

REFLEXÕES PARA CONCLUIR*

FREDRIC JAMESON

Não é só a história política que aqueles que a ignoram estão condenados a repetir. A recente profusão de “pós-marxismos” comprova o argumento segundo o qual as tentativas de ir “além” do marxismo terminam via de regra por reinventar velhas posições pré-marxistas (desde os vários ressurgimentos do neokantismo até os mais recentes retornos “nietzschianos” aos pré-socráticos, passando por Hume e Hobbes). Até mesmo no próprio marxismo os termos em que se colocam os problemas, quando não as soluções, são dados de antemão, e as antigas controvérsias – Marx *versus* Bakunin, Lenin *versus* Luxemburgo, a questão nacional, a questão agrária, a ditadura do proletariado – voltam para assombrar os que pensavam que poderíamos seguir em direção a algo diferente e deixar o passado para trás.

Em nenhum campo esse “retorno do reprimido” foi mais drástico do que no conflito estético entre “Realismo” e “Modernismo”, cuja revisitação e rediscussão são ainda hoje inevitáveis para nós; embora possamos sentir que cada uma das posições é de algum modo correta, ainda assim nenhuma delas permanece inteiramente aceitável. A disputa é mais velha do que o marxismo e, em perspectiva de longo alcance, talvez seja uma reencenação política contemporânea da *Querelle des anciens et des modernes*, na qual pela primeira vez a estética se viu cara a cara com os dilemas da historicidade.

No marxismo deste século XX, o elemento propulsor da controvérsia sobre Realismo e Modernismo foi a viva e persistente influência do expressionismo entre os escritores da esquerda alemã nos anos 1920 e 1930. Uma implacável denúncia ideológica feita por Lukács em 1934 inaugurou o palco de uma série de debates e trocas entre Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin e Adorno, publicada neste volume. Grande parte do fascínio desses embates vem do dinamismo interno pelo qual todas as possibilidades lógicas são rápida e sucessivamente geradas, de modo que logo o debate se estende para além do fenômeno localizado do Expressinismo, e mesmo para além do tipo ideal do próprio realismo, delinendo sob seu

* Este texto foi originalmente publicado como posfácio ao livro *Aesthetics and politics*, que traz textos de intervenção de T. Adorno, W. Benjamin, E. Bloch, B. Brecht e G. Lukács no debate sobre o realismo. Cf. T. Adorno et al., *Aesthetics and politics*, London, Verso, 1977. Tradução: Ana Paula Pacheco e Betina Bischof.

escopo os problemas da arte popular, do naturalismo, do realismo socialista, do vanguardismo, da mídia e, finalmente, do modernismo em geral – político e não político. Hoje, muito de seus temas e preocupações fundamentais foram transmitidos aos estudantes e aos movimentos antiguerra dos anos 1960 pela Escola de Frankfurt, em particular por Marcuse, enquanto o ressurgimento de Brecht garantiu sua propagação entre os modernismos de orientação política, tal como o do grupo Tel Quel.

O legado do expressionismo alemão, mais do que sua contraparte francesa contemporânea, o surrealismo, deu ocasião ao desenvolvimento de um grande debate no âmbito do marxismo. Nos escritos dos surrealistas, e em particular nos de Breton, o problema do realismo nem sequer chega a aparecer, em primeiro lugar devido à recusa inicial do romance como forma; enquanto, para seu principal adversário, Jean-Paul Sartre – o único escritor importante de sua geração que não passou pela tutela do surrealismo e cuja noção de engajamento (“engagement”) Adorno mais tarde entendeu ser o protótipo de uma estética política –, o dilema entre realismo/modernismo também não esteve em pauta, ainda que pela razão oposta: por causa da exclusão prévia da poesia e da lírica de sua concepção da natureza e função da literatura (em *O que é literatura?*). Assim, na França até a segunda onda modernista (ou pós-modernista), representada pelo *nouveau roman* e pela *nouvelle vague*, pelo Tel Quel e pelo “estruturalismo”, o terreno pelo qual em outros lugares o realismo e o modernismo iam lutar de maneira tão renhida – o da narrativa – estava repartido entre eles previamente, como se se tratasse de uma divisão amigável. Se o problema da narrativa não ocupa um lugar preponderante nos textos recolhidos neste livro, isso se deve em parte ao fato de que Lukács estava interessado principalmente em romances, enquanto o campo de atividade mais importante de Brecht foi o teatro. Por sua vez, a importância crescente do cinema na produção artística desde a época desses debates (como atestam as frequentes aproximações de Brecht e Godard) sugere, nesse sentido, que as diferenças estruturais entre os meios de produção e os gêneros podem representar um papel mais significativo na composição dos dilemas da controvérsia entre Realismo e Modernismo do que seus primeiros protagonistas estavam dispostos a admitir.

