



A modernidade

Uma visão ísola/ilhada

Telma Anita Piacentini*

1 Nota inicial

O ensaio explicita um projeto de modernidade, a partir do olhar e do sentir de um ponto geo-cultural distante de sua origem: lá, a metrópole; aqui, uma ilha. A construção desse cenário-contexto configura-se como um referencial para o entendimento posterior de uma visão de infância e, no interior dessa concepção, para a abordagem do gesto especificamente infantil do brincar.

O conteúdo de uma modernidade duplamente ilhada, já definido no título (*ísola, em italiano, significa ilha e a visão ísola/ilhada reflete este duplo sentido: o olhar e o sentir a partir da Ilha de Santa Catarina e de um "geito" também ilhado, a um típico isolamento que o primeiro termo, aportuguesado, remete;*) é desenvolvido na forma intertextual para o estudo da modernidade e na forma de *flash/fragmentos*, para a pós-modernidade.

O encaminhamento é de que os elementos caracterizadores do cenário-contexto estão centralizados em torno da modernidade e, como conteúdo, a grande questão sintetizadora: a modernidade que faz parte do nosso cotidiano, está sendo superada pelo pós-moderno? Tal investigação pretende iluminar o cenário na tentativa de situar nossa compreensão de estar no mundo e do significado de nossas lutas libertadoras. Nós, latino-americanos somos bombardeados cotidianamente pelo pensamento europeu, como precursor da modernidade, e pelo pensamento do Primeiro Mundo econômico-cultural como um todo, destacando o norte-americano, como sintomas do que ocorre ao redor e (por que não arriscar?) dentro de nós.

Por termos uma história emancipadora marcada pelo traço da modernidade do princípio do século XIX, vinte anos após a Revolução

* Doutora pela Universidade de São Paulo e Professora aposentada do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

14 • Telma Anita Piacentini

Francesa e recebendo dos ventos europeus a condição moderna criada pelo Renascimento nos séculos XV e XVI, tese defendida por alguns historiadores e reputada por filósofos como Habermas, que credencia o século V como o definidor do “moderno”, conseguimos identificar no dia a dia de nossos lugares a presença transparente desta condição?

Situados numa Ilha com características próprias de uma herança cultural luso-açoriana, negra e indígena, convivendo mais por separação do que por aproximação com o mundo latino-americano, encontramos dificuldades para entender o significado de “nossa” modernidade.

O espaço para este entendimento tem a virtude de iniciar um caminho investigativo, muito mais que posicionar-se diante de um campo de conhecimento pouco presente no discurso pedagógico, embora fundamental para posicionamentos diante da educação e de nosso modo peculiar de estar no mundo, respeitando diversidades culturais.

2 Antes da cena: o cenário

A casa é a metrópole, “esse turbilhão panteísta da modernidade”(O. Matos:70) e o “heroísmo moderno é, pois, antes de mais nada, o heroísmo da grande cidade”(O. Matos: 65).

É como se a nave de Fellini (*E la nave va*) sobrevoasse a casa da modernidade: paira sobre ela a antigüidade, como um mau espírito que importuna seu sono. Também Marx, visionário de um tempo outro, diz n’**O 18 Brumário**: “A tradição de todas as gerações mortas pesa como um mau espírito sobre o cérebro dos vivos”(O. Matos: 133).

Esse é o passado que habita a modernidade do século XIX. Herança vivida pelo proletariado na grande cidade, que lhe confere a “experiência de ser estranho no mundo, de estar sob o signo da precariedade e do desamparo”(O. Matos: 65).

Mas, se é a classe oprimida o símbolo do heroísmo moderno – operariado na grande cidade – vamos visualizá-lo, não como o “aventureiro, o intelectual ou o revolucionário profissional”, figuras esperadas para a composição da cena. Vamos encontrar aquele que “*carece de individualidade. A classe é mais forte do que o indivíduo e a pessoa se dissolve no genérico. Porque essa é a primeira e a mais grave mutilação que o homem sofre ao converter-se em assalariado industrial. O capitalismo despoja-se de sua natureza humana – coisa que*

não ocorreu com o escravo – , já que reduz todo o seu ser à força de trabalho, transforma-o só por este fato em objeto. E como todos os objetos, em mercadorias, em coisa, susceptíveis de compra e venda. O operário perde, bruscamente, e em razão mesmo de seu estado social, toda relação humana e concreta com o mundo: nem são seus os instrumentos que manipula, nem seu é o fruto de seu trabalho. Sequer chega a vê-lo. Na realidade, não é um operário, já que não produz obras ou não tem consciência de que as produz, perdido em determinado aspecto da produção. É um trabalhador, nome abstrato, que não designa uma tarefa determinada, mas uma função, (...) A abstração que o qualifica – o trabalho medido pelo tempo – não o separa, mas liga-o a outras abstrações. Daí sua ausência de mistério, de problematicidade, daí a sua transparência, que não é diversa da de qualquer instrumento” (O. Paz: 65).

Despido o herói no cenário, o encontramos como o “ser anti-social” que é. Olhemos o grande mercado: se o palco é a cidade, não é porque a escolha recaia arbitrariamente sobre a ausência do camponês. Justifiquemos: vamos circunscrever a modernidade; é ela o centro, é ela o cenário. “É tudo que se encontra distanciado do centro da sociedade aparece como estranho e indecifrável: ali habita o camponês, longe da cidade, e olhando-o em grupo, podemos descrevê-los como ‘remotos’ ligeiramente arcaicos em seu modo de vestir-se e falar, parcos, adeptos de expressar-se em forma e fórmulas tradicionais”(O. Paz: 63). E se ele entra no cenário, precisa da veste do trabalhador.

O que acontece neste gesto de entrada é um iniciático destituir-se de aura, pois que a realidade tipicamente moderna é assim: aqui começa uma luta insana cuja resultado é “a sociedade de consumo que utiliza o condicionamento da estética do choque em sua estratégia de adaptação do indivíduo ao formidável mundo novo da violência, da massificação e do automatismo. Artisticamente insensibilizado pelo culto do sensacionalismo, o homem se torna politicamente instrumentalizado” (Melo e Souza: 45).

Povoada por seres que precisam esquecer-se como indivíduo, essas sombras que a percorrem – é metrópole – trazem na testa um título: “amnésia social”. Ao integrar-se no cenário, arquivam o passado no sentido da “perda simultânea da memória e do pensamento crítico”. Como amnésia, o esquecimento: “é perda e impossibilidade da experiência, isto é, da individualidade, da aura, e tem sua matriz na questão do trabalho abstrato que liberta

o trabalhador não do trabalho propriamente dito, mas do seu conteúdo. De onde a perda da experiência como perda de memória” (O. Matos: 74).

Por isto para Benjamin, a modernidade é “a uniformização da sociedade que tem como solo a própria produção capitalista” (O Matos: 75). E é principalmente em Baudelaire que Benjamin identifica o “*momento em que o indivíduo é atingido pelo esquecimento no fluxo da multidão abstrata, anônima, momento em que tudo se equivale e se torna intercambiável. Detectam ao mesmo tempo (o da “instantaneidade dramática”) a fisionomia da cidade e a de si mesmos, ‘o instante em que o rosto e o corpo do sujeito se assemelham mimeticamente à cidade que ele habita, como se ela fosse a constelação, a figura astrológica que define sua identidade’. Essa identidade existe no ‘limiar do abismo’. Este corpo registra uma política e uma economia de mercado, corpo que o mundo mercantil habituou-se a tratar como objeto*” (O Matos: 75-76).

Corpo sem memória, iniciamos o trajeto: não o sucumbir no positivismo de mão-única, mas a dialeticidade do ir além, não só contra-mão, mas busca do universal, quem sabe melhor dizer humanização desse ser homem.

Se o drama se reveste de uma cultura pontuada pelo “exílio na cidade e, dentro da cidade, exílio na floresta da mente”, “se a exclusão do diverso”(…) fórmula teórica no pensamento cartesiano”, racionalizou a ordem e geometrizou o espaço, “excomungando demônios, monstros e fantasmas medievais em nome da ‘clareza e distinção”, se a cidade é a ordem, é também “uma floresta carregada de símbolos” (Idem:78). Aí reside o mistério. Quem anda, adentra.

Este percorrer, não mais linha reta, segue outro caminho. Acompanhemos: “*Habitante de um universo privado de memória, o flâneur percorre ruas desertas – na madrugada – quando a cidade volta a lhe pertencer, no momento em que julga descobrir seu passado – o da cidade e o seu próprio: ‘Não descreve, narra. Mais: torna a narrar o que escutou (...) (Essa narrativa) é um eco do que a cidade contou antigamente à criança (...) em que a recordação não é a fonte, mas a musa. Ela toma a dianteira, percorrendo as ruas, cada uma das quais é um declive. Vai descendo, se não ao ventre materno, pelo menos em direção a um passado que é ainda apaixonado por não ser um passado individual (...) a cidade evoca mais que a*

infância e a juventude desse andarilho, mais que a sua própria história. Em contrapartida, o trabalhador moderno, como o jogador, não tem mais a dimensão da experiência”(O. Matos: 74-75).

É como se disséssemos: é quando o trabalhador se veste de *flâneur* que o panteão da modernidade lhe possibilita a vida engrandecida ou reencantada.

O *Bezauberung* impõe-se ao *Entzauberung*: a cidade, como floresta de símbolos, também apresenta-se como possibilidade de encantamento, mesmo possuída pela deusa, aquela que despe as coisas de seus encantos.

Mas, não nos enganemos: os tentáculos deste monstro insistem na uniformização. E mesmo o *flâneur* pode ser atingido: é quando “no espetáculo da multidão, o indivíduo se perde e para ele a cidade se torna ora paisagem, ora vitrines. Em seguida, paisagens e vitrines se tornam ‘magazine’— a própria errância pela cidade, a *flânerie*, torna-se utilizável para a troca de mercadorias: a paisagem é ‘lugar de consumo e consumo de lugar (...). Na figura do *flâneur* a inteligência vai ao mercado’. Isto quer dizer que a cidade (...), a metrópole, é a sede da economia de mercado, à qual se alia a razão calculadora e ordenadora da vida social” (O Matos: 75).

Teorizemos sobre esta vestimenta que cobre a cidade, seu panteão e o trabalhador, seu herói descaracterizado: a modernidade.

Podemos com Rouanet, periodizá-la em três ciclos estéticos: surge, em torno de 1800, quando Schlegel e Madame de Staël teorizam sobre o romantismo, em oposição ao classicismo; cinquenta anos depois, Baudelaire reflete o conceito de modernidade na arte e começam a surgir as estéticas pós-românticas; um terceiro ciclo, em torno de 1900, denominado modernismo, pelo surgimento das vanguardas contemporâneas, “de Appolinaire ou Tristan Tzara, Breton, Proust e Joyce, de Gropius e Adolf Loos a Van der Rohe e Ise Corbusier, de Picasso a Kandinski, etc.” E, atualmente, com base nesta periodização, a possibilidade de entrada num novo ciclo estético, que seria o quarto da modernidade, como rompimento com o terceiro ciclo, o modernismo, ressaltando, porém, que a notificação da existência deste último ciclo poderá ser confirmada ou não pelos historiadores do futuro. Rouanet é categórico: “como contemporâneo, tenho que confessar minha incapacidade de distinguir um verdadeiro corte com o modernismo” (S.P. Rouanet: 265-266).

18 • Telma Anita Piacentini

Eduardo Portella, mesmo temendo ser perigosamente sumário, também identifica um “conjunto de mudanças” no corpo e na alma da modernidade: “primeira modernidade, normativa por excelência, foi absorventemente consensual: a vanguardista, transgressora por vocação e vontade, preferiu o non sens (...); a terceira, liberada pela alta hospitalar de Dr. Sigmund Freud, tem sido abusivamente sensual; o agora, a que irrompe sob a denominação ansiosa, e freqüentemente a-crítica, de pós-modernidade, se auto-proclama dissensual (E. Portella: 5).

Esse “conjunto de mudanças” leva Portella a apontar a presença não de uma modernidade, no singular, mas de desdobramento do sentido, na perspectiva de perda da coesão iluminista no projeto moderno. A partir daí, as modernidades.

Retomando à questão em Rouanet, este classifica o pós-modernismo, não como um novo ciclo, ruptura da modernidade, isto é, a sua negação, mas como “uma simples variedade do modernismo” (S.P. Rouanet TB: 90).

Se hoje o debate está em torno da modernidade na sua relação com o pós-moderno, modernismo ou modernidade – e as opiniões divergem em profundidade, tomemos as idéias centrais de grandes representantes das diferentes tendências de análise.

