Essa estratégia discursiva na qual se insere a literatura oferece meios de controle de todos sobre todos, ou seja, para aquilo que antes estava restrito apenas ao poder religioso, como, por exemplo, a mediação oferecida pela confissão como meio de controle dos atos insignificantes e igualmente dos pensamentos. Pelo registro escrito tanto de prontuários médicos, boletins de ocorrências, ordens de prisão e pela própria literatura que toma como tema também esses registros da vida insignificante se oferece fama às vidas infames. Vidas que nunca teriam contato com o poder administrativo da sociedade, com o discurso escrito moderno passam tanto a ter visibilidade e, portanto, a serem mais suscetíveis ao controle. Nesse sentido, a literatura moderna tem uma relação visceral com o poder na sociedade. Relação essa que a pós-modernidade não suprimirá, ao contrário, essa relação tendeu a se radicalizar com o advento da comunicação em tempo real e a aprimorar os dispositivos de visibilidade e controle.

UMA MODERNIDADE “IMPOLÍTICA”

A arte moderna é o resultado da decapitação de sua própria autonomia, ou seja, no mesmo momento em que decide dar voz e vez aos atos insignificantes, perde seu princípio autônomo porque nele reside um princípio de reversibilidade no qual a potência e a impotência encontram-se auto-implicadas. Nesse sentido, a noção de modernidade nas artes pode ser refletida com as mesmas categorias com as quais Giorgio Agamben lê a vida nua do *homo sacer*, isto é, como algo que se inscreve e é inscrito pela política, e mais, pela “biopolítica”. Como algo que não tem uma data de fundação e que está em constante trânsito entre o instituir-se e o destruir-se, o inscrever-se e o aniquilar-se.

A fundação não é, portanto, um evento que se cumpre de uma vez por todas in *illo tempore*, mas é continuamente operante no estado civil na forma da decisão soberana. Esta, por outro lado, refere-se *imediatamente* à vida (e não à livre vontade) dos cidadãos, que surge, assim, como o elemento político originário, o *Urphänomenon* da política: mas esta vida não é simplesmente a vida natural reprodutiva, a *zoé* dos gregos, nem o *bíos*, uma forma de vida qualificada; é, sobretudo, a vida nua do *homo sacer* e do *wargus*, zona de indiferença e de trânsito contínuo entre o homem e a fera, a natureza e a cultura. (AGAMBEN, 2002, p. 115)

Sendo assim, também podemos refletir sobre a modernidade como um tempo que instaura a sua própria “anacronia”, isto é, como aquele pensamento e aquela política que provoca a sua própria derrocada no mesmo momento em que se institui, daí que sua posição política, como assinala Giorgio Agamben, seja a de uma “impolítica”. Ao cogitar sobre a modernidade e sua “impolítica”, não nos encontramos mais na esfera do “sacro” ou do “sagrado”, mas sim na realidade do “insacrificável”, daquela que, ao adquirir o poder de destruir a si mesma, se nega a operar o declínio de si e institui, no lugar disso, um inimigo interno a ser destruído. Segundo Giorgio Agamben alerta-nos, acerca problema da vida na modernidade, encontramos-nos na esfera da “biopolítica” moderna. No caso da literatura, o inimigo interno identificado é o que não é literatura, aquilo que lhe usurpa a autonomia, o inimigo é aquilo que lhe faz permanecer na zona de contato entre as demais esferas do conhecimento humano.

Em seu estado pré-moderno a literatura era um *corpus* pelo qual o político se constituía e transformou-se, na sua forma autonomista e moderna, em organismo, ligada a uma concepção de povo demográfico-biológica da qual passou a ser expressão, e, como tal, como organismo biológico, a literatura tornou-se “impolítica”. O que não significa que a literatura não falará do político. É claro que o político continuará a estar presente nesse discurso, porém, estará presente mediante a identificação de uma cesura interna ao seu organismo biopolítico, isto é, “impolítico”, cuja função é a de justamente permitir a sua politização. Giorgio Agamben (2005, p. 2) nos diz que:

Se, porventura, quisermos pensar de forma diferente o conceito de biopolítica, como o faz Toni [Negri], mesmo que em perspectiva diferente, e da qual eu me sinto muito próximo, se quisermos, pois, pensar a intrínseca politicidade do biopolítico – se o elemento biopolítico é visto como político desde sempre, e por isso não precisa ser politizado através do movimento – então precisaremos repensar, desde a raiz, o conceito de movimento. Não poderemos usar a-criticamente o conceito de movimento se, por exemplo, quisermos pensar a politicidade do elemento biopolítico.