Mais do que isso, a própria história da estética sugere que algumas das viravoltas mais paradoxais que se deram no debate marxista dentro da cultura alemã brotam de contradições internas ao próprio conceito de realismo, com uma frequência muito maior do que nos debates envolvendo categorias estéticas tradicionais, como a comédia e a tragédia, a lírica, a épica e o drama. Essas últimas – seja qual for a função social que lhes seja invocada neste ou naquele sistema filosófico – são conceitos puramente estéticos, que podem ser analisados e avaliados sem referência a outra coisa que não o fenômeno do belo ou a atividade do jogo artístico (termos nos quais tradicionalmente a “estética” tem sido isolada e constituída como um domínio separado ou uma função com direitos próprios). A originalidade do conceito de realismo, no entanto, reside em sua reivindicação de conhecimento tanto quanto de distinção estética. Sendo um novo valor, contemporâneo da secularização do mundo sob o capitalismo, o ideal do realismo pressupõe uma forma de experiência estética que ainda reclama um vínculo estreito com o próprio real, isto é,

com as esferas do conhecimento e da práxis que tradicionalmente tinham sido apartadas do domínio do estético, com seus juízos desinteressados e sua constituição como pura aparência. Mas é extremamente difícil fazer justiça a ambas as propriedades do realismo simultaneamente. Na prática, a excessiva ênfase na função cognitiva frequentemente conduz a uma recusa ingênua do caráter necessariamente fictício do discurso artístico, ou mesmo aos apelos iconoclastas pelo “fim da arte” em nome da militância política. No outro polo dessa tensão conceitual, a ênfase de teóricos como Gombrich ou Barthes em “técnicas” pelas quais uma “ilusão” de realidade ou um “*effet de réel*” é alcançado, tende sub-repticiamente a transformar a “realidade” do realismo em aparência, e a minar a afirmação de seu próprio valor de verdade – ou valor referencial –, pelo qual ela se diferencia de outros tipos de literatura. (Entre os muitos dramas secretos da última obra de Lukács deve-se certamente levar em conta a habilidade com que ele caminha sobre essa corda bamba, da qual ele nunca cai, nem mesmo nos momentos mais ideológicos ou “formalistas”.)

Isso não significa que o conceito de modernismo, contrapartida histórica do realismo e sua dialética imagem especular, não seja igualmente contraditório,¹ e de tal modo que será instrutivo justapor suas contradições às do próprio realismo. Por ora, é suficiente observar que nenhuma dessas contradições pode ser entendida inteiramente se não for situada no contexto mais amplo da própria crise da historicidade e se não for enumerada entre os dilemas que a crítica dialética confronta quando tenta fazer a linguagem comum funcionar simultaneamente em dois registros excludentes: o absoluto (caso em que realismo e modernismo se tornam abstrações atemporais, tanto quanto o lírico ou o cômico), e o relativo (caso em que regressam inexoravelmente aos limites estreitos de uma nomenclatura de antiquário, reduzidos à designação de movimentos literários do passado). A linguagem, no entanto, não se submete de modo pacífico à tentativa de usar seus termos dialeticamente – isto é, como conceitos relativos e por vezes mesmo extintos, de um passado arqueológico, que entretanto continuam nos transmitindo seus apelos tênues porém absolutos.

Enquanto isso, o pós-estruturalismo acrescentou ainda um outro tipo de parâmetro à controvérsia entre Realismo e Modernismo, um parâmetro que – como a questão da narrativa ou o problema da historicidade – estava implícito no debate original, embora pouco articulado ou tematizado. A assimilação do realismo ao velho conceito filosófico da mimese por escritores como Foucault, Derrida, Lyotard ou Deleuze reformulou o debate entre Realismo e Modernismo em termos de um ataque platônico aos efeitos ideológicos da representação. Nessa nova (e velha) polêmica filosófica, os pontos de referência da discussão original se encontram inesperadamente elevados, e suas controvérsias – antes concernentes a um ponto de vista fortemente político – ganham implicações metafísicas (ou antimetafísicas.) Tal artilharia filosófica sem dúvida é mobilizada para aumentar a atitude

¹ Para uma análise complementar das contradições internas à ideia de modernismo, ver Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity”, in *Blindness and Insight*, New York, 1971.

defensiva dos defensores do realismo; ainda assim, sinto que não seremos capazes de avaliar as consequências do ataque à representação, e do pós-estruturalismo de modo geral, até que possamos situar seu trabalho no campo da ideologia.