De imediato, dois nomes aparecem como visões que se opõem: Habermas e Lyotard. Mas, não deixemos de transitar por Bürger e Jameson, como também por Rouanet, Octávio Paz e Olgária Matos, tomando-os como esclarecedores de idéias opostas. Este debate não se objetiviza em si, mas tem a pretensão de se apresentar como configurador de um cenário.

Há quase duzentos anos a guinada histórica dada nos trouxe a modernidade. Mesmo tendo surgido no fim do século V, para distinguir o presente – agora cristão do mesmo passado – romano e pagão, o termo “moderno”, nesta versão latina, refere-se ao movimento de passagem da antiguidade, enquanto transição do velho para o novo. O conteúdo do moderno, porém, é variável e pode ser encontrado não só no século XII, no período de Carlos, o Grande, como o fim do século XV, “nos tempos da famosa Querelle des Anciens et des Modernes”. Enfim, surge e se sedimenta nos períodos em que se forma a “consciência de uma nova época”. E a característica da modernidade da qual somos contemporâneos está, primeiro, no embate do romântico moderno com os ideais dos classicistas. Mas lá, onde se encontra a Idade Média idealizada e aqui concebida no início do século XIX, mudanças ocorreram na “consciência radicalizada de modernidade”. Este moderno do qual somos contem-

porâneos já traz a marca de um novo fruto do embate agora de uma “oposição abstrata entre tradição e presente”. Esta passagem, ocorrida ao longo do século XIX, nos faz contemporâneos da modernidade surgida em meados do século XIX, marcada pelo “novo”, que se há de ultrapassar e tomar-se obsoleto pela mocidade do próximo estilo”. Esta passagem, então, configura-se pela mudança de consciência de modernidade: rompem-se os limites entre moderno e clássico, pois sendo o clássico o que permanece, o “autenticamente moderno” os novos cânones permitem uma nova leitura, sem “referência histórica fixa” (Habermas: 86).

O quadro desta modernidade está marcado pela presença do culto do novo, do futuro indefinido, da descontinuidade na vida cotidiana. Pontuada pelo transitório, pelo fugaz e pelo efêmero, é na revolta ao estabelecido, ao normatizado pela tradição, que se estabelece o jogo dialético entre o recato e o escândalo, entre o privado e o público, entre o ato de profanar e o de “fugir dos resultados triviais da profanação” (Habermas: 87).

Para Habermas, se “a idéia de modernidade está intimamente ligada ao desenvolvimento da arte europeia”, o “projeto de modernidade” deverá ser buscado no que Max Weber caracterizou como a “modernidade cultural”: é quando a razão objetiva, expressada na religião e na metafísica, separa-se nas três esferas axiológicas, autônomas: a ciência, a moral e a arte, desacralizando, desta forma, as visões de mundo tradicionais. E outro bloco, que compõe o projeto, a “modernidade social”, caracteriza-se por “complexos institucionais automatizados (o Estado e a economia), que escapam crescentemente ao controle dos homens, através de mecanismos cada vez mais automáticos: na essência, é o processo de burocratização” (S.P. Rouanet, TB: 91).

Ao ser formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo, o projeto de modernidade pretendia o desenvolvimento da ciência objetiva, da moralidade universal e da lei, e da arte autônoma. Credenciavam a esses diferentes campos, uma lógica interna, cujo potencial de conhecimento possibilitaria romper com suas formas esotéricas. A pretensão do projeto iluminista era, ao acumular a cultura especializada, “enriquecer a vida cotidiana, ou seja (...) organizar racionalmente o cotidiano da vida social” (Habermas:88).

É importante destacar, ainda, que o projeto de modernidade tinha uma direção explícita: a arte e a ciência, desenvolvidas no máximo de

porâneos já traz a marca de um novo fruto do embate agora de uma “oposição abstrata entre tradição e presente”. Esta passagem, ocorrida ao longo do século XIX, nos faz contemporâneos da modernidade surgida em meados do século XIX, marcada pelo “novo”, que se há de ultrapassar e tomar-se obsoleto pela mocidade do próximo estilo”. Esta passagem, então, configura-se pela mudança de consciência de modernidade: rompem-se os limites entre moderno e clássico, pois sendo o clássico o que permanece, o “autenticamente moderno” os novos cânones permitem uma nova leitura, sem “referência histórica fixa” (Habermas: 86).

O quadro desta modernidade está marcado pela presença do culto do novo, do futuro indefinido, da descontinuidade na vida cotidiana. Pontuada pelo transitório, pelo fugaz e pelo efêmero, é na revolta ao estabelecido, ao normatizado pela tradição, que se estabelece o jogo dialético entre o recato e o escândalo, entre o privado e o público, entre o ato de profanar e o de “fugir dos resultados triviais da profanação” (Habermas: 87).

Para Habermas, se “a idéia de modernidade está intimamente ligada ao desenvolvimento da arte européia”, o “projeto de modernidade” deverá ser buscado no que Max Weber caracterizou como a “modernidade cultural”: é quando a razão objetiva, expressada na religião e na metafísica, separa-se nas três esferas axiológicas, autônomas: a ciência, a moral e a arte, desacralizando, desta forma, as visões de mundo tradicionais. E outro bloco, que compõe o projeto, a “modernidade social”, caracteriza-se por “complexos institucionais automatizados (o Estado e a economia), que escapam crescentemente ao controle dos homens, através de mecanismos cada vez mais automáticos: na essência, é o processo de burocratização” (S.P. Rouanet, TB: 91).

Ao ser formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo, o projeto de modernidade pretendia o desenvolvimento da ciência objetiva, da moralidade universal e da lei, e da arte autônoma. Credenciavam a esses diferentes campos, uma lógica interna, cujo potencial de conhecimento possibilitaria romper com suas formas esotéricas. A pretensão do projeto iluminista era, ao acumular a cultura especializada, “enriquecer a vida cotidiana, ou seja (...) organizar racionalmente o cotidiano da vida social” (Habermas:88).

É importante destacar, ainda, que o projeto de modernidade tinha uma direção explícita: a arte e a ciência, desenvolvidas no máximo de

modernismo radical, ou porque não? – do neo moderno. Agrade-me o caráter um tanto pleonástico da expressão, e mesmo a vulgaridade do prefixo. Há uma certa ironia discreta em parodiar o impulso parodístico do pós-moderno, que saqueando livremente o museu imaginário dos estilos passados, é um convite permante a todos os neo, desde o neo-expressionismo ao neo-pop, e que não pode portanto objetar ao meu inocente 'neo-moderno'. Não levemos o termo demasiado a sério: façamos de conta que se trata de um jogo. Mas como sabe qualquer criança, não há nada mais sério que um jogo, e nada nos impede de ver até onde nos conduz esse brinquedo novo. O que é o neo-moderno? Ser neo-moderno significa buscar ao arquivo morto da modernidade o sentido autêntico da modernidade; significa contestar a modernidade atual em nome da modernidade virtual; significa opor todas as fantasias pós-modernas a exigência de um programa inflexivelmente moderno, como única forma de concretizar as esperanças (truncadas, parciais ou traídas) sedimentadas no projeto da modernidade. Qual o conteúdo de um programa neo-moderno?"(S.P. Rouanet, TB: 94).

Os olhos ilhéus iluminam-se: seu pensamento aplaude porque entende e gosta de expressões como ironia, paródia, estilos, imaginário, criança, jogo, brinquedo, esperanças. Mas seu coração choca-se com a proposta de opor fantasias com programa. Neste programa não tem lugar para a fantasia? Ou as fantasias pós-modernas não são aceitáveis porque não são fantasias, são, quem sabe, loucuras, ou outra coisa má. (Nota-se que, no ilhéu, persiste o terrível traço do pensar infantil de que se não é bom é porque é mau. O esforço do pensar dialético tem sido, para ele, uma busca constante). Quer seguir Rouanet e deixa-se, intuitivamente, levar pelo fascínio de conhecer o programa. No interior do programa, reconhece outros pensadores; já não está só, ilhado no cenário, pode ser companheiro. Vejamos.

O diagnóstico é de Habermas: uma modernidade incompleta. O programa é Rouanet. (Será latino-americano? Se for, haverá lugar para uma ilha? ... o sonho do ísola/ilhado é querer ser universal).

24 • Telma Anita Piacentini

posição no chamado mundo moderno. Pensa tacitamente, que é como pensam os ilhéus: "não posso ser essa coisa de pós, se ainda nem sou o que é para ser".

A pincelada de Rouanet quanto à modernidade cultural, convida-o a sentar-se. Já familiarizado com a temática, pois que na Ilha já conhecia os mais antigos, Weber, Marx, Freud e outros mais citados (que aqui as publicações demoram a chegar), dispõe-se a ouvir o moço, recém publicado. Pensa no seu aqui, novamente, e consente: as publicações demoram um pouco. Mas, não há pressa, ainda. O que é que uma década significa numa Ilha? Esconde o seu pensamento, rapidamente.

Rouanet descreve o projeto neomoderno quanto às "esferas axiológicas", na modernidade cultural. A pincelada agora reúne, num verdadeiro arco-íris para o nosso ilhéu, as possibilidades de assegurar o projeto: as esferas permanecem com fronteiras, porém o processo de racionalização cultural busca a unidade desses três elementos (ciência, moral e arte), impedindo "que um deles se arrogue o privilégio de representar a totalidade da razão". (S.P. Rouanet: 263).

(Confesso que preciso reler Rouanet, com vagar. Meu ritmo é o ritmo da contemplação, do olhar para ver, do pensar cada frase, cada palavra, isolada, no texto, na vida, no mundo. Meu horizonte já não tem fronteira. De minha Ilha, vislumbro o mundo. Insisto em ser Ilhéus e universal).

É a teimosia do olhar e do ouvir ilhéu que disciplina seu pensamento para a leitura pausada. Revê Rouanet. Gosta, particularmente, do "A arte é e será sempre o reino da transgressão". É preciso, pelo contrário, repensar a concepção da arte como Bildung, como instrumento de formação, de 'educação do gênero humano' (), voltando, se necessário, a certas estéticas da modernidade emergente () que atribuíam à arte um papel reconciliador comparável ao exercido pela razão". "Sabe que não basta a educação para libertar o homem dos seus grilhões, mas não subestima o potencial transformador das luzes". Deixa-se enredar, como num

24 • Telma Anita Piacentini

posição no chamado mundo moderno. Pensa taciturnamente, que é como pensam os ilhéus: “não posso ser essa coisa de pós, se ainda nem sou o que é para ser”.

A pincelada de Rouanet quanto à modernidade cultural, convida-o a sentar-se. Já familiarizado com a temática, pois que na Ilha já conhecia os mais antigos, Weber, Marx, Freud e outros mais citados (que aqui as publicações demoram a chegar), dispõe-se a ouvir o moço, recém publicado. Pensa no seu aqui, novamente, e consente: as publicações demoram um pouco. Mas, não há pressa, ainda. O que é que uma década significa numa Ilha? Esconde o seu pensamento, rapidamente.

Rouanet descreve o projeto neomoderno quanto às “esferas axiológicas”, na modernidade cultural. A pincelada agora reúne, num verdadeiro arco-íris para o nosso ilhéu, as possibilidades de assegurar o projeto: as esferas permanecem com fronteiras, porém o processo de racionalização cultural busca a unidade desses três elementos (ciência, moral e arte), impedindo “que um deles se arrogue o privilégio de representar a totalidade da razão”. (S.P. Rouanet: 263).

(Confesso que preciso reler Rouanet, com vagar. Meu ritmo é o ritmo da contemplação, do olhar para ver, do pensar cada frase, cada palavra, isolada, no texto, na vida, no mundo. Meu horizonte já não tem fronteira. De minha Ilha, vislumbro o mundo. Insisto em ser Ilhéus e universal).

É a teimosia do olhar e do ouvir ilhéu que disciplina seu pensamento para a leitura pausada. Revê Rouanet. Gosta, particularmente, do “A arte é e será sempre o reino da transgressão”. É preciso, pelo contrário, repensar a concepção da arte como *Bildung*, como instrumento de formação, de ‘educação do gênero humano’ (), voltando, se necessário, a certas estéticas da modernidade emergente () que atribuíam à arte um papel reconciliador comparável ao exercido pela razão”. “Sabe que não basta a educação para libertar o homem dos seus grilhões, mas não subestima o potencial transformador das luzes”. Deixa-se enredar, como num

sonho, com a “ética neomoderna, (que) deve recuperar a universalidade que tinha no início da modernidade, mas agora num sentido por assim dizer processual, e não de conteúdo”. (...) “no sentido pragmático-formal de que somente serão aceitas como obrigatórias as normas que tenham sido discutidas num processo argumentativo, com a participação de todos os interessados”, Herói, já se vê envolvido com “o racionalismo neomoderno (que) aprendeu com os dois mestres da suspeita, Marx e Freud, a identificar a presença na razão de tudo aquilo que está a serviço da desrazão”. Herói, já se vê, no seu sonho neomoderno, Carlitos Charles Chaplin, **cidadão do mundo**. Ilhéu, acorda. Engratecido, nesse projeto.