A identificação dessa cesura é tarefa dos, assim chamados no século XIX movimentos literários, escolas literárias, que irão identificar o elemento estranho a esse corpo biológico, isto é, o que não é literatura, ou seja, a publicidade, as artes visuais, a moda, a cultura popular etc. Dessa forma, o político transfere-se para fora do corpo literário, identificando o que é estranho a esse discurso. O político na literatura passa a ser tarefa de algo que lhe é exterior no mesmo momento em que procura criar o efeito de interioridade, isto é, criar o efeito de fazer-nos sentir como se estivéssemos no seio de uma calorosa família quando na verdade nos encontramos num campo de refugiados.

E em que se baseia o organismo biológico da literatura a partir do século XIX? Se o elemento político não é o texto literário, mas o movimento como entidade autônoma, de onde o movimento pode tirar sua politicidade? A politicidade do movimento poderá basear-se unicamente na sua capacidade de identificar no interior do organismo literário um inimigo, ou seja, um elemento biologicamente estranho: o não-literário, o não-nacional, o não-contextualizado, o não-idêntico a si mesmo etc. Onde há movimento sempre haverá uma cesura que corta corpo, que o divide, nesse caso, identificando um inimigo. A conseqüente transformação da literatura em algo que lhe é exterior, ou seja, em forma, em cânone e em memória a ser cultuada e não vivida, obstrui a passagem que franqueia a relação entre arte e pensamento.

Não precisamos tomar uma decisão política sobre o “impolítico”, ou seja, excluí-lo ou incluí-lo é tarefa que leva à lógica do “campo” que é restritiva e punitiva desde sua concepção moderna como zona circunscrita na qual a lei foi suspensa. A decisão política sobre o “impolítico” pode adquirir a forma de uma cesura formal, étnica ou racial, textual ou lingüística e, dessa forma, fazendo-nos exercitar o ato de excluir ou incluir e até mesmo o de diluir para fazer desaparecer. O resultado dessa operação é a exclusão do critério excludente seja ele o da forma, isto é, dos gêneros textuais, da tipologia de textos, seja ele o das matérias, isto é, o da língua nacional ou materna, o dos campos de conhecimento. Contudo, aquilo que num primeiro momento pareceu inclusivo logo a seguir foi substituído por outra fronteira, outro critério de seleção e combinação, outra exclusão.

MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E HISTÓRIA

Giorgio Agamben em *Idéia da prosa*, no fragmento “Idéia da época” nos diz que todos nós modernos temos uma ansiedade por arquivar, “museificar”, guardar a nossa época. Sua análise parte da consideração dos procedimentos utilizados na catalogação e recenseamento de novos talentos que cada geração se apressa em fazer. Agamben observa que ao se catalogar a época, perde-se o único “título de nobreza” que ela poderia ter, ou seja, “o de não querer já ser uma época histórica”:

Conceitos como o de pós-moderno, de novo renascimento, de humanidade ultra-metafísica, revelam o grão de progressismo escondido em todo o pensamento da decadência e no próprio niilismo: o que importa é, em todos os casos, não perder a nova época que já chegou ou chegará, ou, pelo menos, poderá chegar, e cujos sinais já podem ser decifrados à nossa volta. (AGAMBEN, 1999, p. 82)

Talvez essa pressa em pertencer à história seja explicável à luz de uma concepção ainda evolutiva de tempo que fundou a modernidade, mas, todavia, presente nos procedimentos que chamamos comumente de pós-moderno. O pensamento sobre o tempo produzido no âmbito dos conceitos de pós-moderno ou de novo renascimento entre outros apenas indica o quanto de preconceito historicista, de pensamento da decadência, tomada como desaparecimento, e de niilismo atravessa nossa relação com aquilo que chamamos de “nossa época”. Não é outra inquietação filosófica que leva Paolo Virno a argumentar em *Il ricordo del presente* (1999) que o excesso de memória de nossa época traz consigo uma voracidade em conservar, arquivar, de transformar tudo em história. Virno detecta uma perigosa e paralisante proximidade de toda ação com a historicização. Perigo ao qual já se reportara Nietzsche nas suas *Considerações intempestivas*: com o excesso de história se perde a própria história. Numa época como a nossa em que tudo é passível de arquivamento, todos somos colecionadores em potencial. Inclusive colecionadores de nossa própria vida enquanto ela transcorre, tornamo-nos atores e espectadores de nossos próprios movimentos, pensamentos e ações. Nesse ponto Paolo Virno retoma de Guy Debord (1997) a noção de espetáculo, que não se refere apenas ao consumo de mercadorias culturais, mas também à tendência pós-histórica de “olhar-se viver”, para enunciar sua tese de que nessa grande “exposição universal” na qual estamos todos inseridos, há um processo que nos reduz a meros atos já realizados, a palavras ditas a feitos concluídos.