Seja como for, está claro que a controvérsia entre Realismo e Modernismo perde seu interesse se por antecipação decidirmos pela vitória de uma das partes. O debate entre Brecht e Lukács, por si só, é um dos raros confrontos em que ambos os adversários têm a mesma estatura, ambos de incomparável importância para o desenvolvimento do Marxismo contemporâneo; o primeiro, um grande artista e provavelmente a maior figura literária produzida pelo movimento comunista; o segundo, um filósofo central à sua época e herdeiro de toda a tradição filosófica alemã, o qual enfatizou singularmente a estética como disciplina. É certo que nas recentes exposições dessa polêmica² Brecht tendeu a ganhar a batalha; o velho estilo “plebeu” e as identificações schweikianas demonstraram ser em nossos dias mais atraentes que o “mandarinismo” cultural a que apelava Lukács.³ Nelas, Lukács é via de regra tratado como um professor, um revisionista, um stalinista – ou, em geral, “da mesma maneira como Moses Mendelssohn tratava Espinosa à época de Lessing, tal qual um ‘cachorro morto’”, nas palavras com que Marx descreveu a visão estandardizada de Hegel que circulava entre seus contemporâneos radicais.

O modo como Lukács sozinho conseguiu inverter o debate sobre o expressionismo até torná-lo uma discussão sobre o Realismo, forçando os defensores do primeiro a lutar neste campo e com seus termos, explica a exasperação destes com Lukács (a própria animosidade de Brecht se mostra de forma particularmente vívida nestas páginas). Por outro lado, tal interferência em terreno alheio é compatível com tudo o que fez de Lukács a figura principal do marxismo no século XX – em particular a insistência, durante toda a vida, na importância crucial da literatura e da cultura para toda política revolucionária. Sua contribuição fundamental nesse ponto consistiu no desenvolvimento de uma teoria das mediações capaz de revelar o conteúdo político e ideológico do que até então pareciam ser fenômenos estéticos puramente formais. Um dos exemplos mais famosos foi a sua “decodificação” das descrições estáticas do naturalismo em termos de reificação.⁴ Ao mesmo tempo, foi precisamente essa linha de investigação – ela mesma uma crítica implícita e uma negação da análise tradicional do conteúdo – a responsável pela caracterização brechtiana do método de Lukács como formalista: com o termo,

² Ver Werner Mittenzwei, “Die Brecht-Lukács Debatte”, *Das Argument* 46 (March, 1968), Eugene Lunn, “Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács”, *New German Critique* 3 (Fall, 1974), 12-44; e, para o período anterior da revista *Die Linkskurve* (1928-1932), Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie-Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied, 1971.

³ Ver Lunn, “Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács”, *op. cit.*, p. 16-18.

⁴ Ver especialmente “Narrate or describe?” in Georg Lukács, *Writer and Critic*, London, 1970 [“Narrar ou descrever”, trad. Giseh Vianna Konder, in Georg Lukács, *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.]

Brecht apontava a confiança cega de Lukács na possibilidade de deduzir posições políticas e ideológicas a partir de um protocolo de propriedades puramente formais do trabalho artístico. A reprimenda nasceu da experiência de Brecht como homem de teatro, terreno no qual ele construiu uma estética da *performance* e uma visão do trabalho artístico em situação, que estava em contraste diametral com a leitura solitária e o público burguês suposto pelo objeto de estudo privilegiado por Lukács, o romance. Brecht poderia então ser arrolado nas campanhas atuais contra a noção de mediação? É provavelmente mais produtivo tomar o ataque de Brecht ao formalismo lukacsiano (junto com a contrassenha brechtiana “plumpes Denken” [pensamento sem requinte]) em um nível menos filosófico e mais prático, como uma advertência terapêutica contra a permanente tentação do idealismo, presente em toda análise ideológica enquanto tal, ou contra a inclinação profissional de intelectuais por métodos que não precisam de verificação externa. Haveria então dois idealismos: um, a variedade corrente que se encontra na religião, na metafísica ou no literalismo, outro, o recalcado e inconsciente perigo de idealismo aplicado ao próprio marxismo, inerente ao próprio ideal da ciência em um mundo profundamente marcado pela divisão entre trabalho manual e mental. Contra esse perigo, o intelectual e o cientista nunca estarão suficientemente alertados. Ao mesmo tempo, o trabalho de Lukács com a mediação, por mais rudimentar que às vezes seja, pode se inscrever entre os precursores do trabalho mais interessante que hoje se faz no campo da análise ideológica – aquele que, assimilando as descobertas da psicanálise e da semiótica, busca construir um modelo de texto como ato ideológico simbólico e complexo. A acusação de “formalismo”, cuja relevância para a própria prática de Lukács é evidente, poderia, em consequência, estender-se com maior amplitude à pesquisa e à reflexão em nossa época.