Mas, seus olhos se abrem, cortados longitudinalmente pela voz de um Jameson que ele identifica um seu irmão de luta. E Jameson lhe mostra. A princípio, não quer olhar, embalado que está pelo programa que lhe recorda o “princípio-esperança” de Benjamin. Melhor será seguir esta trilha e não olhar para os lados. Parece-lhe que não há dúvidas no seu chão ilhéu: o caminho é pela completude da modernidade. Mas Jameson lhe acena, como também Bürger e Lyotard. Ah! Lyotard!

Será o pouco afeito a fidelidades ou, pelo contrário, o tamanho de seu coração e de sua mente, a eterna curiosidade de seu caráter ilhado, o quê, afinal, leva o nosso ilhéu a sentar-se diante do cenário e, amorosamente, também ouvir Jameson e Bürger e, palavra, jura que seu objetivo na vida, agora, é ouvi-los e a Lyotard?

Jameson, não vagarosamente como se desejaria, lhe dá o primeiro susto-acorda: traz ao cenário a poesia de John Asbery, a pintura de Andy Warhol e o Hiper-realismo, a música de John Cage e a síntese dos estilos clássicos e ‘popular’ de Philip Glass e Terry Riley, o *rock new wave* e *punk* de Clash, *Talking Heads* e *Gang of Four*, o cinema de Godard e tomamos de Rouanet, a citação dos filmes retrô como *American Graffiti*, de Lucas, ou *Chinatown*, de Polanski, encostemos também o *Guerre nas Estrelas* para chegar ao Woody Allen do *Play it again*,

Sam e *A Rosa Púrpura do Cairo* (que Rouanet arrisca ser o verdadeiro cineasta do pós-modernismo – se existir o pós!).

Jameson também traz para o cenário: o romance de William Burroughs. Thomas Pynchon e Ismael Reed e o *nouveau roman* e Rouanet mais uma vez coloca em cena Umberto Eco e *O Nome da Rosa*, os livros de Ítalo Calvino e de García Márquez, para contentamento de nosso ilhéu que gosta muito de García Márquez e, pacientemente, dispõe-se a ouvir de Jameson o seu entendimento de que estes exemplos são “variedades do que se pode chamar pós-modernismo”, apesar dos insistentes apelos de Rouanet, que prova que tudo isto já existia no próprio modernismo³. E inclui a arquitetura de Robert Venturi, de Pier Paolo Portoghesi e Christopher Jencks, denunciando o caráter eclético com que não recusa “a contribuição das novas linguagens artísticas, conservando o seu regionalismo”. E diz que esta arquitetura é populista: ela se identifica com a cultura de massas e está mais próxima do Reader’s Digest e de Irving Wallace que de James Joyce (Rouanet:252).

Impossível, pensa o nosso agora projeto de herói ilhéu. No cenário, é preciso ouvir Jameson e Bürger para chegar a Lyotard. Estranha geografia esta. Por que a escolha de passar pela Inglaterra e Alemanha para chegar à França? Não bastaria sair da Alemanha de Habermas e ir à França de Lyotard e dar uma chance aos Estados Unidos de Bell? Será porque a modernidade é europeia e, sendo o berço, reivindica prioridade e, querendo ser prioridade, coloca-se num embate entre fronteiras? Não agora, que a reunificação da Europa, no Mercado Comum, é uma realidade. Divaga o nosso ilhéu, pensando em desistir, pois que o estudo agradável da modernidade toma-se uma cansativa peleia. Lembra-se do Samba do Crioulo Doido, saudosa memória. E baixinho, pede socorro a Rouanet, no caminho seguro do neo-moderno. Não esqueçamos as características do morador da Ilha: este ponto faz parte do universo. Se quero entender o meu ponto preciso conhecer o universo? Mas, se falar do meu ponto não chegarei a entender o universo? E é o exercício dialético do vai-e-vem constante que lhe determina: para não

enloquecer, elege um caminho e descobre percorrendo-o. A análise dos dados, deixa para a conclusão, se quiser concluir.

(Pois bem, vamos ao pós-moderno, simplesmente.)

E os olhos e ouvidos do nosso herói acompanham, no cenário, um ponto que seu pensamento não sabe ainda se identifica como seu, de tão estranho que lhe parece, à primeira vista, mas, disciplinadamente, envolve-se nele.

É Lyotard quem lhe diz, como condição pós-moderna.

“Não é reinstalar o passado, nem propor uma totalidade da razão iluminista, nem o anarquismo do consumo. Reconhece que o saber pós-moderno é instrumento de poderes; o homem é hedonista, mas Lyotard aposta no indeterminado. Não é repropor ou buscar a totalidade; se trata de trabalhar com o indeterminado. Utópico rejeitá-lo ou apostar apenas nele. Aceitar o heterogêneo. Reescrever a modernidade; processo fundamental é o da reiteração, anamnese, per-elaboração – a elaboração contínua, a idéia de processo, é o cerne do processo analítico. À cultura, ao saber e à arte pode ser aplicado a idéia de anamnese: colocaria à disposição o heterogêneo, a multiplicidade, a dispersão. A convivência desses elementos produz cadeias significantes, que produzem algo como um salto: o conjunto de significantes dispersos poderão levar a significados especiais que, por sua vez poderão levar à produção de novas possibilidades. (...) Os projetos utópicos esgotaram-se porque foram levados até o fim. A marca da condição pós-moderna é a destruição da idéia de projeto. É preciso trabalhar fora disto. Além disto, ao lado disto. Além possível é a utopia: não se trata de inovar, inventar ou reiterar. Não se repete simplesmente; repetir é fazer deslocamento. Diferenciar: repetição não se desliga da diferenciação. (...) Reinterar aquilo que no processo moderno ficou esquecido. O pós-modernismo é um estado nascente, é recorrente. No moderno, encontra o que Habermas procura, mas a reintera em uma outra ordem, explicitando as possibilidades: de recuperação do heterogêneo,

Com o pressuposto de que tem que se pintar um quadro, ainda que seja cubista. E Buren questiona este outro pressuposto que ele afirma sair intacto da obra de Duchamp: o lugar da apresentação da obra. Assombrosa aceleração, as "gerações" se precipitam. Uma obra não pode tornar-se moderna se, em princípio, não é já pós-moderna. O pós-modernismo, assim entendido, não é o fim do modernismo, mas seu estado nascente e este estado é constante" (Tradução da edição espanhola, da Gedisa, cotejada com o original francês, da Galilée: 23).

Primeira resposta à indagação do nosso ilhéu: este pós não é o pós ao que já foi, simplesmente, mas condição primeira para ser o moderno. Rompendo com uma cronologia, histórica, Lyotard apresenta um outro modo de analisar as questões, não na ótica da linha do tempo, mas no lugar onde se põe o "acento" para a visão do olhado-analisado. O que tem que se perceber é que o "*texto que se escreve ou a obra que se executa, não estão mais governados por regras já estabelecidas e não podem ser julgadas por meio de um juízo determinante, pela aplicação de categorias conhecidas. As regras e as categorias são o que a obra ou o texto investigam (...) Tanto o artista como o escritor trabalham sem regras (...) Coisas, como a obra ou o texto, têm as propriedades do acontecimento (...) Pós-moderno será compreender segundo o paradoxo do futuro (pós) anterior (modo)*" (Idem, 25).

Novamente, o nosso herói se encontra: o "acento" colocado por ele é na dialética do entrecruzamento que envolve todo conhecimento. Não é mais preciso passar pela sociedade industrial, para ser pós: não é mais necessário fazer-se primeiro mundo, para viver a condição de pós; não é uma simples construção semântica, não é. É algo como a interiorização/ interioridade de um "fato" em si, na sua relação exteriorizada com o próprio acontecimento. Para ser, precisa se ultrapassar, ou melhor, não posso olhar com os olhos do já visto para o que não é ainda, o que está para ser. Este, ao ser, me dará os elementos para que meu olho possa olhar e, ao olhar, compreendê-lo nas categorias que lhe são inerentes. Este novo, é um novo em tudo: no ser e no dizer o que é. Para dizer o que é, preciso buscar as

30 • Telma Anita Piacentini

categorias de análise das suas próprias regras de ser. Diante desta condição de ser, a possibilidade de romper com projetos e construir, ao mesmo tempo, o novo como substitutivo do que foi ou está sendo.

(Tem alguma coisa a ver com o desejo?) Cisma o herói. Mas, continua achando tudo muito distante. Neste ponto apenas uma certeza: seus conhecimentos são insuficientes para compreender este vasto e complexo cenário. Volta-se para Bürger, que considera problemática a classificação da sociedade atual, como pós-industrial ou pós-moderna, classificação feita por sociólogos e filósofos. Toma as alterações sociais do momento como referenciais necessários para se indagar sobre a instauração de uma nova época: se não se chegou sequer a formular se estas alterações são decisivas, quanto menos resolvê-las, no sentido de ultrapassá-las e, ainda, a indagação se estas questões são suficientes para se estabelecer uma nova fronteira de época. Bürger insiste em lhe mostrar a forma abstrata de se nomear o novo período e apresenta o referencial econômico para, mesmo reconhecendo a existência de “profundas alterações econômicas, técnicas e sociais em relação à segunda metade do século XIX”, demonstrar que o “modo predominante de produção continua sendo o mesmo: apropriação privada de mais-valia produzida coletivamente” (P. Bürger: 81).

Familiarizado com o novo elemento de análise, o ilhéu arrisca o olhar para a direita do cenário: não, decididamente, não. Não agüenta conservadores; e o esforço sobrehumano que tem que fazer para, pacientemente, ouvir Bell dizer, como o mais brilhante dos neoconservadores americanos, que *“as crises das sociedades desenvolvidas do ocidente devem ser rastreadas até uma ruptura entre cultura e sociedade. A cultura modernista impregnou os valores do dia-a-dia, posto que o ambiente está contaminado pelo modernismo. Graças ao influxo do modernismo, o princípio de auto-realização ilimitada, a exigência de autêntica vivência própria e o subjetivismo de uma sensibilidade exagerada vieram a ser dominantes. Tal temperamento (...) libera motivações hedonistas irreconciliáveis com a disci-*

plina da vida profissional em sociedade. Além disso, a cultura modernista é absolutamente incompatível com os pressupostos morais de uma conduta de vida deliberadamente racional (...) A cultura em sua versão moderna incita ódio contra as convenções e virtudes de uma vida cotidiana, que se veio a racionalizar sob pressões de imperativos econômicos e administrativos: (...) O modernismo domina, porém morto. (...) Surge então esta questão: como poderiam emergir na sociedade normas que limitassem o libertinismo, restabelecessem a ética da disciplina e do trabalho? (...) a única solução estaria numa retomada religiosa” (J. Habermas, 87).

Cansado, olhos e ouvidos doloridos, nosso herói levanta-se da platéia, cambaleando: no peito, a melancolia de um herói; na lembrança, uma ponta de saudade do projeto neomoderno; na cabeça a grande pergunta: Habermas e Lyotard, como fica esta diferença? Nas mãos, um livro: **El debate modernidad pos-modernidad, compilación y prólogo** de Nicolás Casulo. Leva dois sentimentos.

Uma certeza: preciso deste livro para chegar em algum ponto numa viagem com Octavio Paz pelos Labirintos da Solidão.

E um sonho: que herói fantasma/fantasia meus dias?

INTERTEXTUAL

“Todo texto é sempre sobre outro texto”
(Rouanet, 1989:254).

3 Depois do cenário: os atores

Os Heróis da Modernidade: quem são?

Baudelaire escreveu em 1851: “Seja qual for o partido a que se pertença, é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-

primas. Esta população espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito; sente correr nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes parques”.

É Walter Benjamin, ao apresentar o texto acima, que identifica nessa população “o pano de fundo, no qual se destaca a silhueta do herói. Para este quadro, Baudelaire escreveu a legenda a seu modo: a expressão *la modernité*” (W. Benjamin, T.E. 1975: 12).