O filósofo italiano Mario Perniola dialoga com Paolo Virno ao retomar no livro *Enigmas* a noção de espetáculo de Guy Debord, Mario Perniola propõe como ponto a partir do qual girará sua investigação não a transformação do mundo espetacularizado em um mundo não-espetacularizado, uma vez que não filia seu trabalho ao ponto de vista utópico, mas sim o da indagação sobre o “como” lidamos com a sociedade contemporânea absolutamente governada pela imagem. Contrariamente à idéia de vazio ou de paralisia com a qual alguns teóricos caracterizam a sociedade do espetáculo, cujo fundamento é a exposição avassaladora de imagens, isto é, a de uma sociedade espetacularizada, Mario Perniola, propõe-nos pensá-la como um mundo pleno, de um “pleroma”, no qual tudo está à disposição. O “pleroma” que tem o sentido em greco da plenitude é também o tecido ou zona de crescimento

no caule ou na raiz das plantas. É algo que está além da percepção humana, um estado de não-ser que tem o sentido do pleno do qual, por emanção, toda existência manifesta-se, origina-se e para onde está destinada a voltar. Portanto, o pleroma é um lugar vital. E, a partir disso, Perniola, diz-nos que a noção de simulacro com a qual nossa sociedade da imagem é caracterizada (Debord, 1997) não deve ser entendida como sinônimo de mentira ou de engano - como afirma o ponto de vista metafísico que opõe o verdadeiro ao falso, sequestrando qualquer possibilidade de atribuição de sentido para o duplicado - mas, ao contrário, a noção de simulacro se coloca como a garantia de dignidade da cópia, de seu direito de durar: a importância da noção de simulacro está justamente no fato de que esta acentua e sublinha a presença física do passado no presente. (PERNIOLA, 2006, p. 56)

Essa presença não pode ser sublinhada nos termos que vinha e vem operando a história da arte, ou o ensino da arte sob uma perspectiva historicista e progressista. Mario Perniola propõe-nos que o passado no presente vive, ou melhor, sobrevive fisicamente nesse turbilhão de imagens no qual nossa sociedade se constitui. Turbilhão, entenda-se, visto por Perniola como “pleroma”, e não como catástrofe, quer dizer, as imagens em sua possibilidade e potência de produzir de novo a vida, a experiência, isto é, o pensamento sobre o mundo, que é o produtor do próprio mundo.

A temporalidade que Mario Perniola escava na arte do presente não é definida por um “neo-ecletismo” nem por um “neo-romantismo”, aliás, Perniola, se abstém das noções determinadas por uma historicidade moderna, progressista e determinista, desse modo, não se vale de noções que obedecem a pautas historicistas e de catalogação do “neo”, “remake”, pastiche, paródia. A temporalidade que Perniola arranca da arte do presente está senão marcada por uma mutação mais radical e decisiva pensada como um “efeito egípcio”. Partindo do princípio de que, foi típica da civilização egípcia a tendência em compreender numa única dimensão temporal o antigo e o novo, colocando-os um ao lado do outro e deixando aberta a contradição que disso deriva, Perniola entrevê na arte e na civilização egípcia essa temporalidade plena e nem por isso menos digna. Para o filósofo italiano, as produções egípcias oferecem a impressão de uma enigmática sincronidade de quase de completamente do tempo.

A relação da obra de Perniola com o tempo não deixa de ser histórica, mas ele não abre mão daquela característica que não deixa o historiador perder o sentido de sua época, não deixando com isso de contribuir para novas configurações de nossa própria época. Ao afirmar, como escreve nas páginas de *Enigmas* em que discorre sobre o problema do tempo presente, que o evento, o acontecimento marcado pelo tempo, é estranho à hermenêutica, porque ele não pode ser interpretado, somente dobrado, ou seja, explicado, diz-nos que todo evento é um “novo” prefigurado pela

dobra que lhe é anterior, mas é irreduzível a ela, justamente, por sua disposição em não perder o sentido da época, o sentido do tempo.