Mas tal acusação constituiu apenas um dos pontos do ataque de Brecht à postura de Lukács; seu corolário e *contrapartida* foi a indignação quanto aos juízos ideológicos que Lukács sustentava fazendo uso de seu método. A primeira manifestação naquele momento foi a denúncia que Lukács fazia das supostas conexões entre o expressionismo e algumas tendências dentro da social-democracia (em particular o USPD), para não falar do fascismo, que suscitou o debate sobre Realismo no grupo dos exilados e que o ensaio de Ernest Bloch pretendeu refutar em detalhe. Efetivamente, nada desacreditou mais o marxismo do que a prática de fixar rótulos de classe instantâneos (geralmente o de “pequeno burguês”) a objetos textuais ou intelectuais; nem o mais empenhado dos apologistas de Lukács irá negar que, dos muitos Lukács em que se pode pensar, este em particular – maximamente representado no estridente e escandaloso epílogo a *Die Zerstörung der Vernunft* [A destruição da razão] – é o que menos merece ser reabilitado. Entretanto, o abuso da atribuição de classe não deveria levar a uma reação excessiva que se traduzisse em mero abandono da categoria. De fato, a análise ideológica é impensável sem uma concepção de classe social como “determinante em última instância”. O que está realmente errado nas análises lukacsianas não é a sua referência demasiado frequente e acabada a classes sociais, mas antes a demasiado incompleta e intermitente percepção do vínculo entre classe e ideologia. Um exemplo relevante

está num dos mais conhecidos conceitos fundamentais de Lukács, o de “decadência” – muitas vezes por ele associado ao fascismo, mas de modo ainda mais insistente, à arte e à literatura modernas em geral. O conceito de decadência é o equivalente, no âmbito da estética, ao de “falsa consciência” no domínio da análise tradicional da ideologia. Ambos padecem do mesmo defeito – a pressuposição de que no mundo da cultura e no da sociedade seja possível existir algo como um puro erro. Implicam, em outras palavras, que sejam concebíveis obras de arte ou sistemas filosóficos sem conteúdo, que devam ser denunciados por falharem na tarefa de lidar com os assuntos “sérios” da atualidade, desviando a nossa atenção. Na iconografia da arte política dos anos 1920 e 1930, os “índices” de uma tal decadência censurável e vazia foram a taça de champagne e a cartola do rico ocioso, girando pelo eterno circuito dos clubes noturnos. Contudo, mesmo Scott Fitzgerald e Drieu la Rochelle são mais complicados do que isso, e do ponto de vista vantajoso do presente, em que dispomos dos mais complexos instrumentos psicanalíticos (em particular dos conceitos de recalque e denegação, ou *Verneinung*), até aqueles que possam querer sustentar o hostil veredicto lukacsiano sobre o modernismo deveriam necessariamente insistir na existência de um conteúdo social reprimido, presente mesmo nas obras modernas que pareçam ingênuas. O modernismo não seria tanto um modo de evitar o conteúdo social – algo impossível de qualquer maneira para seres como nós, condenados à história e à implacável sociabilidade, inclusive de nossas experiências mais aparentemente privadas –, como de lidar com ele e de contê-lo, tirando-o da superfície e incorporando-o à forma, por meio de técnicas de enquadramento e deslocamento, as quais é possível identificar com certa precisão. Se é assim, o descarte sumário das obras de arte “decadentes”, por parte de Lukács, deveria ceder a uma interrogação de seu conteúdo social e político soterrado.

O ponto fraco fundamental da visão de Lukács sobre a relação entre arte e ideologia certamente encontra sua explicação última no horizonte político do autor. Num exame mais detido, aquilo que usualmente se designa por sua posição stalinista pode ser dividido em dois problemas bastante distintos. A acusação de que ele foi cúmplice de um aparato burocrático e de que exerceu uma espécie de terrorismo literário (particularmente contra modernistas políticos, por exemplo, os do tipo *Proletkult*) é contradita por sua resistência em Moscou, durante os anos 1930 e 1940, ao que mais tarde ficou conhecido por zhdanovismo – aquela forma de realismo socialista que lhe desagradava tanto quanto o modernismo ocidental, mas que ele, por razões óbvias, tinha menos liberdade para atacar abertamente. “Naturalismo” foi a palavra-chave que Lukács utilizou para nomeá-lo pejorativamente naquela época. De fato, a identificação estrutural e histórica entre as técnicas simbólicas do modernismo e a “má imediatidade” do instantâneo naturalista foi um de seus mais profundos *insights* dialéticos. No que diz respeito à sua continuada filiação ao partido, que ele chamou de “bilhete de entrada para a história”, o trágico destino e o talento desperdiçado de tantos marxistas opositores da sua geração, como Korsch e Reich, são argumentos poderosos a favor da relativa racionalidade da escolha feita por Lukács – uma opção que ele compartilhou com Brecht. Um problema mais sério se coloca em relação à “frente popular” de sua