A figura do herói, já neste outro ciclo da modernidade (destaca-se que o primeiro, em torno de 1800, configurava o herói no romantismo em oposição ao classicismo) nasce da miséria, da tragédia humana. O herói mitológico, o ser próximo de Deus, o dedicado romântico, cede lugar para o homem proletário, o assalariado, apresentado por Baudelaire como o “escravo da esgrima”aquele que realiza no “trabalho diário” feitos tão importantes como o “aplausos e a glória do gladiador na antiguidade” (Idem).

Cunhando a expressão *modernité* para designar o seu tempo, Baudelaire aponta para a “reação tipicamente moderna: a aceitação inaceitável de uma realidade destituída de aura” (Melo e Souza, 1986: 45).

Portador do conflito “entre a experiência da presença da aura, representada pela teoria das correspondências, e a experiência da ausência da aura, ilustrada pela vivência do *spleen*, num momento, e pelo satanismo, em outro”, (Idem) a configuração que Benjamin vê em Baudelaire manifesta-se, por sua vez, na figura do próprio poeta: sem uma convicção própria, os personagens que assumia (*flâneur, spectre, dândi, trapeiro*) significavam-lhe apenas diferentes papéis. “Porque o herói moderno não é herói – é a representação do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível” (Benjamin, 1975: 28).

Encontra-se aí o herói como “um ator representando um ator” e seu papel lhe é conferido ao acaso (O. Matos:35).

É necessário destacar, também, nesta configuração do herói da modernidade que é ele “o verdadeiro tema da modernidade”. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heróica” (Benjamin, 1975:12). Não podemos esquecer que este herói é o chamado para a tarefa histórica de fazer eclodir e instaurar a sociedade burguesa moderna. E “por mais desprovida de heroísmo que seja a sociedade burguesa, o heroísmo, a abnegação, o terror, a guerra civil e as guerras exteriores não foram menos necessários para fazê-la nascer”, como pontuou Marx (O. Matos: 40).

Prensado diante de uma modernidade que ao mesmo tempo em que solicita feitos heróicos, lhe nega a possibilidade de viver o “élan produtivo natural do indivíduo”(pois sua tarefa agora é o de representar o outro), resta-lhe o acaso, a sorte: “É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heróica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Este suicídio não é renúncia, mas paixão heróica” (Benjamin, 1975: 13).

De onde tirou Baudelaire o signo desta figura, não fantasia aleatória de poeta desgarrado de seu tempo mas, ao contrário, também herói sofredor de um tempo em que a “ação não é sinônimo do sonho”, e, mais ainda vivendo a passagem de poeta – herói da antiguidade, à daquele “predestinado à derrota e (que) não precisa ressuscitar qualquer dos trágicos para apresentar tal necessidade”? (Benjamin, 1975: 16).

A resposta desta tragédia encontra-se, “como matéria bruta da modernidade”, precisamente nas camadas sociais que se destacam como fundamento (desta) modernidade”. Os primeiros sinais foram encontrados em 1845, quando se “enraíza nas massas trabalhadoras a idéia do suicídio” (Benjamin, 1975:13).

É assim que, para Walter Benjamin, os novos heróis da modernidade são aqueles que, desafortunadamente, “estão à margem, os a-sociais, os inadaptados, Podem ser pensados como o termo marxista *Luftmenschen* – homens que estão no ar– por não terem função necessária ou claramente definida na economia social” (O. Matos: 69).

Mesmo considerando os mesmos personagens para caracterizar o herói dos tempos modernos, Benjamin o diferencia do herói marxista – o proletariado, como também o distingue do herói hegeliano.

Para Marx, o proletariado é referido como “classe revolucionária, em si”. Para Benjamin, “classe oprimida que combate”. Como bem observa Olgária Matos, “a categoria proletariado é ampliada – só é classe revolucionária se estiver em situação de rompimento com o tempo histórico dominante: (...), se torna revolucionário se arriscar a interrupção histórica, a conflagração que prepara o tempo messiânico”(O. Matos:68-69). E este tempo é aquele que “ainda não é, suspenso na espera. É inação. (...) Devir sem meta final (...) incompletitude, um colher o átimo que estava contido no impossível” (O. Matos:68).

Por isso que o herói é o *dândi*. “O *dândi*, ao contrário das classes em luta, não luta. O sentimento de catástrofe permanente faz com que

tenha uma “específica noção de história”. Que é a de prevenir “a ação, melhor dizendo, a inquietação”. Qual inquietação? Aquela em que o ser é inquieto, isto é, não repousa em si mesmo; é outro que não ele mesmo, insatisfeito consigo mesmo: o ser não repousa em si mesmo, mas foge de si e se renega, para tornar-se outro que não ele mesmo e, por isso mesmo realiza-se em e por sua negação de si”.

Esta imagem de herói que não luta, mas espera em ação, inquieto e em transformação para um outro que precisa romper um tempo histórico dominante, passagem de uma individualidade para um social catastrófico, lhe configura não mais um *flâneur*, mas um *badaud*. Há “uma nuance a considerar ... o simples *flâneur* está sempre em plena posse da sua individualidade; a do *badaud*, pelo contrário, desaparece. Fica absorvida pelo mundo circundante ...; este o embriaga até o auto-esquecimento. O *badaud* se torna um ser extraordinário sob a influência do espetáculo que se lhe oferece; já não é mais ser humano: é público, é multidão”. (Victor Fournel: “*ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, 1858, p. 263) (Benjamin, 1975:32).

Temos que registrar que o *flâneur* não desaparece para ser *badaud*. Inquieto, está ali, presente no herói numa ação interna sem precedente na história de sua humanidade. Vamos encontrá-lo percorrendo as ruas da “cidade labiríntica”, pois sendo a cidade o panteão da modernidade, a sua salvação está em abandonar a “cidade visível -racionalista e abstrata – e percorrer o labirinto, (...) pátria de quem hesita”. Para enfrentar a ameaça da perda da identidade do sujeito, a alternativa é a “cidade labiríntica”, aquela “infantil e alegórica”, “com a qual a criança estabelece pactos secretos”. Este itinerário poderá representar a superação do “labirinto da grande cidade” e “os labirintos da mercadoria”, para chegar a ser os “labirintos da história”: o “desenlace” não necessariamente o “aniquilamento”, mas o “princípio esperança” capaz de transformar uma ameaça iminente em presságio favorável” (O. Matos: 80).

É que para Benjamin, a história é, “essencialmente presente”. E para contrapor-se à história que nega a experiência de sua individualidade, o herói está diante da necessidade de traçar o sentido do anti-progresso. Se o “mundo moderno se caracteriza pela uniformização no espaço e no tempo (...) o herói é quem dá as costas ao cortejo infernal, quem não se deixa emaranhar no sistema que ‘declara guerra à *flânerie*’ .⁴ (...) não há progresso na história, o progresso se funde sempre no retor-

no do mesmo, eventualmente sob um disfarce pior – da tragédia à catástrofe. A tarefa revolucionária é, nesta história que se repete, romper tanto a continuidade linear quanto o ciclo infernal do eterno retorno: ‘a novidade no ciclo perpétuo do idêntico e o ciclo perpétuo na novidade’, eis a história” (O Matos: 63).

Assim, enquanto Marx apresenta a revolução retirando “sua poesia do futuro. Benjamin, ao contrário, cogita do salto do tigre no passado” (Idem).

Este herói distancia-se também do herói hegeliano: tanto Marx como Hegel apresentaram “o herói prometeico, investido da missão histórica de libertar a humanidade, ou de engendrar uma nova sociedade”. (O herói hegeliano “é trágico, pois inscrevendo-se na totalidade ética, não alcança a política (...) o herói trágico (...) se recolhe na “solidão glacial de si”. Separa-se de Deus, das crenças na transcendência e tem o sentimento de um mundo que permanece movimento. Sua ação não encontra nenhum apoio exterior. Se age é tão somente para ‘salvar a história’ (O. Matos, nota 110:109-110).

É em Rosenzweig que Olgária Matos busca esta caracterização: “O herói trágico só tem uma linguagem que lhe convém perfeitamente: o silêncio (...). Por seu silêncio, o herói rompe os pontos que o prendem a Deus e ao mundo e se desprende das paisagens da personalidade, que pela palavra se demarca dos outros e se individualiza, para se erguer na solidão glacial de si” (Citação *L’Étoile de la Rédemption*. Paris, Payot, 1982, p. 95, in: O. Matos: 69).

Compondo com o trágico e o messiânico, com Hegel e com Marx, Benjamin distancia-se ao mesmo tempo que aproxima-se dos heróis que lhe permitem configurar o novo herói moderno: ao “tempo pleno – trágico e messiânico – (...) do silêncio e das catástrofes, opõe o tempo ‘homogêneo e vazio’ do *Trauerspiel*, marcado pelo eterno retorno” (Idem). Mas o herói, por estar à margem da sociedade, tem outra “experiência”: a de um tempo qualitativo onde se inscreve a “experiência do inadaptado, do alegorista da cidade – (a criança, o velho, o narrador, o poeta) – é homóloga ao olhar do Anjo melancólico da história: nele tecem as relações inéditas entre o humano e o inumano, o efêmero e o eterno, a história e o messianismo. O Anjo é o intérprete daquilo que no homem e na história existe de inumano, que transgride suas fronteiras”. (Idem).

Antes de percorrer o caminho da “cidade labirinto”, cabe destacar a especificidade da heroína moderna. Seu tempo é um tempo masculino.

Seus traços, uma passagem de sentimento: “O século XIX, sem restrição, começou a empregar a mulher no processo de produção fora de casa. Fê-lo predominantemente de maneira primitiva; empregou-a nas fábricas. Era óbvio que traços masculinos tinham que surgir nela no decorrer do tempo, porque o trabalho na fábrica a condicionava, sobretudo a enfeiava. As formas mais elevadas de produção e a luta política poderiam favorecer traços masculinos de maneira mais nobre” (W. Benjamin, 1975:26).

É na figura da lésbica que Baudelaire vai compor a heroína da modernidade: aquela que “testemunha a dureza e masculinidade”. E este “motivo erótico” foi “penetrado por um motivo histórico — o da grandeza do mundo antigo” (W. Benjamin, 1975:23).

Se o herói da modernidade recai sobre a figura do *dândi* ou do *flâneur*, a do apache ou do conspirador, a sua atitude é sempre de provocação (“o *dândi* clássico levava o lenço de cambraia às narinas quando passava por um objeto de mau gosto”(Rouanet: 266) ou o Anjo “voa de costas como se estivesse na contramão da história (O. Matos:92) a heroína recai sobre a masculinização da mulher, passagem apresentada como um “vulcão revolucionário”, já apontado em Balzac, Gautier, Delatouche e em Delacroix. Neste, Baudelaire identifica a “manifestação heroica da mulher na direção do infernal” (W. Benjamin, 1975:23).

Mesmo sendo considerada pelo poeta como “escrava ou como animal”, transparece em sua opinião o que ele mesmo aponta na identificação da época que está sendo inaugurada: ao desnudar a “força produtiva e destrutiva do homem alienado” que está sendo gestado, qualifica-o de “senhor das antíteses”, “agente secreto de sua própria classe”. Olgária Matos alarga esta interpretação: “Agente secreto, porque duplo. Social e politicamente fala, ao mesmo tempo, aos inferiores e aos superiores, pois ‘sentia a revolução dos dois lados’. Duplicidade histórica e psicológica, na qual Eros e Tanatos se avizinham; Baudelaire, como Satã, “tem um duplo rosto’(...). Neste sentido, “*Les Petites Vieilles*” são a alegoria da modernidade: no envelhecimento ontológico do corpo, o tempo moderno se laiciza, periodizado pelo ‘sempre novo e sempre mesmo’. Há, aqui, uma articulação entre pré-história e pós-história, ‘o arcaico’ e o ‘moderno’. Documento de cultura e de barbárie dos tempos marcaram definitivamente a fisionomia saturnina de nossa história” (O. Matos: 64). E é esta duplicidade que vai conferir à heroína, mesmo “escrava” ou “animal”, “as mesmas homenagens que à Virgem Maria...” (W. Benjamin, 1975: 26).

Se, em alguns momentos é ela que vai ser buscada para testemunhar alegoricamente a circunstância de “dissolução do sujeito”, onde as leis do mercado regem a vida de cada um” e onde não havia mais o lugar do poeta, para se insurgir contra “a burguesia que estava prestes a retirar a missão do poeta, “reclamar a dignidade do poeta em uma sociedade que não tinha mais nenhuma espécie de dignidade a oferecer”, é na figura da **prostituta** que a heroína aparece: “ela representa a mulher na atividade mais sagrada, o amor, sob a feição de um objeto; mais do que isso, de uma mercadoria. O verdadeiro sujeito não é mais o ser humano, mas o objeto-mercadoria ou o ser-humano-mercadoria: o amor pelas prostitutas é a apoteose da empatia com a mercadoria. Em outras palavras: é processo abstrato de identificação, é perda de aura” (O. Matos: 74).