RELAÇÕES MODERNAS INTEMPORAIS

O que esses filósofos estão produzindo desde Nietzsche, cuja definição de modernidade se pauta por uma extemporaneidade, é um pensamento anacrônico diante do tempo. Georges Didi Hubermann em *Devant le temps* (2000) nos diz que os contemporâneos a princípio não se compreendem melhor que os indivíduos separados no tempo e que o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. Por sua vez, Giorgio Agamben em *Che cos'è il contemporaneo* (2008) apregoa uma não-coincidência entre o tempo e a história, entre tempo e a época. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem se acomoda às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Para Agamben ser contemporâneo é ter uma relação singular com o seu tempo.

Tanto o pensamento de Agamben quanto o desenvolvido por Didi Hubermann sobre o tempo e a história, ou seja, a relação entre a modernidade e sua angústia evolucionista em preservar para evoluir, estão em diálogo com as reflexões de Walter Benjamin sobre a modernidade. Enquanto preparava sua tese de doutorado, isto é, entre 1916 e 1917, e que foi publicada posteriormente sob o título de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, bem como preparava seu estudo sobre o barroco que se transformaria no trabalho de livre-docência para concorrer a uma vaga de professor na Universidade de Frankfurt, *A origem do drama barroco alemão*, começado em 1916 e terminado em 1925, Walter Benjamin traduzia para o alemão e estudava a obra de Charles Baudelaire. Sabemos que seu estudo sobre a modernidade em Baudelaire foi terminado em 1934, portanto, a relação de Benjamin com a modernidade foi construída na intersecção de uma reflexão sobre o romantismo e o barroco que se direcionava para uma compreensão maior sobre a própria época de Benjamin, o expressionismo. Portanto, a leitura da modernidade operada por Walter Benjamin se pauta no anacronismo, seu método é o de conjugar as distintas temporalidades artístico-culturais e estabelecer com elas uma leitura enigmática da modernidade, que é compreendida enquanto produto da história, porém, é uma história que acontece na e com a confluência de tempos distintos.

No entanto, Benjamin nos oferece uma leitura interessante, porque tensa e também intervalar do expressionismo e do barroco, e do fantasma político que

rondava a Europa nesses primeiros anos do século XX. Associa e conjuga tempos históricos distintos para neles perceber suas diferenças e suas semelhanças. Associa aos dois uma temporalidade intemporal, porque também moderna, associa, para pensá-los, o barroco e o expressionismo à teoria da ditadura. Ele nos diz logo no final do último fragmento do livro sobre o barroco que

Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um fazer artístico, que de um querer artístico. É o que ocorre nas chamadas épocas de decadência. A realidade mais alta da arte é a obra isolada e perfeita. Por vezes, no entanto, a obra acabada só é acessível aos epígonos. São os períodos de “decadência artística”, de “vontade artística”. Por isso Riegl cunhou esse termo exatamente com relação às últimas criações artísticas do império romano. Somente a forma como tal está ao alcance dessa vontade, e não a obra individual bem construída. É nesse querer que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura clássica alemã. A isso se acrescenta a busca de um estilo lingüístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos. [...] Os literatos de hoje, que como do de ontem têm uma foram de vida dissociada da que caracteriza a parcela ativa da população, são de novo consumidos por uma ambição que apesar de tudo podia ser mais facilmente satisfeita naquele tempo do que hoje em dia. Porque Optiz, Gryphius e Lohenstein tiveram a oportunidade de prestar serviços ao Estado, recebendo, agradecidos, a remuneração correspondente. (BENJAMIN, 1984, p. 77-78)

E aqui Benjamin começa a deslindar as diferenças com as quais faz com que o expressionismo seja a dobra, isto é, duplicação do barroco, e encontre o seu diferimento:

E aqui o paralelo encontra seus limites. O literato barroco sentia-se totalmente vinculado ao ideal de uma constituição absolutista, apoiada pela igreja das duas religiões. A atitude de seus herdeiros, quando não é hostil ao Estado e revolucionária, caracteriza-se pela ausência de toda idéia de Estado. E finalmente, não devemos esquecer, apesar de muitas analogias, de uma grande diferença: na Alemanha do século XVII, a literatura desempenhou um papel no renascimento da nação, por menos que esta se preocupasse com seus escritores. Ao contrário, os vinte anos de literatura alemã, aqui mencionados, para explicar a renovação do interesse pelo Barroco correspondem a um período de decadência, ainda que decadência produtiva e preparatória de uma nova fase. (BENJAMIN, 1984, p. 78)