teoria estética. Situada em um ponto médio formal entre um subjetivismo modernista e um ultraobjetivismo naturalista, como a maioria das estratégias aristotélicas de moderação, ela nunca despertou muito ânimo intelectual. Nem mesmo os mais devotos defensores de Lukács conseguiram demonstrar muito entusiasmo por ela. No momento em que a aliança política entre as forças revolucionárias e as seções progressistas da burguesia se desfez, foi Stalin quem autorizou, com atraso, uma versão da política que Lukács havia defendido nas “Teses de Blum” de 1928-1929, as quais previam um primeiro estágio, a revolução democrática contra a ditadura fascista da Hungria, anterior a qualquer revolução socialista. Todavia, é precisamente essa distinção entre uma estratégia antifascista e outra, anticapitalista, que parece mais difícil de sustentar hoje e o programa político com menos apelo imediato para amplas áreas de um “mundo livre” no qual as ditaduras militares e os “regimes de exceção” estão na ordem do dia – inclusive multiplicando-se a tal ponto que genuínas revoluções sociais se tornam uma possibilidade real. De nossa perspectiva atual, o próprio nazismo, com seu líder carismático e seu uso peculiar de uma nascente tecnologia de comunicação, no sentido mais amplo do termo (incluindo tanto o transporte e as autoestradas quanto o rádio e a televisão), parece agora representar uma combinação especial e transitória de circunstâncias históricas que dificilmente se repetirão; enquanto a tortura rotineira e a institucionalização de técnicas de contrainsurgência têm se demonstrado perfeitamente coerentes com o tipo de democracia parlamentar que se costumava distinguir do fascismo. Sob a hegemonia de corporações multinacionais e seu “sistema global”, a própria possibilidade de uma cultura burguesa progressista é problemática – uma dificuldade que claramente atinge o próprio fundamento da estética de Lukács.

Por fim, as preocupações de nossa época projetaram sobre a obra de Lukács a sombra de uma ditadura literária de algum modo distinta da tentativa de – tal como denunciado por Brecht – prescrever um certo tipo de produção. O Lukács que está hoje no foco de novas polêmicas é menos o defensor de um estilo artístico específico do que de um método crítico particular, ao passo que sua obra é considerada, tanto por admiradores quanto por oponentes, um monumento da antiquada análise de conteúdos. Há alguma ironia nessa transformação do nome do autor de *História e consciência de classe* em um símbolo não muito diverso do que ressoa em nomes como Belinsky e Chernyshevsky num período anterior da estética marxista. A prática crítica de Lukács está de fato fortemente orientada em direção aos gêneros e comprometida com a mediação de diferentes formas do discurso literário. Assim, seria um erro filiá-lo à causa de uma posição mimética ingênua que nos incita a discutir os acontecimentos e as personagens de um romance do mesmo modo que olharíamos para fatos e pessoas “reais”. Por outro lado, à medida que sua prática crítica implica a possibilidade última de uma “representação da realidade” completa e a-problemática, pode-se dizer que o realismo lukacsiano presta auxílio a uma abordagem documental e sociológica da literatura percebida corretamente como antagonista de métodos mais recentes de construir o texto narrativo como um livre jogo de significantes. Todavia, estas posições aparentemente irreconciliáveis talvez se revelem dois momentos distintos e igualmente indispensáveis do processo hermenêutico – uma primeira “fé” ingênua na

densidade ou na presença da representação romanesca, e uma posterior suspensão dessa experiência, “posta entre parênteses”, com a exploração da distância necessária de toda linguagem em relação àquilo que pretende representar, isto é, suas constantes substituições e deslocamentos. De todo modo, está claro que, enquanto Lukács for usado como “grito de guerra” (ou como bicho-papão) nesse conflito metodológico particular, não há grandes possibilidades de que surja uma avaliação bem cuidada do conjunto de sua obra.

Brecht, por sua vez, é mais facilmente relido em termos das preocupações contemporâneas, nos quais ele parece se dirigir a nós num tom sem mediação. O seu ataque ao formalismo de Lukács é apenas um aspecto de uma posição muito mais complexa e interessante para com o realismo em geral, que certamente não será prejudicada pela observância de algumas das características que parecem datadas para nós hoje. A estética brechtiana, especialmente, e o seu modo de focar os problemas do realismo, estão intimamente ligados a uma concepção de ciência que seria errado identificar com as correntes mais científicas do marxismo contemporâneo (por exemplo, a obra de Althusser ou Colletti). Para esse último, a ciência é um conceito epistemológico e uma forma de conhecimento abstrato, e a busca por alcançar uma “ciência” marxista está diretamente ligada ao desenvolvimento recente da historiografia da ciência – por exemplo, as descobertas de “scholars” como Koyré, Bachelard e Kuhn. Para Brecht, no entanto, “ciência” é muito menos uma questão de conhecimento e epistemologia do que um puro experimento e uma atividade intimamente relacionada à prática. O seu ideal está mais voltado à mecânica popular, à tecnologia, à caixa de produtos químicos caseiros e à descuidada improvisação de um Galileu, do que aos “epistemas” ou “paradigmas” do discurso científico. A visão específica de Brecht sobre a ciência era para ele o meio de anular a separação entre atividade física e mental e a divisão fundamental de trabalho (aquela entre trabalhador e intelectual), que resultava dessa divisão: o seu ponto de vista recoloca o conhecimento do mundo junto à transformação do mundo, ao mesmo tempo unificando um ideal de práxis com uma concepção de produção. A reaproximação de “ciência” e de atividade prática voltada à transformação – não sem influência na análise que Brecht e Benjamin fazem da mídia, como veremos a seguir – transforma, assim, o processo de “conhecer” o mundo em uma fonte de deleite e prazer em si mesma; esse é o passo fundamental na construção de uma estética propriamente brechtiana. Ela devolve à arte “realista” aquele princípio de brincadeira e genuíno prazer estético que a estética mais passiva e cognitiva de Lukács parecera substituir pelo austero dever de um reflexo adequado do mundo. Os antigos dilemas de uma teoria da arte didática (ensinar *ou* deleitar?) são desse modo também ultrapassados e – num mundo em que ciência é experimento e brincadeira, em que conhecer e fazer são igualmente modos de produção, estimulantes em si mesmos – pode-se agora pensar uma arte didática na qual prazer e aprendizado não estão mais separados um do outro. De fato, a ideia de realismo, na estética brechtiana, não é uma categoria puramente artística e formal, mas antes governa a relação da obra de arte com a realidade, caracterizando uma posição particular para com ela. Esse espírito do realismo designa uma atitude ativa, curiosa, experimental, subversiva – em uma