É também em Saint Simon que se expressa a heroína: aqui, na “idéia do Andrógino”. O tempo “que deveria brilhar na *Neue Stadt* de Deveyrier (...) deve representar um Andrógino, um homem e uma mulher ... A mesma divisão deve ser prevista para toda a cidade, mesmo para todo o reino e toda a terra; vai haver o hemisfério do homem e o da mulher” (**Du Allemagne**, Henry-René. *Les Saint-Simoniens 1827-1837*”. Paris, 1930 p. 310) (W. Benjamin, 1975: 35).

Mas é em **Ma loi d’avenir** que Baudelaire assimila “a imagem da mulher heroína”. No parágrafo final: “Abaixo a maternidade: A mulher uma vez libertada ... de homens que lhe pagam o preço do corpo ... deverá a sua existência ... apenas ao seu próprio trabalho. Para tal, deve dedicar-se a uma obra e cumprir uma função ... Assim, vocês devem decidir-se a tirar o recém-nascido do peito da mãe natural para dá-lo aos braços da mãe social, aos braços da ama empregada pelo Estado. Assim, a criança terá uma educação melhor ... Só então, e não antes, homem, mulher e criança serão libertados da lei do sangue, da lei da exploração da humanidade por ela mesma” (Demar, Claire. **Ma loi d’avenir**”. Ovrage posthume publié par Suzane, Paris, 1834 p. 585, cit. W. Benjamin, 1975: 24).

Assim, a heroína da modernidade, na “dissolução do sujeito” tem uma trajetória pontuada pela **lésbica**, pela **prostituta**, pela **andrógina**, pelo **não-ser-mãe apesar de ter-sido mãe** e, como uma última imagem, um adendo a esta “estranha Andrógina”, percebida por Baudelaire na heroína de Flaubert: “Madame Bovary era um homem segundo a sua melhor energia e segundo seus objetivos ambiciosos, e também nos seus sonhos mais profundos. Esta estranha Andrógina recebeu, como Palas

Atenéia que saiu da cabeça de Zeus, toda a força sedutiva própria de um espírito masculino num encantador corpo feminino”. E a citação em Maillard, “**La légende de la femme émancipée**”. Paris, s/d. p. 65 continua na p. 445: “Todas as mulheres intelectuais devem agradecer-lhe (a Baudelaire) ter elevado a ‘mulherzinha’ a uma altura ... em que participa da natureza dupla que forma o homem perfeito: ser tão capaz de raciocinar como de sonhar” (W. Benjamin, 1975: 25).

Mas não nos enganemos quanto ao espírito crítico baudelairiano sobre a imagem da heroína da modernidade: confere-lhe um atestado de inteligência, mas desagrada-lhe “esta imitação do espírito masculino”. Tratando-a como “lamentável vítima”, assegura-lhe um lugar “na imagem da modernidade”, mas não a reconhece “na realidade”: “Conhecemos a escritora filantropa, a poetisa republicana, a poetisa do futuro, seja adepta de Fourier ou de Saint-Simon – nunca acostumamos o nosso olho a todo este comportamento, sem sentido e degradante ... esta imitação do espírito masculino” (Idem).

É Walter Benjamin que o salva das críticas de uma obra com tantos “artifícios e contradições intencionais...”, assegurando que Baudelaire estava exposto “a uma mudança brusca, de choque, em todas as suas reações” (W. Benjamin 1975:26).

Não havendo lugar melhor para a mulher na modernidade, à heroína resta seguir os passos de um herói grandioso: destituído de possibilidades, porém, “seu herói é tão forte, tão cheio de sentido; tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. (‘Estes belos, grandes navios, como são embalados imperceptivelmente na água tranqüila, estes navios fortes, que têm um aspecto tão ansioso e tão ocioso será que não nos perguntam numa linguagem muda: quando embarcamos para a felicidade?’). Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como totalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade” (W. Benjamin, 1975: 27).

E é o *dândi* que aparece, soberbo, digno, grandioso, solene, como se fosse “carregado pela sua grandeza”, com “o último brilho do heróico em tempos de decadência” (Idem).

É de se registrar que o conspirador também aparece, ocasionalmente, na figura do herói moderno. E é em Blanqui que se inspira. Num

Blanqui que, para Benjamin, continha o “salto tigrino” e a visão de mundo “infernado da repetição”. Baseando-se no estudo dos astros, através de uma física mecanicista, Blanqui apresenta “a ordem social como se existisse nela a repetição (do) cosmos”. Composto com Baudelaire e Nietzsche (*Flores do Mal* e *Vontade de Potência – O Eterno Retorno*), a *Eternidade pelos Astros*, de Blanqui, permite a Benjamin extrair os temas de repetição, “do Eterno Retorno, da solidão, e a crítica da noção de progresso – a idéia de catástrofe: Numa palavra: a melancolia”. Porque “é melancólica esta eternidade do homem pelos astros”. E na “relação com a história que é catástrofe” não está presente o *flâneur* ou o curioso, o observador ou o vadio, mas aquele que não toma para registro de sua ação a “crença no progresso” (O. Matos: 60).

Mas, se para Blanqui é a mesma trajetória dos astros, repetitiva, que espelha a “experiência existencial e histórica: a repetição da repressão, da linguagem da repressão, repetição da revolução fracassada (1830-1839-1848-1852-1871), repetição das gerações e da mistificação republicana”, é apenas no “capítulo das bifurcações (que) permanece aberto à esperança”. É esta possibilidade de romper o “ciclo perpétuo do idêntico” que faz do conspirador revolucionário um herói que enfrenta, incansavelmente (“A *aura* da mônada Blanqui é o excesso”) “um mundo moderno que se caracteriza pela uniformização no espaço e no tempo” (O. Matos: 61-62-63).

Se é a classe oprimida que sobe ao palco, ela vai sob a aparência de um *dândi*, de um *flâneur*, de um *badaud*, de um conspirador, de uma lésbica, de uma prostituta, de um andrógino, de uma não-ser-mãe apesar de ter-sido-mãe: afinal, “o sujeito do conhecimento histórico é a classe combatente, a própria classe oprimida” (Benjamin, tese XII – citado em O. Matos, :62).

Não nos esqueçamos da especificidade da ação desses heróis: sua luta não pode ser qualquer luta, mesmo a revolução de Marx, “locomotiva da história”, como luta de classes, é luta pela vitória, onde o vencedor é apenas o vencedor do momento. É necessário romper com a continuidade da dominação. E o papel dos heróis da modernidade precisa sedimentar-se na “teoria da inquietação”, aquela que pela “atitude da espera silenciosa, de reflexão”, “que a visão dialética pressupõe”, “projetada na interrupção”, prepara-se para “o salto do tigre”.

Por isso, este herói espera. Observa o passado, cuidadosamente, tem o sentimento da “catástrofe permanente”, e tenso, espera em ação. Ali, ele se vê através de “imagens, dialéticas”, crescendo como “mônada”

40 • Telma Anita Piacentini

tensa que sabe de seu passado “aurático”, percorrendo labirinticamente “ruas de contra-mão” diante do reconhecido pelo jogo infantil (pois a “criança tem a faculdade do desejo” “ultrapassa o limiar da pura repetição” – O. Matos: 85) jogo que transcende a linearidade do visto e permitido e, ou não pode transcender ainda e espera em ação – mônada tensa ou, cheio de esperança, faz a revolução.

Antes de trabalharmos o “agora carregado de passado”, vôo do Anjo que, de costas, faz a contramão de história, antes de percorrermos o labirinto que desenterra o “lixo da história”, antes de acompanharmos os heróis na trajetória conduzida pela criança “que resgata o passado aurático na metrópole sem aura”, antes de sobrepormos o “otimismo progressista” com a “melancolia” e antes mesmo de lapidarmos o “princípio – esperança” que talvez possa “construir uma aura inteiramente nova”, vamos levantar a cortina e olhar o herói que está no outro lado deste cenário, naquele que vamos chamar, provisoriamente, de pós-moderno. Que herói é este, o pós-moderno?

Flash/Fragmentos/Flash/Fragmentos/Flash/Fragmentos/

Aforismos ou melhor fragmentos

A Rua é o caos.

Ele passa, não anda.

Não se reconhece nele o herói de preto e branco, o cinza machucado e soberbo. Ele é multi-colorido e distante. Seus olhos não se fixam em ponto algum, mas ele olha todos os pontos à sua volta. Não mais histérico: agora “esquizóide”.

E ele anda, “permeável a tudo”, “promíscuo com tudo que toca”, “deixa-se penetrar por todos os poros e orifícios, “pura máquina desejante”, alma informatizada.

Seu retrato: flash – “esquizoconformista de Baudrillard”.

Mais luz: flash – não, decididamente não: parece mais o “esquizo-anarquista de Deleuze e Guattari”.

Senhoras e Senhores, eis os “co-cidadãos da sociedade pós-moderna”: (“termos” tirados de Rouanet: 233-234).

A modernidade. Uma visão ísola / ilhada • 41

Habitante da cidade pós-moderna, o herói passa por uma nebulosa de “jogos de linguagem”. (Idem).

“Produto de uma tecnociência que programa os homens para serem átomos”(Idem); o herói passa.

“Sintoma de uma sociedade rebelde a todas as totalizações”(Idem); o herói passa.

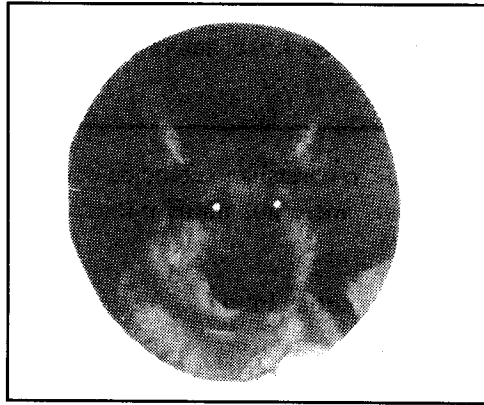
Obedecendo a regras próprias, “mediatizadas por enunciados de vários tipos”(e Idem); o herói passa.

“Videogames em casa”, e ele passa.

“Auroras de laser na danceteria”; passa.

“Nietzche e Boy George comandam o desencanto radical sob o guarda-chuva nuclear”; também passa, o herói.

“Geleia total”: para uns “piquenique no jardim das delícias”; para outros “o último tango à beira do caos. E o herói ... (“todos” Ferreira dos Santos:7).



O herói olha:

“CUIDADO COM O CÃO”.

Ali não entra! Signo de perigo.

42 • Telma Anita Piacentini

Mas o outro, que conhece, sabe que ali não tem cão. Como um bom jogador de pôquer sabe que o morador está blefando. E o outro, que é amigo do morador, sabe. Sorridente, desafia o amigo: é blefe!

E os olhos de sorriso maroto do jogador anunciam:

Sim, é, você sabe.

Mas, o que digo agora: pode ser o blefe do blefe!

E o signo do perigo ... basta, não é preciso concluir a cena!

– P r o c u r a – s e –

Em 22/04/84, o jornal **Le Monde** publicou o retrato falado do novo egoísta em ação.

Pragmatismo e cinismo.
Preocupações a curto prazo.
Vida privada e lazer individual
Sem religião, apolítico, amoral, naturista
Narcisista.

Na pós-modernidade, o narcisismo coincide com a deserção do indivíduo cidadão, que mais adere aos mitos e ideais de sua sociedade” (Ferreira dos Santos:101).

E um coro de suposta crítica brada:

N
a
r
c
i
s
t
o

D
e
s
s
u
b
s
t
a
n
c
i
a
l
i
z
a
d
o

E o herói da pós-modernidade passa.
Ouve?

Vimos na fabulazinha que o urbanóide pós-moderno podia ser uma *criança radiosa*, aquela dedicada ao hedonismo consumista, cultuando narcisicamente seu ego. O micro facilita-lhe a vida. Mil serviços trabalham sua aparência. A cultura psi lhe dá mensagens mentais. Sempre na moda,

seu gosto é eclético: vai de *ET* a Fassbinder no cinema, do poema pornô a Borges em literatura. Versátil, desenvolvido, o sujeito *blip* — feito com fiapos de informação e vivências — não tem ego estável nem princípios rígidos. Descontraído, mutante, seu ego flutua conforme os testes das circunstâncias. É um experimentador, um improvisador por excelência, pondo mais ênfase na prática e na sedução que nas idéias. Narciso sem substância, a criança radiosa bem poderia ser a cantora Madonna — charme com raio laser.