Os literatos não conseguiram vencer a ditadura tanto no barroco como no expressionismo, mas em ambos os momentos, em suas singularidades, tentaram se antepor ao estado de exceção, portanto, àquele estado em que a vida nua do *homo sacer*, o seu grão de insacralidade está exposto ao extremo. Na ditadura todos os homens são assassináveis e nenhum é digno de ser sacrificado. O trânsito entre o estado de natureza e o estado da cultura está franqueado num ir e vir incessante. Essa compreensão tanto da história quanto da arte já é moderna e não se transformará em pós-moderna, pois que entende que seu estatuto de autonomia não poderá jamais ser estabelecido, ou ainda, que o seu estabelecimento prevê a sua decepção e destruição. A concepção de tempo e de história que perpassa esse método de análise é anacrônica e com ela que se tenta dar conta do problema que a princípio pode parecer paradoxal do progressismo e da ânsia conservadora da sociedade liberal e moderna no Ocidente, mas que passa, com o anacronismo a compreendê-las como instâncias simultâneas do mesmo fenômeno. E ainda mais, apregoa que o momento autenticamente histórico é aquele que acontece no intervalo entre a decisão soberana, portanto, moderna, e a circunstância, simultaneamente pré e pós-histórica.

MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: MANEIRAS DE LER E DE LIDAR COM A ARTE E A POESIA

Walter Benjamin foi um dos teóricos da modernidade que se deteve na investigação do que é e como poderia ser produzida a experiência numa sociedade em que a idéia do sujeito autônomo, sujeito sonhado pelo projeto da modernidade, dono de seu destino, e preparado para escolher entre o bem e o mal, teria se desintegrado. Em “Experiência e pobreza”, artigo produzido em 1933, sob a influência das conseqüências do efeito trágico da Primeira Guerra Mundial no cotidiano do cidadão comum e a sob a ameaça do fantasma de uma outra guerra, diz-nos:

[...] Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. [...] Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres de experiências comunicáveis e, não mais ricos. (BENJAMIN, 1994a, p. 119)

Essa idéia de sujeito auto-suficiente que a própria modernidade havia forjado mostrou-se ineficaz para lidar com o “patrimônio humano” e, como diz Benjamin, este mesmo sujeito empenhou esse “patrimônio a um centésimo” do seu valor para receber em troca uma moeda “miúda”. E em outro ensaio definidor do ambiente da

arte moderna, “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, diz-nos que não há como buscar e muito menos encontrar um sentido para a vida e para a arte na modernidade.

O romance de formação (*Bildungsroman*), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao intergar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade.

Se o modelo mais antigo do romance é *Dom Quixote*, o mais recente talvez seja *A educação sentimental*. As últimas palavras deste romance mostram como o sentido do período burguês no início do seu declínio se depositou como um sedimento no copo da vida. [...] O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1994a, p. 202, 212-213)

Podemos, sim, refletir, perguntar-nos e questionar-nos sobre o sentido da vida, mas não oferecer um sentido para ela. E é isso o que resta a fazer num tempo em que não é possível mais a transmissão de uma vivência, sob a forma da experiência vivida, da sabedoria daquele que viveu e por isso pode falar. A vida e a arte na modernidade compartilham do mesmo esfacelamento subjetivo, das mesmas experiências que fragmentaram em pedaços o sentido único, o sujeito original. Não há como perguntar o que aconteceu depois, ou qual a moral da história, pois essa experiência única não pode mais ser transmitida.

Na arte moderna produzida depois do final do século XIX, século da exaustão inclusive da própria noção de modernidade, ao mesmo tempo em que há uma rejeição categórica do individualismo (não esquecer que a raiz etimológica de indivíduo é a daquilo que não pode ser dividido, in-divíduo) produzido no contexto de uma idéia de sujeito e de uma arte auto-suficiente, há uma proposição de uma nova atitude diante da arte, uma atitude que se funda em um modelo de beleza que é a elegância. Nesse sentido, Mario Perniola pergunta-nos: sendo o sentido etimológico de “elegante” aquele que tem a capacidade de “eleger” o melhor, como pode o “homem não-individual”, cujo ato de abdicar de qualquer pretensão de ser um sujeito original, único e essencial, cujas ações são obstinadamente não-ações ou ações supra-individuais nas quais não se reconhece nenhuma originalidade, como pode esse homem eleger? No lugar de um indivíduo auto-centrado, auto-suficiente e discriminador, essa busca pela beleza compreende o sujeito fora de seu núcleo indivisível ou pelo menos entende esse núcleo como que fragmentado.