palavra, *científica* – com relação às instituições sociais e ao mundo material; e a obra de arte “realista”, por conseguinte, é aquela que encoraja e dissemina essa atitude, não, contudo, de modo superficial e mimético ou trilhando caminhos apenas de imitação. A obra de arte “realista” é aquela em que atitudes “realistas” e experimentais são tentadas não apenas entre as personagens e suas realidades fictícias, mas também entre o público e a obra propriamente dita e – com não menos importância – entre o escritor e os seus próprios materiais e técnicas. A tridimensionalidade de uma tal prática de “realismo” faz claramente explodir as categorias puramente representativas da obra mimética tradicional.

O que Brecht chamou de ciência é assim num sentido mais amplo uma imagem para a produção não alienada em geral. É o que Bloch chamaria um emblema utópico da práxis reunificadora e satisfatória de um mundo que deixou a alienação e a divisão de trabalho para trás. A originalidade do modo de ver brechtiano pode ser avaliada justapondo-se sua imagem de ciência à imagem mais convencional de arte e do artista que, especialmente na literatura burguesa, teve tradicionalmente essa função utópica. Ao mesmo tempo, deve-se perguntar igualmente se a visão que Brecht tem da ciência está disponível para nós como uma imagem hoje, ou se ela própria não reflete um estágio relativamente primitivo no âmbito daquilo que veio a ser conhecido como segunda revolução industrial. Visto dessa perspectiva, o entusiasmo de Brecht com a “ciência” assemelha-se mais à definição de Lenin do comunismo como “os soviets mais a eletrificação” ou ao grandioso mural de Diego Rivera no Rockefeller Centre (repintado para Belas Artes), em que na intersecção do macro e do microcosmo, as maciças mãos do Novo Homem Soviético se apoderam das próprias alavancas da criação, conduzindo-as.

De par com a condenação do formalismo lukacsiano e com sua concepção de uma união de ciência e estética na obra de arte didática, há ainda um terceiro ponto de tensão no pensamento de Brecht – em muitos sentidos, o mais influente – que merece atenção. Trata-se, está claro, do conceito fundamental de *Verfremdung*, o assim chamado efeito de estranhamento, o mais das vezes evocado para sancionar teorias de um modernismo político hoje, tal como as do grupo Tel Quel.⁵ A prática do estranhamento – dando tal figuração aos fenômenos no palco que aquilo que parecia natural e imutável neles se revela tangivelmente histórico e, portanto, objeto de mudança revolucionária –, durante muito tempo parecia oferecer uma saída à aporia do didatismo agitador, no qual muita arte política do passado permanece confinada. Ao mesmo tempo, a prática do estranhamento torna possível uma reapropriação triunfante e uma refundação materialista da ideologia dominante do modernismo (o “tornar estranho” do formalismo russo, o “tornar novo” de Pound, a ênfase de todas as variedades históricas do modernismo na vocação da arte para alterar e renovar a percepção enquanto tal) a partir dos objetivos de uma política revolucionária. Hoje, o realismo tradicional – o cânone defendido

⁵ Para uma afirmação persuasiva e no entanto autocrítica de um modernismo brechtiano nesse sentido, ver Colin McCabe, “Realism and the Cinema: notes on some Brechtian theses”, in *Screen*, XV, 2 (Summer, 1974), p 7-27.