Mas com essa criança glamurizada mora um outro — o *andróide melancólico*, também des-substancializado e narcisista. Em sociedades movidas a informação acelerada, o sujeito também vira signo em alta rotação, sem substância por baixo. Os valores foram trocados pelos modismos, os ideais, pelo ritmo cotidiano. Saturado de consumo e informação, ele encosta no conformismo, refletindo a famosa apatia pós-moderna. Sem laços ou impressões fortes, sua apatia logo cai na depressão e na ansiedade, ambas melancólicas. A melancolia, sentimento frio, é o último grau da apatia — a *doença da vontade* — prevista por Nietzsche para o homem ocidental quando ele fosse o andróide programado pela tecnociência. Temendo a robotização, mas sem projetos, sua vida interior é sem substância. Absorvido em si e nostálgico, sempre a analisar-se como Narciso, sua sensação mais comum é de irrealdade. O

andróide melancólico bem poderia ser Woody Allen, com seu desencanto humorado e frio.

Criança radiosa e andróide melancólico são modelos ideais que, em doses variadas, entram na sensibilidade dos indivíduos pós-modernos. Eles espelham ainda os dois nihilismos da atualidade: o nihilismo ativo da criança radiosa, que acelera a decadência em direção a um possível Renascimento; e o nihilismo passivo, do andróide melancólico, desorientado pelo fim dos valores tradicionais, amedrontado pelo apocalipse — nuclear ou ecológico.

Agora, pondo na mesma cama Madona e Woody Allen, que criatura eles iriam gerar? Sem dúvida que Boy George. Fixem os vários visuais dele. Em todos ele aparece: homem e mulher/ colorido e branco/ infantil e programado/ desenvolvido e apático/ permissivo e frio/ fascinante e melancólico/. Boy George não tem a unidade nem a identidade fixa do indivíduo burguês, moderno. Múltiplo, ele é o próprio *síncrético* pós-moderno. O indivíduo atual é *síncrético*, isto é, sua natureza é confusa, indefinida, plural, feita com retalhos que não se fundem num todo. Por isso, nas definições da sensibilidade pós-moderna as palavras nunca batem: apatia desenvolta, desencanto extravagante, narcisismo melancólico. Tomemos a apatia desenvolta.

Apatia quer dizer insensibilidade, indiferença, falta de energia. Desenvolta significa desembaraço, inquietação, personalidade. Os dois termos são

quase contraditórios, mas convivem lado a lado no indivíduo pós-moderno. São fruto da programação oferecida pelo sistema e da personalização buscada pelo sujeito, duas coisas meio em choque. Mas a apatia desenvolta — a agitação sem felicidade — salta aos olhos quando, no indivíduo, se juntam vazio e colorido na danceteria, tédio e curiosidade ante um filme pornô, frieza e fascinação ante os dígitos na tela de um computador, banalidade e excitação no shopping center.

Por que isso? Porque no mundo pós-moderno, objetos e informação, circulando em alta velocidade, são descartáveis. Da mesma forma, os sujeitos também produzem personalidades descartáveis (Bom? Mau? Indecifável, ninguém sabe). São simulacros espetaculares e sedutores de si mesmos. (Vide a importância da maquiagem. David Bowie, de baton, declarou: “quando me canso das minhas expressões, maneirismos, aparência, me dispo deles e visto uma nova personalidade”.)

Ao mesmo tempo, num mundo de máquinas frias igual ao computador, que só funciona em ambientes com temperatura inferior a 18 °C, os sujeitos também espelham frieza, distância, indiferença. Assim, o ritmo agitado criado pelo descartável e o novo, aliado à frieza do ambiente tecnológico, bem podem explicar a apatia desenvolta e a dessubstancialização do Narciso.

O sujeito pós-moderno é a glorificação do ego no instante, sem esperança alguma no futuro.



Lê?

Passa.

A alegoria final: a cena

Se o que nos propomos é “detectar o inconsciente de uma história de dentro, sonhar com esta figura imaginária os sonhos de uma época para, a partir daí, passar para o que Benjamin chama de técnica do despertar”, é em torno da imagem do herói que nos concentraremos.

* Ferreira dos Santos: 102-105.

O apoio para esta conceituação está em Willi Bolle⁵ que, além do aspeado acima, apresenta a imagem dialética como “conceito que Walter Benjamin usa para fazer a passagem do inconsciente social e do sonho coletivo para a consciência histórica”. Se “o *flâneur* é um meio para o historiógrafo, o crítico, navegar no inconsciente coletivo e captar a imagem de época, de dentro, a partir dos sonhos coletivos, de imagens oníricas, de desejos e operar uma transformação qualitativa para conhecimento desses sonhos, das próprias ilusões de uma classe”, o agrupar dados em torno do herói da modernidade permitirá, como esforço teórico, concentrar elementos de análise para uma posterior leitura, talvez arcaica, do brinqueado como componente do imaginário infantil na Ilha de Santa Catarina.

É de destacar que, para Benjamin, “a história se decompõe em imagens. O elemento constitutivo da história é a imagem e ele constrói a história social do século XIX a partir das imagens que isola de um *continuum* histórico” (Idem).

Metodologicamente teceremos, para melhor conhecer a fisionomia do exposto até aqui, o fio interno de sua concepção genética, na tentativa de, ao atravessar este “comportamento de múmia” traçar ao final deste caminho, que se pretende muito mais explicativo que conclusivo, ou talvez explicativo-conclusivo, o testemunho de uma época.

A tarefa, em si, resgata elementos já apresentados, agora com objetivo claro de aprofundamento de questões básicas: de que modernidade estamos falando, o que determinadas configurações representam para desenhar o retrato de nosso herói, mesmo reconhecendo o perigo de simplificar o traço: opaco ou translúcido, o risco precisa ser delineado.

Herdeiros do projeto de modernidade gestado pela “*trinidad* de línguas européias” (a inglesa, a francesa e a alemã), que envolverá o nascimento da emancipação da América Latina no começo do século XIX, busquemos elementos esclarecedores de nossa composição cultural e, talvez, entendimento de nosso ser cotidiano.

É necessário fazer o itinerário da razão moderna: o primeiro.

Este incursionar nos coloca nos palcos dos séculos XVIII e XIX, como condição posta, pronta, naquele “*universo de discursos, subjetividades, representaciones sociales y mitos, que significó la condición moderna del hombre y de su historia*” (Casullo, 1989:13). Nos remete,

porém, de acordo com teses historiográficas da condição moderna, ao Renascimento, nos séculos XV e XVI, com as *“ideologías de libertad, de individualidad creadora, incursiones neoplatónicas, cabalísticas y alquímicas hacia los saberes prohibidos por el poder teocrático, (que) preanunciam y promueven las representaciones de la cultura burguesa”*: a saber, a *“autonomia de conciencia frente al tutelaje de dios”*, o *“libre albedrío alentado por la experimentación científica frente a los dogmas eclesiásticos”*, o *“conocimiento humanista de la naturaleza regido por ansias de aplicación, de utilidad y hallazgo de verdades terrenales, en un marco cultural trastocado por los estudios copernicanos”*(Casullo, 1989:15).

Se os séculos XV e XVI dão esta configuração ao projeto, o legado do século XVII nos colocará as problemáticas antecipadoras das crises com que nasce a modernidade: *“discernimiento científico entre certeza y error, metodologías analíticas, esferas de sistematizaciones y sobre todo ese nuevo punto de partida descartiano que hace del sujeto pensante el territorio, único, donde habita el dios de los significados del mundo: la Razón, frente a las ilusiones y trampas de los otros caminos”*(Idem).

No século XVIII, o itinerário nos apresenta, como coroário do projeto até então, o *“fundarse de manera definitiva los relatos y representaciones que estructuran el mundo moderno”*: E’ *“El siglo de la Ilustración (Aufklärung), el de la filosofía de las Luces”*, *“que reúne experiencias, búsquedas solitarias y secuelas de una historia convulsionada, patentizadora de ocasos y prólogos, y que intentará conscientemente transformar tales rupturas en lenguaje seminal del proyecto moderno en narraciones utópicas de lo nuevo. La razón es otro idioma reinstitucionalizando al mundo”*(Idem).

Está, desta forma, no século XVIII, a medula do projeto moderno e o idioma da Razão agrega três linguagem europeias, especificitadas em grandes momentos: *“las consecuencias de la Revolución Inglesa democratizando el orden social a través de la secularización de la política: el racionalismo filosófico francés con su sueño enciclopedista reformador, y con su descifrar, en la articulación de las ciencias, las artes, la técnica y el trabajo, que el presente – ya no el pasado clásico – es la edad de oro del*

espíritu; y el iluminismo romántico alemán, donde la filosofía de la historia, la estética crítica y el despertar heroico (no sólo racional) del sujeto del nuevo tiempo se traducirá en un primer desgarramiento de la conciencia moderna” (Casullo, 1989: 16).

Uma característica, a ser destacada, é que estas línguas apresentam singularidades advindas do fato de terem sido “*esculpidas durante centenares de años a golpes de memorias catastrofistas, milenarismos cristianos redentores y rebeldías paganas diabolizadas*”.

Essas singularidades, que herdamos através do projeto moderno, trazem suas marcas: “*Talladas por secretas traducciones de ideas en los monasterios, por humanismos ilustrados, reformas y guerras religiosas y utopismos que se adueñaron de las metáforas bíblicas. Biseladas por ciudades de dios, reinados del verbo cabalístico y geometrias barrocas. Cinceladas en medio de pestes desoladoras, amor a las matemáticas, creencias nocturnales y genios científicos huyendo de ciudad en ciudad*” (Idem).

É esta configuração europeia (“*diseño racionalizador de un mundo europeo*”), “*trastornado ahora en lo económico productivo, en lo social y en político-jurídico, y conmovido en sus entrañas por ese nuevo acontecimiento, caótico y deslumbrante, de la revolución*” (Idem).

Esta experiência da razão ilustrada burguesa nós colocará, a nós, herdeiros de seu projeto, diante do conhecimento fragmentado em esferas das verdades científicas, estéticas e éticas. E nós, fascinados por “*certezas y profecías*”, crentes e radiantes com a idéia de “*maduración de la biografía humana*”, convivemos, contraditoriamente, com as crises como sentimento de época.

O projeto de modernidade que gestará a emancipação da América Latina, vinte anos após a Revolução Francesa, como já destacamos, traz consigo um espírito de época que agrega os “*horizontes del comercio capitalista*” convivendo com “*la modernidad de los autores: por escrituras de Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot*” (Casullo, 1989: 17).

Esta marca, gravada no espírito da modernidade na América Latina traz, pois, embutido no seu corpo, dois lados que, ao conviverem com intimidade, osmosamente asseguram uma materialidade oriúnda de “*discursos liberales del industrialismo inglés*” e construída “*desde las figuras iluminantes del romanticismo*

soñando patrias, amanecer de naciones y pueblos mesiánicos liberados" (Idem, com destaques meus).

Consciente desta configuração podemos analisar as propostas educativas de nossa época, destacando duas vertentes: aquelas que se apoiam, apaixonadamente, no projeto de modernidade herdado e aquelas que, não menos apaixonadas, sonham **outras pátrias, outro amanhecer de nações e outros povos messianicamente liberados**.

Com esta observação, queremos destacar que o projeto de modernidade na América Latina não gestou, simplesmente, um caminho de emancipação. Apesar de acentuar o "*jacobinismo militar de nuestras revoluciones, en sus itinerarios de sectas conspirativas por las aldeas coloniales, en sus héroes de la guerra, la política y el ensayismo literario, como una vasta y simultánea fidelidad a los nuevos credos y relatos de crítica y refundación de la historia*" (Idem), cabe acrescentar que, se o traço foi o mesmo, a direção foi bifurcada.

Desta maneira, podemos vislumbrar a possibilidade de se apontar a presença de projetos de transformações embutidas no projeto de modernidade na América Latina que, dependendo da direção seguida, transitaremos ou pelos caminhos dos vitoriosos ou pelos caminhos dos fracassados. E em alguns períodos históricos, como no México, por exemplo, a relação vitoriosos e fracassados não seguiu o mesmo vetor que o Brasil ou a Argentina ou mesmo que a Alemanha ou a França, berços geradores de mesmos, mas diferentes descendentes na chamada modernidade.

O aprofundamento desta observação implicaria em percorrer um campo de estudo de modernidade talvez inédito, para nós, brasileiros catarinenses. Cabe, porém, o registro como advertência e a constatação de que o apresentar um quadro sintetizador da modernidade, através da configuração de épocas estéticas, elimina, de certa forma, a contradição apontada e protege, intelectual e teoricamente, o ensaio pretendido.