Ainda no livro *Enigmas*, é Mario Perniola quem nos diz que ninguém pode chamar-se a si mesmo de intérprete de seu tempo, porque o tempo parece conter e suportar numa indeterminação desesperadora e enigmática todo o contrário de tudo. Se não

podemos, desse modo, interpretar a arte e a poesia, buscar um sentido para elas, nossa ação se limita a colocar-nos em relação com a arte e com o mundo. Portanto, não é mais possível classificar a arte, a poesia, em moderna ou pós-moderna. Não é possível fazer listas de escritores que devem ser lidos como pós-modernos e os que não. Trata-se antes que nada de pensar as obras em suas possibilidades de leitura. São os modos de ler que oferecerão a elas a oportunidade de acontecerem como um evento que ratifique ou questione a concepção do mundo como moderno. As maneiras de lidar com os textos literários dão a eles o estatuto de modernos ou pós-modernos. Para ilustrar essa questão retomo novamente do filósofo italiano Mario Perniola quando ele nos apresenta uma análise dos modos de tratamento que a nossa sociedade, moderna e ocidental, tem oferecido à arte.

No livro *Enigmas*, Perniola nos diz que há duas maneiras modernas de lidarmos com a arte. Uma delas é tomarmos como ponto de partida de que ela necessita de um espaço estético separado dos espaços ocupados pelas atividades utilitárias e destinado à contemplação, estaremos reforçando a tese dos defensores de uma estética pura, o que é uma maneira de continuar a tradição religiosa, de separar o sagrado do profano, no âmbito laico, isto é, de fazer do museu uma continuação secular da igreja, do templo e de fazer dos visitantes de museus, nossos alunos inclusive, os novos fiéis da religião da beleza.

A outra parte da constatação de que a arte tem uma relação congênita com um determinado ambiente, seja ele o local onde ela foi produzida, do qual ela retira seu alimento, seja ele o lugar para o qual ela é destinada, ou ainda o atelier do artista, conferindo uma qualidade íntima e originária aos lugares que toda obra de arte deveria respeitar e à qual não deve ser subtraída.

Mario Perniola (2006, p.99), ressalta ainda que em ambos os casos: [...] se pressupõe a existência de lugares áureos, solenes e consagrados, ligados por relações íntimas e essenciais com a obra de arte e claramente distintos e separados de todos os outros lugares destinados à atividade econômica.

Da oposição a essas duas maneiras de compreender a arte nos seus espaços e tempos que surge o que Perniola denomina de “super-estética” e de “anti-estética”. A “super-estética” propõe a ampliação indiscriminada do espaço estético e, por isso, projeta a idéia de um super-museu, em que os limites do museu relativos ao transporte das obras e ao seu modo de exposição são superados; no pólo oposto aos “super-museus” surge também uma “anti-estética”, que propõe a extensão indiscriminada dos espaços de relacionamento com as obras de arte e, nesse sentido, tenderia para um “anti-museu”, cuja tarefa é a de colocar em evidência que todo lugar, inclusive e sobretudo o mais cotidiano, tem o poder de criar o evento artístico, ou seja, colocar a obra de arte em relação.

Mario Perniola constrói o seu argumento baseado na tese de McLuhan, segundo a qual os meios condicionam a experiência, valorizando-se em demasia o aspecto estreitamente tecnológico e perceptivo sobre o aspecto social e intelectual da fruição, que resulta numa fruição da arte “simultânea” e “homologante”. A diferença, continua Perniola, entre este tipo de fruição e a experiência propriamente dita com a arte não está entre ler um livro e ver uma imagem eletrônica, mas entre um tipo de fruição adiada no tempo e crítica (crítica tomada no sentido de uma apreciação) e um tipo de fruição simultânea e de aceitação e aprovação conformista.

Na acepção do museu como um espaço ampliado no qual se estabelece uma relação singular com a arte, o conceito de “imagem” e de “imaginação” toma proporções importantes e sobre o qual há que se considerar com os alunos e com os sujeitos envolvidos no processo. A reprodutibilidade técnica das imagens permite-nos em nossa época pensarmos na possibilidade dos “super-museus” dos quais nos fala Mario Perniola como lugares em que a arte exerça a sua potencialidade máxima de criar a experiência artística singular.