por Lukács, mas também a arte política antiquada tal como a do realismo socialista – é frequentemente assimilado a ideologias clássicas de representação e à prática da “forma fechada”; enquanto até mesmo o modernismo burguês (os modelos de Kristeva são Lautréamont e Mallarmé) é tido como revolucionário por questionar as antigas práticas e valores formais e produzir a si mesmo com um “texto” aberto. Sejam quais forem as objeções que se possa fazer a essa estética de um modernismo político – e vamos reservar uma, fundamental, para a nossa discussão de pontos de vista similares em Adorno – seria muito difícil associar Brecht a elas. O autor de “On Abstract Painting”⁶ [“Sobre a pintura abstrata”] era não apenas tão hostil à pura experimentação formal quanto o próprio Lukács: seria possível sustentar que tal convicção fosse um acidente histórico ou de geração, e que simplesmente expressasse os limites dos gostos pessoais de Brecht. Mais importante é que seu ataque ao formalismo da análise literária de Lukács permanece vinculado às tentativas bastante diferentes, por parte dos modernistas políticos, de fazer julgamentos ideológicos (revolucionário/burguês) baseados em características puramente formais tais como: formas fechadas ou abertas, “naturalidade”, anulação dos traços de produção na obra, e assim por diante. Por exemplo: não há dúvida de que é ideológica a crença no natural e de que muito da arte burguesa trabalhou para perpetuar essa crença, não apenas em seu conteúdo, mas também por meio da experiência com a sua forma. Contudo, em diferentes circunstâncias históricas, a ideia de natureza foi um conceito subversivo, com uma função genuinamente revolucionária, e apenas uma análise da concreta conjuntura histórica e cultural pode nos dizer se, no mundo pós-natural do capitalismo tardio, as categorias da natureza não terão adquirido uma tal carga crítica novamente.

É tempo de fazer uma avaliação das mudanças fundamentais que aconteceram no capitalismo e em sua cultura desde o momento em que Brecht e Lukács apresentaram suas opções para uma “estética marxista” e para uma concepção marxista de realismo. Aquilo que já se disse sobre o caráter transitório do nazismo – que contribuiu significativamente para datar muitas das posições básicas de Lukács – não deixa de ter efeito também sobre as posições de Brecht. É necessário aqui enfatizar a ligação inextricável entre a estética de Brecht e a análise da mídia e das suas possibilidades revolucionárias, como elaborada conjuntamente por ele e por Walter Benjamin, e acessível de forma mais abrangente no conhecido ensaio desse último, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.⁷ Brecht e Benjamin

⁶ “Vocês dizem que são comunistas, pessoas que querem transformar um mundo tornado inabitável... No entanto, se vocês fossem de fato os servos culturais de uma classe dominante, seria uma estratégia astuciosa de sua parte tornar as coisas materiais irreconhecíveis, uma vez que a luta diz respeito a coisas e é no mundo das coisas que os seus senhores mais têm a responder”. “Über gegenstandslose Malerei” [“Sobre pintura abstrata”], in *Schriften zur Literatur und Kunst*, II, Frankfurt, 1967, p. 68-69.

⁷ Ver *Illuminations*, London, 1970; também “The Author as Producer”, in *Understanding Brecht*, London, 1973; e para mais desdobramentos na direção de uma teoria da mídia radical, Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied, 1962; Hans-Magnus Enzensberger, *The Consciousness Industry*, Nova York, 1974; e Oskar Negt e Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt, 1973.

ainda não tinham começado a sentir toda a força e opressão da alternativa inflexível entre audiência de massa (ou cultura midiática) e uma “elite” modernista minoritária, na qual o nosso pensamento sobre o estético está hoje inevitavelmente trancado. Mais propriamente, eles previram uma utilização revolucionária da tecnologia de comunicação de tal modo que os avanços mais notáveis na técnica artística – efeitos como os da “montagem”, por exemplo, que hoje tendemos a associar quase que exclusivamente ao modernismo enquanto tal – podiam prontamente ser aproveitados para objetivos didáticos e de politização. Desse modo, a concepção brechtiana de “realismo” não está completa sem essa perspectiva, por meio da qual o artista é capaz de usar a tecnologia mais complexa e moderna para dirigir-se ao mais amplo público popular. No entanto, se ao nazismo propriamente dito corresponde um estágio inicial e ainda relativamente primitivo na emergência da mídia, então o mesmo se pode dizer da estratégia cultural de Benjamin para atacá-lo e, especialmente, da sua concepção de uma arte que seria revolucionária precisamente até o ponto em que era tecnicamente (e tecnologicamente) “avançada”. No crescente “sistema total” das sociedades midiáticas hoje, não podemos mais, infelizmente, compartilhar desse otimismo. Sem ele, no entanto, o projeto de um modernismo especificamente político torna-se indistinguível de todos os outros – o modernismo sendo caracterizado, entre outras coisas, por sua consciência de um público ausente.