A demarcação linear para traçar a cronologia da modernidade tem a virtude de, ao ser utilizada como recurso didático, clarificar os períodos marcantes do se fazer moderno.

Com base em Willi Bolle, podemos dizer que modernidade estética começou, numa primeira etapa, em torno de 1800, na Alemanha, com a primeira geração romântica e, em 1830, com a segunda geração, agora já européia. A modernidade romântica recobre o período da Era das Revolu-

ções e foi pressuposto para a segunda etapa: a partir de 1848, a revolução fracassada e o início do governo de Napoleão, testemunhada por uma geração de literatos, entre eles Baudelaire, um dos principais teóricos da Modernidade. A terceira etapa coincide com os movimentos de vanguarda: na Europa e irradiando para a América Latina, no período da 1ª Guerra Mundial, na década de 20 aos anos 30 em diante⁶. A quarta etapa, a partir dos anos 60, quando começa a surgir uma ruptura crescente na modernidade, sentida cada vez mais como algo passado: há uma nova consciência de época, que se convencionou chamar de pós-moderno.

Aceitando a disposição cronológica apresentada, situemos o Brasil no quadro da Modernidade. Se os ventos europeus sopram na América Latina 20 anos após a Revolução Francesa, no começo do século XIX, é somente no século seguinte, com a Semana da Arte Moderna, em 1922, que o Brasil “se faz moderno”.

A especificidade do projeto moderno, no Brasil, apresenta características que mereceriam ser desenvolvidas, mas o caminho selecionado nos leva a apresentar informações caracterizadoras de seus antecedentes históricos, como memória.

Destacamos apenas que são as discussões da elite literária e artística em torno das questões de modernização do país que darão o quadro específico da modernidade entre nós e as contradições postas, como também salienta Willi Bolle, são as transformações a nível global, causadas pela Revolução Industrial e o idealismo clássico, aguçado no conflito da 1ª Guerra Mundial, de 1914 a 1918.

Tecido o pano de fundo, que é a trajetória do projeto de Modernidade, a concentração em torno do herói pretende configurar a “imagem dialética” que, ao se explicitar na sua especificidade, permitirá aproximar-se dos “sonhos de uma época”, não como imagem literária somente, mas também como elemento possível do despertar de uma consciência histórica de si. Considerando como elemento fundamental para intervenções no real, na busca de transformações emancipatórias em determinada direção, esta consciência histórica é, sem receio de dúvidas, antecedente necessário ao delineamento de projetos pedagógicos.

A “imagem dialética” aqui detalhada não seguirá os passos traçados a partir de uma consciência de classe, caminho percorrido principalmente através de Marx e Engels e também Luckács, mas o esforço se

dará seguindo vetor aparentemente oposto, o da “inconsciência”, destacado a partir de estudos de Walter Benjamin.

Esta pretensão não nega, de forma alguma, o materialismo histórico; mas, sob a ótica de Benjamin, traça como tentativa de captar a imagem de uma época, o caminho do olhar o que não se vê: a materialidade no transparente.

Sintetizemos, então, o delineamento do herói, a partir de algumas características.

Primeiro, ele nasce do mito?

Seu nascimento, na história, dá-se pela separação do mito e da alienação da realidade. Essa “fascinante aventura da invenção humana” tem caminho que passa pela “elaboração racional, ganha foros de verdade, separa-se do mito, da poesia, da imaginação” e, aqui é onde mora o perigo, “serve à ideologia dominante”. Martin Cezar Feijó, como estudioso do herói, é categórico citando Carlyle: “o culto do herói evita mudanças” (M.C. Feijó: 49).

Rastreamos o existente, corremos o risco do “comportamento de múmia, não de conhecimento de época”, mas tracemos, uma vez mais, o caminho necessário ao conhecimento sobre o herói.

Começamos, então, pela constatação de que “o mito do herói se parece entre povos diferentes, em épocas diferentes, em costumes e línguas diferentes” (M.C. Feijó: 19).

Uma explicação para o porquê desta semelhança, baseada na relação dos sonhos com os símbolos da cultura, revelada por Jung, é aquela que a coloca dentro do homem, lugar de “criação e (...) sobrevivência do mito (...) obra do inconsciente que se torna parte da vida cultural de um povo” (M.C. Feijó: 20).

Citar Jung, mesmo conhecendo o descontentamento dos intelectuais da Escola de Frankfurt quanto às suas posições pessoais, objetiva apresentar uma visão, ainda que aligeirada, do “arquetipo”⁸ como “tendência do instinto, não da razão, manifestada pelos sentidos, não pelos conhecimentos”. Daí a conclusão de que “não temos controle sobre ele (arquetipo) porque ele faz parte da esfera que não descobrimos em nós mesmos: o inconsciente. Só que como ele se manifesta pela **fantasia**, revelando por **imagens simbólicas**, esses símbolos tendem a se tornar coletivos: o **inconsciente coletivo**. Toda uma comunidade passa a ter uma mesma crença porque, se os símbolos se originam de uma necessi-

dade psicológica e pessoal, eles adquirem uma forma que passa a ser assumida por toda a sociedade (Cf. M.C. Feijó:21).

Se Jung coloca a resposta à existência do mito do herói dentro do homem, o marxismo o separa de sua casa original: desloca a questão do herói em si para o papel do indivíduo na sociedade. A história é tarefa de uma classe, de um povo: aqui, não há lugar para heróis. Como “teoria revolucionária” de transformação da sociedade, seu referencial é a classe operária, com a tarefa histórica de “destruir o capitalismo e instaurar o socialismo”. E apresenta que “a crença na existência de heróis (deve-se a) dois fatores básicos: a ideologia conservadora, interessada em mistificar a história para evitar transformações (...) e à **alienação** a que todos os indivíduos estão submetidos no capitalismo” (M.C. Feijó:37).

Destacando que o indivíduo isolado, como o herói épico, “não tem mais morada nos tempos modernos”, Feijó apresenta que o marxismo substituiu heróis por indivíduos que fazem a história.

Tomemos o atalho que Walter Benjamin nos mostra, quando reserva um outro palco para um novo herói: aquele que, na contra-mão da história, capaz de perseguir caminhos da cidade labiríntica, traça, com a ajuda da memória, trajeto diferente daquele das ruas retas e, sem dúvidas, do progresso da razão cartesiana.

Não podemos deixar de considerar que Benjamin tem uma visão especial do herói e, mais que isto, trabalha a figura do herói no palco da sua ausência: a Modernidade. É que o retrato que faz da Modernidade, ele o faz através da figura do herói e de sua aura: “uma figura por excelência da Antiguidade Clássica”, não mais presente nos tempos modernos, mas insistentemente presente no cenário da modernidade como figura, arquétipo, ponto de comparação. E, ao fazer esta passagem-diálogo, Benjamin superpõe seus contornos e dá-lhe vida. Memória que apresenta como “fundo” de palco da Modernidade agora “as massas urbanas”, destaca, em primeiro plano “o arquétipo do herói” (Cf. Willi Bolle, 87:54).

Mas que herói encontramos nas massas urbanas, nessas que se apresentam como “massa compacta de personagens, numa enumeração caótica “onde a cidade é olhada através da ‘perspectiva dos excluídos’ ”?

Deixemos, mais uma vez, que passe o cortejo: “o **esgrimista**, o **flâneur**, o **sem-posses**, os **filhos dos camponeses depauperados**

obrigados a se alistarem como **mercenários, miseráveis, lúpens, proletários, assalariados, suicidas, papa-defuntos, melancólicos, inúteis, vadios, milhares de marginais, criminosos, lixeiros, lésbicas, dandi revolucionários**”, população pano de fundo “contra o qual se destaca a silhueta do herói” (Idem).

E Walter Benjamin, rastreador desta figura desde Baudelaire até os anos 20 e 30, observa:

*“O poeta, o suplente do antigo herói, teve
de recuar diante do herói moderno,
cujos feitos são noticiados pela
Gazette des Tribunaux”.*

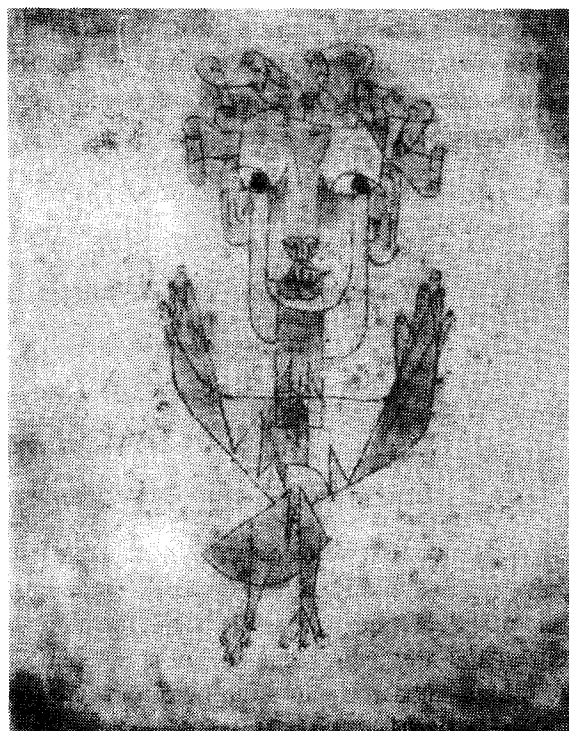
Esse herói moderno é o criminoso”. (Idem)

A relação Modernidade e herói está posta: não há lugar para o herói poeta, suplente do herói antigo, na sociedade moderna. O espaço está ocupado pelo marginal, que, não sendo herói, faz o papel de herói. (Lembremo-nos do “um ator representando um ator”, papel conferido ao acaso. “Pois o herói moderno não é um herói: apenas representa o papel do herói” (W. Benjamin, 1985:119)

Apertemos um pouco mais esta cicatriz: lá no fundo, na dor maior, “o escritor guarda a memória do sonho dos derrotados”. E se “o homem é a sombra de um sonho”, se a ação de Blanqui era a irmã do sonho de Baudelaire”, que janela podemos abrir para o infinito?

Convém retomar, agora, o vôo do “Anjo” de Benjamin? Antes, porém, deixar claro que se o herói nasce do mito, como apresentamos com base em Martin Cezar Feijó, o herói moderno que desfilou através da palavra de Baudelaire conduzida por Walter Benjamin tem a marca não mais do mito, mas da alegoria,⁹ como seu antídoto: “o mito era o cômodo caminho que Baudelaire proibiu a si mesmo. Em poema como “*La vie antérieure*”, cujo título está no cerne de todos os compromissos, mostra quão distanciado Baudelaire estava do mito” (W. Benjamin, 1985 (28): 140).

Benjamin busca a figura do Anjo no *Angelus Novus* de Paul Klee. Diz ele:



*

“Há um quadro de Klee intitulado Angelus Novus. Nele está representado um anjo, que parece afastar-se de algo a que ele completa. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las.”

* Paul Klee, *Angelus Novus*, em C. Giedion-Welcker, 1952: 156.

A modernidade. Uma visão ísola / ílhada • 55

Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade” (W. Benjamin, 1985 (T. IX): 157-159).

Olgária Matos faz uma bela análise incluindo esta passagem/Tese de Benjamin:

*“Aplicando a Benjamin sua concepção de mônada como imagem dialética e concentração de tensões, poderíamos observar que os temas da repetição, da memória, da melancolia, atravessam monadologicamente sua obra: o viajar no sentido contrário ao da morte (na análise de Proust) reencontra o ‘escorar a história a contrapelo’ (das ‘Teses’) e a ambiguidade na **contra-mão**, recusa da mão-única historicista que julga caminhar no sentido corrente, identificando-a com o progresso. **Angelus Novus** concentra essas imagens: o Anjo ruma para o futuro que é passado ou origem para torná-lo presente redimido da barbárie. E voa de **costas**, como se estivesse na **contra-mão da história**”.*

Atentemos para a continuidade de seu raciocínio-direção, o apontar de caminhos benjaminados, rotas labirínticas que projetam possibilidades outras:

*“Por seu turno a criança, que resgata o passado aurático da metrópole sem aura, reencontra o poeta alegorista que, como ela, percorre labirinto e não passagens, desenterra o ‘lixo da história’ e contempla ruínas. Assim como o **Drama Barroco** mostrara que a história só adquire sentido nos momentos de agonia e morte, também nas ‘Teses’ a verdadeira lembrança é a que fulgura nos instantes de perigo – o pleno de ‘agoridade’. Contra o **continuum**, o salto. Contra o otimismo progressista, a melancolia. Contra a linha geométrica racionalista, o labirinto. Contra a repetição, o princípio-esperança”* (O. Matos, 1989:92).