Se o museu tradicional é feito de obras, o super-museu é feito de imagens: graças à fotografia tal orientação emancipa a obra de arte do limite de ocupar um único lugar e cria um museu imaginário, constituído pelas imagens de todas as épocas e de todas as tradições. Ele quebra assim a unidade da obra multiplicando-a numa pluralidade infinita de perspectivas fotográficas fragmentárias que alternam as suas dimensões reais. (p. 99)

O conceito de museu imaginário foi desenvolvido pelo escritor francês André Malraux em seus discursos estéticos, reunidos e publicados sob o título *La voix du silence*, em 1951. A idéia desse museu imaginário se explica como um museu de imagens e um museu do imaginário, este concebido no intelecto, um lugar mental capaz de criar uma rede de linguagens, de evidenciar as potencialidades das obras. O juízo crítico, produzido como experimentação na obra, forma e deforma as imagens que habitam esse lugar mental de cada sujeito. O museu imaginário pretende despertar uma multidão de formas a partir de um fundo desconhecido; Picasso em *Las Meninas*, relê Velásquez, o metamorfoseia, lançando a obra, enquanto linguagem singular do artista no mundo e na vida, tomados como espaços coletivos passíveis de singularização. Contudo, Mario Perniola alerta-nos de que “essa super-estética vem acompanhada de um humanismo universalista que identifica o homem com o espectador, com o fruidor de imagens.”(p. 100)

O “anti-museu”, ao contrário dos “super-museus”, fundamentados na organização dos museus do imaginário e da imagem, encara como o lugar onde a obra de arte deve

fazer-se, acontecer, a rua, isto é, o museu é a rua, se é possível ainda pensar nessa categoria, é um “museu” de rua. Este museu não se propõe a simplesmente expor as obras de arte naquilo que convencionalmente se estabelece como lugar da arte, mas sim de encontrar espaços de relações entre a criatividade artística e os lugares sociais. O “anti-museu” dissolve, ou melhor, desconstrói e desestrutura a obra de arte na atividade criadora que a produziu e se propõe a recolocar em movimento o processo criador originário que na obra encontrou a sua conclusão. Mario Perniola alerta-nos, nesse caso, diferentemente da “super-estética”, que “essa anti-estética vem acompanhada de um humanismo que considera cada homem como um artista potencial e não-exprimido.” (p. 100)

Não necessariamente há oposição entre esses dois modos de compreender o acontecimento artístico. O “museu de imagens” necessita da prévia existência de um mercado do livro de arte difundido e acessível a muitos, pois implica o envolvimento de vastos extratos sociais na vida da arte, como, por exemplo, a existência de grandes exposições e a afluência de um público para elas. O que significa que a escola e os professores serão também mediadores desse modo de operar da arte. De outra parte, o “anti-museu”, exatamente pelo seu caráter efêmero e anti-institucional, requer a intervenção da imagem fotográfica e cinematográfica, para registrar, conservar e documentar o que acontece na vida lá fora, fora do museu. Imagem e rua se revelam mais afins do que parece à primeira vista. A relação entre imagem e vida cotidiana, entre imagem e a rua tornou-se uma relação cultural. Tanto o é que a reprodução fotográfica foi apropriada pelo meio publicitário e propagandista, chegou inclusive aos domínios da arte erudita. No entanto, nessa relação cultural o que conta não é mais a relação entre a obra de arte e a sua imagem fotográfica, mas a imagem pública que a arte consegue oferecer de si mesma. Mario Perniola observa que há um ponto cego nesses dois modos de compreender o acontecimento artístico: “nem uma nem outra se perguntam se nessa extensão indiscriminada respectivamente do espaço estético e do espaço artístico ocorre algo mais decisivo que solicita uma reflexão inteiramente nova sobre a estética e sobre a arte.” (p. 101)

Uma operação de leitura da arte e da poesia que se oriente por um pensamento pós-moderno irá questionar a idéia do museu, desgastada e desconstruída tanto pela “super-estética” quanto pela “anti-estética”. Essa leitura irá questionar a idéia de museu justamente com a idéia de coleção na qual está implicada uma nova relação entre a arte e o tempo, ou seja, a história, e uma nova relação entre arte e espaço, o museu. Walter Benjamin, no ensaio “O colecionador”, ressalta que a tarefa do colecionador é reunir anarquicamente os objetos para destruir a ligação com o contexto do qual os objetos faziam parte para então fazer aparecer as semelhanças entre as coisas e também criar outras relações de similitudes, atitude que o aproxima,

nesse sentido, ao mundo do artista, cujo manejo com as formas faz reacender a linguagem muda das coisas. Tal ação aproxima o colecionador do tradutor que tem por tarefa, ainda segundo com o filósofo alemão, fazer aparecer a afinidade surda entre as línguas com base na percepção da afinidade muda entre as coisas que toma corpo na atividade do colecionador. Os dois trabalhos, tanto do colecionador quanto o do tradutor, tomam a sobrevivência ou, ainda, a vida póstuma das coisas como a característica mais importante de seus ofícios, uma vez que tratam de enxergar e tornar a produzir relações de sobrevida com os objetos que reúnem, selecionam e guardam.