É quando Benjamin se revive na criança que foi, não memória de um tempo perdido, mas promessa que o futuro não realizou, “esperança de felicidade que o adulto se contentou em esquecer”, “reserva de ener-

gia”, “que os anos por vir comprometerão irreversivelmente ou resgatarão”, por ser a infância o poder de individuação, memória”, que podemos nos deparar com a chave do “princípio-esperança”?

O encaminhamento metodológico para esta questão pode ser encontrado na citação de G.Schiavonni, contida também em Ólgária Matos (:87): “Cavocando o próprio passado autobiográfico, Benjamin não procurava recordações privadas irrepetíveis e idílicas, nas quais se poria à parte nostalgicamente ou se refugiaria sentimentalmente, mas olhava para **reler** a própria infância como um livro de fábulas ainda intacto no qual assumiam contornos os traços fragmentários de uma época na qual se devia decifrar o ‘segredo’ onde melhor reconheceria o desenvolvimento mais recente do processo histórico”. E complementa Ólgária Matos: “O ‘ontem’ ainda obscuro torna-se o lugar de onde se projeta no hoje, reconhece na idade moderna sua fisionomia móvel”.

Poderíamos recorrer, ainda, à figura de nosso herói anti-herói: Macunáina, próximo de um Don Quixote e tantos outros gestados na modernidade, para um salto comparativo, ligação esclarecedora para o tempo presente. Com as marcas do 3º Mundo, Macunáina traria para a discussão a “imaginação fértil”, típica dos que precisaram inventar saídas para enfrentar tantas lutas, vencer tantos monstros.

A tarefa, porém, fica adiada.

Para finalizar, pois que um ponto final é necessário (ou talvez outras formas de acabar ou recomeçar em outros parâmetros) o herói ilhéu, personagem grudado como que encaracolado em todas as linhas e letras deste ensaio, lembra a promessa de entrar na discussão entre Lyotard e Habermas. Não pára para pensar: recusa-se a essa polêmica, no momento.

Seus olhos e ouvidos, nesse percurso, captaram historinhas infantis, na sua Ilha, ouvindo estudantes de 10 a 13 anos, e estranhou não se surpreender. Buscou, porém, mais uma vez, explicações. Zig-zag-eante como a estrutura do pensamento feminino (Paola Melchiori), nosso herói recorreu rapidamente à questão formulada pela Esfinge, o monstro que ameaçava Tebas, a Édipo:

“O que é, o que é, que anda de quatro ao amanhecer, de dois ao entardecer e de três ao anoitecer”?

Édipo responde, sem vacilar:

“É o homem. Na infância ele engatinha; adulto, anda com as pernas e na velhice usa uma bengala” (M.C. Feijó:60).

Com a “lógica do raciocínio (que) salva a cidade do monstro”, o ilhéu, tranquilamente, para incompreensão de muitos, lembra o que ouviu das vozes infantis, cheias de risos:

*“Um elefante entra numa farmácia e pede as horas.
– Não temos horas, diz o vendedor, só vendemos desodorante.
Qual a moral da história?
– Vovó passou um ano sem comer pipoca”.*

Senta-se estupefato mas compreensivo, quando ouviu outra:

*“O avião estava voando, de repente furou os quatro pneus.
Quantas bananas sobraram?
(Pausa inventando seriedade e cálculo)
– Nenhuma. Os macacos comeram todas”.*

Tentou não pensar, embolando-se na alegria infantil:

*“Um ‘cara’ foi ao supermercado. Não sabia o que comprar. Escolheu, escolheu, escolheu. Daí, comprou uma ferradura. Quando chegou em casa, não sabia o que fazer com ela. Então, transformou numa máquina de escrever.
Qual a moral da história?
– Não gosto de laranja”.*

Solenemente, pensou: será este o “gosto” do chamado pós na Ilha? Não se conteve e esticou os ouvidos para ouvir a última, já dentro do mesmo riso, um igual:

*“Um cachorro foi ao consultório médico e pediu uma bola de futebol. O médico disse assim: a borracharia é ali ao lado.
Qual a moral da história?
– O bebê de Rosemary ficou um ano sem assoar o nariz”.*

Tentando traçar um paralelo entre a lógica salvadora da cidade Tebas e a lógica falta de lógica ou outra lógica das questões infantis que circulam na Ilha de Santa Catarina no começo da última década do sé-

58 • Telma Anita Piacentini

culo XX, na entrada de um novo século, nosso herói menos atordoado porque o riso lhe fez bem, não quer tirar conclusões apressadas.

Em seu pensamento, procurou outro caminho. Lembrando de um Anjo de Cascaes⁷, tirou o chapéu, pois que estava diante da lembrança do herói maior da ilha. Franklin Cascaes, que desde a década de 40, começa o salto no passado para, como memória que ao refazer a história de suas figuras esculpidas em barro, pode ter documentado os sonhos de uma época, de sua gente, de marcação de uma nova investida, talvez continuidade de um pedaço do coração que parou de bater em Port-Bou, Espanha, no 22 de setembro de 1940, quando Benjamin ultrapassa o limiar de seu labirinto.



Mas, como ilhéu, não pode deixar de lembrar Mário de Andrade, pai de Macunaíma, ao penetrar na questão da memória. Será que Benjamin, Cascaes e Mário de Andrade tinham o mesmo entendimento sobre memória? Piscar maroto do olho esquerdo, resolveu retomar a leitura de Sábado, 10 de maio de 1929, na página do **Diário Nacional**:

"As memórias são fragilíssimas, degradantes e sintéticas para que possam nos dar a realidade que passou tão complexa e grandiosa. Na verdade o que a gente faz é povoar a inteligência de assombrações exageradas e secundariamente falsas. Esses sonhos de acordado, poderosamente revestidos de palavras, se projetam da inteligência pros sentidos e dos sentidos pro ambiente externo, se alargando cada vez mais. São as assombrações. Diferentes pois das sensações, as quais do ambiente exterior pros sentidos e destes pra inteligência vem se diminuindo cada vez mais. E essas assombrações por completo diferentes de tudo quanto passou é que a gente chama de 'passado'..."

Mário de Andrade

Povoado agora de "assombrações", nosso herói ilhéu conclui que esse terminar conduz a um outro começo, talvez continuidade, quem sabe mero jogo de palavras, onde os personagens demarcarão a cultura infantil no interior do quadro da modernidade na sua Ilha de Santa Catarina.

Notas

01. Cf. Jürgen Habermas, Modernidade versus Pós-modernidade. **Arte em Revista** – 7, São Paulo, CEAC, 1983, p. 90.
02. Cf. Sérgio Paulo Rouanet. **As raízes do Iluminismo**, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 229 a 277.
03. Cf. Sérgio Paulo Rouanet, ob. cit., pp. 248-257.
04. Conforme Olgária Matos, na nota 100:108, a expressão foi cunhada por Taylor e citada por Benjamin, no registro de que "A ociosidade dos *flâneurs* é uma manifestação contra a divisão do trabalho".
05. Willi Bolle – *Modernidade*, conferência na Universidade Federal de Santa Catarina, no Encontro Estadual de História, 31 de agosto de 1990.
06. Willi Bolle destaca que neste período, Walter Benjamin faz uma superposição de épocas: trabalha com o 2º Império em Baudelaire, mas deixa transparecer a experiência de República de Weimar e

60 • Telma Anita Piacentini

do início do III Reich, como foi presenciado por Benjamin e seus companheiros de época, geração de intelectuais alemães.

07. Mito – narrativa, geralmente de origem popular, sobre seres que encarnam simbolicamente as forças da natureza, aspectos da condição humana, “fábula”, representação idealizada de um estado de humanidade em um passado remoto ou um futuro fictício. (Fig. coisa inacreditável, sem realidade – “palavra expressa, discurso fábula” **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**, Nova Fronteira, de Antonio Geraldo da Cunha.
08. Trata-se, para Jung, das “imagens primordiais” manifestadas sob a forma de sonhos e símbolos que explicitam os mitos que estão dentro de nós. Freud chamava essas manifestações de “resíduos arcaicos”(cf. M. C. Feijó: 20).
09. “A alegoria é a máquina-ferramenta da modernidade”(W.Benjamin, 1985 (PC. 32a): 144) ou “A alegoria é a armadura da modernidade”(W. Benjamin, 1989 (PC. 32 a): 172). Nota-se que as traduções apresentam significados diferentes. Se entendermos a idéia de Benjamin sobre alegoria em Baudelaire, como traduziu Flávio R. Kothe, a tomaremos enquanto peça fundamental na construção da modernidade: é através dela que o entendimento sobre a modernidade se esclarece. Este entendimento contém em si a idéia de movimento, a máquina-ferramenta em ação. Já a tradução de José Carlos Martins Barbosa, na edição da Brasiliense, reveste a modernidade com a armadura de alegoria: ela é, forte e pesadamente, a sua vestimenta ou ainda, o movimento interno da modernidade está contido na armadura que é a alegoria.
10. Anjo feminino de bico (chupeta) na boca. Precisamos lembrar que os anjos femininos são raros nas representações artísticas.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de – “Memória e assombração”(10 de maio de 1929) in: **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento de texto Telê Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 102. A crônica foi recolhida em **Os filhos da Candinha**. Referência Bibliográfica de Raúl Antelo, UFSC, em “A leitura parcimoniosa”, 1990.
- BOLLE, Willi. A Modernidade segundo Walter Benjamin. **Revista da Universidade de São Paulo**. São Paulo, (5): 45-56, jun. 1987.
- _____. **A modernidade como “Trauerspiel”**. Representação da história em W. Benjamin. “Origem do drama barroco alemão”. (S/Ref. Bibl.).
- _____. Viagem a Moscou: o mito das revoluções. **Revista USP**. São Paulo, março/abril e maio/1990.
- BENJAMIN, Walter. **Textos Escolhidos**. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. **A Modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo, Summus, 1984.
- _____. **Documentos de cultura. Documentos de Barbárie**. São Paulo, Cutrix: Editora da USP, 1986.
- _____. **Obras Escolhidas III**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo), Rio de Janeiro, Arte Brasileira Contemporânea, in: **Caderno de Textos – 1**. FUNARTE, 1980.
- BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v.20, p. 81-95, mar. 1980.
- CASULLO, Nicolás. **El debate modernidad pós-modernidad**. Buenos Aires, Puntosur, 1989.
- FEIJÓ, Martin Cesar. **O que é Herói**. São Paulo, Coleção Primeiros Passos, Brasiliense, 1984.
- FERREIRA DOS SANTOS, Jair. **O que é Pós-Moderno**. 7. ed. São Paulo. Coleção Primeiros Passos, Brasiliense, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Os cacós da História**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

- GIEDION-WELCKER, Carola. **Paul Klee**. (Trad. de Alexandre Gode). London and Faber, 1952.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus Pós-modernidade, **Arte em Revista** – 7, São Paulo, CEAC, 1983.
- _____. A nova intransparência, **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 18, p 103-114, set. 1987.
- JAMESON, Fredric. Pós Modernidade e Sociedade de Consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**. O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1988.
- KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- _____. (org) **Walter Benjamin**. São Paulo, Editora Ática, 1985.
- LIPOVETSKY, Gilles. Modernisme et post-modernisme, in **L'Ère du vide** (Essais sur l'individualisme contemporaine). Paris, Gallimard, 1983.
- LYOTARD, Jean François. **La condizione postmoderna**. Rapporto sul sapere. Milano, Feltrinelli Economica. 1982.
- _____. **La posmodernidade** (explicada a los niños). Barcelona, Gedisa, 1987.
- MELO e SOUZA, Ronaldo. A efigênese do pós-moderno. **Tempo Brasileiro** 84: Rio de Janeiro, p. 32-60. jan. mar. 1986.
- PAZ, Octavio. **O Labirinto da Solidão e Post-Scriptum**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- PORTELLA, Eduardo. As modernidades. **Tempo Brasileiro** 84. Rio de Janeiro, p. 5-9, jan. mar. 1986.
- MORICONI Jr., Ítalo. O pós-utópico: crítica do futuro e da razão imanente. **Tempo Brasileiro** 84, Rio de Janeiro, p. 69-85, jan. mar. 1986.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **As raízes do Iluminismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. Do pós-moderno ao neo-moderno. **Tempo Brasileiro**, 84, Rio de Janeiro, p. 86-98, jan. mar. 1986.
- SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo, Nobel, 1986.