Mario Perniola sublinha que na coleção a obra se remodela e adquire um novo sentido:

[...] enquanto o museu se baseava na concepção do espaço como recipiente e o lugar de origem na concepção do lugar como ordem de co-existências, a coleção introduz a noção de espaço como campo; o campo aberto pela coleção é o conjunto das condições que tornam possível a transformação de um objeto em bem cultural. O que determina o bem cultural como tal é o seu ser contido dentro de um campo: fora de tal espaço o objeto apresenta um interesse muito menor.

[...] uma coleção não é feita nem de obras individuais sem ligação entre si nem de imagens, mas de coisas: a atração que exercita depende do fato de ela constituir entre as coisas uma rede de relações da qual o visitador não pode ser excluído: a posse da reprodução, do catálogo, do vídeo, satisfaz de forma risível tal exigência, mas em medida maior que a simples visão da obra. (p. 101, 105)

Para pensarmos a literatura e suas operações de leitura com uma postura pós-moderna não podemos, portanto, investir na idéia do museu como conservação, que é uma compreensão formalista da arte uma vez que pretendo conservar a “formas” da arte de uma época - a forma aqui não deve ser entendida somente como aspectos formais e estruturais de uma obra, mas também como as suas manifestações. A proposta do museu pós-moderno, ao contrário, não é revelar o “espírito” de uma época e sim fazer aparecer uma coleção de coisas que possuem o estatuto de arte simplesmente por terem sido eleitas e reunidas por um artista que pode ser qualquer sujeito que se proponha enquanto tal.

Assumindo tal postura, que pode ser chamada de pós-moderna, ocorre algo mais decisivo que solicita uma reflexão inteiramente nova sobre a estética e sobre a arte. A coleção instaura um processo novo não somente na consideração e reflexão sobre a

experiência com a arte, mas também abre a possibilidade de uma auto-compreensão e um auto-conhecimento por parte de quem se coloca como parte desse processo de pensar o acontecimento da experiência artística em relação, com a sociedade, com a cultura, com a realidade, com a própria arte e seus processos de singularização.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Che cos'è il contemporâneo**. Roma: Nottetempo, 2008.
- _____. **Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental**. Tradução Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2001.
- _____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. **Idéia da prosa**. Tradução João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. **Infância e história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- _____. A potência do pensamento. Tradução Carolina Pizzolo Torquato. **Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense**, Niterói, v.18, n.1, jan./jun., 2006.
- _____. Movimento. Tradução inédita de Selvino Assman. **Revista Multitudes**, Montigny le Bretonneux, v.1, n.2, 2005. Disponível em: < http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1914>. Acesso em: 25 ago. 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **MAGIA, técnica, arte e política: estudos sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Lesk. In: **MAGIA, técnica, arte e política: estudos sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. **Desempacotando minha biblioteca, rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **MAGIA, técnica, arte e política: estudos sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994d.
- _____. Experiência e pobreza. In: **MAGIA, técnica, arte e política: estudos sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). Tradução Susana Kampff Lages. **Clássicos da teoria da tradução: antologia bilingüe alemão-português**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

_____. Eduards Fuchs, der Sammler und der Historiker. In: GESAMELTE Schriften, II. Frankfurt am Main: Surkamp, 1985.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos: estratégia, poder e saber**. Manoel de Barros da Motta (Org.). Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HUBERMAN, Georges Didi. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Tradução Oscar Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

LUDMER, Josefina. Temporalidades do presente. **Margens/Márgenes**, Belo Horizonte, n. 2, dez. 2002.

LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte**. Tradução espanhola de Javier Melenchón. Murcia: Cendeac. 2006. [tradução e edição brasileira deste livro: PERNIOLA, Mario. **Enigmas: egípcio, barroco e neo-barroco na sociedade e na arte**. Tradução Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Editora Argos, 2009.]

_____. **Pensando o ritual, sexualidade, morte, mundo**. Tradução Maria Rosário Tochi. São Paulo: Studio Nobel. 2000.

SCRAMIM, Susana. Cânone e liberdade. **Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Belo Horizonte, n. 6, 2002.

VIRNO, Paolo. **Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico**. Torino: Bollati Boringhieri. 1999.