Em outras palavras, a diferença fundamental entre a nossa própria situação e aquela dos anos 30 é o aparecimento, em forma definitiva e plenamente desenvolvida, da transformação final do capitalismo tardio monopolista, variadamente conhecido como *société de consommation* ou como sociedade pós-industrial. É esse o estágio histórico refletido pelos dois ensaios de Adorno do pós-guerra, tão diferentes, quanto à ênfase, dos textos do pré-guerra também contidos nesse volume. Seria fácil demais, em retrospecto, identificar sua recusa a Lukács bem como a Brecht, com base na práxis política deles, como um exemplo característico de um anticomunismo agora fora de moda com a guerra fria. Mais relevante no contexto atual é a premissa da Escola de Frankfurt de um “sistema total”, expressando o sentido que Adorno e Horkheimer davam a uma organização cada vez mais fechada do mundo em uma rede, sem costura, de tecnologia midiática, corporações multinacionais e controle burocrático internacional.⁸ Sejam quais forem os méritos teóricos da ideia de um “sistema total” – e parece-me que, se ela não conduz inteiramente para fora da política, encoraja o renascimento de uma oposição anarquista ao próprio marxismo, podendo também ser usada como justificativa para o terrorismo –, é possível ao menos concordar com Adorno que, no âmbito cultural, a total penetração do sistema, com a sua “indústria cultural” ou (numa variação de Enzensberger) a sua “indústria-da-consciência”, cria um clima desfavorável para qualquer uma das formas mais antigas e mais simples de arte oposicionista,

⁸ A mais recente variação francesa acerca dessa posição – por exemplo em Jean Baudrillard – torna mais amplo o modelo para que esse possa incluir o “bloco socialista” dentro dessa nova entente distópica.

seja aquela proposta por Lukács, aquela produzida por Brecht, seja aquela celebrada de modos diversos por Benjamin e por Bloch. O sistema tem o poder de cooptar e neutralizar até mesmo as formas potencialmente mais perigosas de arte política, transformando-as em mercadoria (que se atente, se forem necessárias provas, para o terrível exemplo da própria indústria burguesa brechtiana). Por outro lado, não se pode dizer que a “resolução” adorniana um tanto surpreendente do problema – a proposta de ver o estágio clássico do alto modernismo propriamente dito como o protótipo por excelência da mais “genuína” arte política (“esse não é um tempo para arte política, mas a política migrou para a arte autônoma, e em nenhum lugar isso é mais exato quanto onde ela parece estar politicamente morta”) e a sua sugestão de que é Beckett o artista mais verdadeiramente revolucionário do nosso tempo – seja mais satisfatória. Certamente, algumas das análises mais notáveis de Adorno – por exemplo, a sua discussão acerca de Schoenberg e do sistema de doze notas na *Filosofia da Nova Música* – atestam a sua afirmação de que a arte moderna mais importante, até mesmo a mais a-política ou antipolítica, na verdade se apresenta como espelho do “sistema total” do capitalismo tardio. Em retrospecto, no entanto, isso agora parece uma retomada bastante inesperada de uma estética ao modo da “teoria do reflexo” de Lukács, sob o influxo de um desespero político e histórico que se abate sobre as duas tradições e se confronta com a práxis como algo doravante inimaginável. O que é fatal a essa retomada antipolítica da ideologia do modernismo no final das contas é menos a retórica equivocada do ataque de Adorno a Lukács ou a parcialidade da sua leitura de Brecht,⁹ do que, de um modo bastante preciso, o destino do modernismo na sociedade de consumo propriamente dita. Porque aquilo que já foi um fenômeno antissocial e de oposição nos primeiros anos do século tornou-se hoje o estilo dominante na produção da mercadoria e um componente indispensável na maquinaria da sua reprodução, cada vez mais rápida e exigente. Que os alunos de Schoenberg tenham usado em Hollywood as suas técnicas avançadas para escrever música para filmes, que as obras de arte das escolas mais recentes da pintura americana sejam agora procuradas para ornamentar as novas e esplêndidas estruturas de grandes companhias de seguro e de bancos multinacionais (as quais, por sua vez, são trabalho dos mais talentosos e “avançados” arquitetos modernos), não é mais do que o sintoma externo de uma situação na qual uma “arte perceptiva” [*perceptual art*] antes escandalosa achou uma função social e econômica no fornecimento das mudanças de estilo necessárias à *société de consommation* do presente.

O aspecto final da situação contemporânea relevante para o nosso assunto tem a ver com as mudanças que aconteceram no âmbito do socialismo propriamente dito, desde a publicação do debate sobre o expressionismo em *Das Wort*, cerca de quarenta anos atrás. Se o problema central de uma arte política sob o capitalismo é o da cooptação, uma das questões centrais da cultura numa estrutura socialista deve certamente permanecer aquela chamada por Ernst Bloch de “herança” [*Erbe*]:

⁹ Para uma pioneira correção à leitura de Adorno do *Círculo de giz caucasiano*, cf. Darko Suvin, “Brecht’s *Caucasian Chalk Circle* and Marxist Figuration: Open Dramaturgy as Open History”, in Norman Rudick, ed., *The Weapons of Criticism*, Palo Alto, California, 1976.

a questão de como se utilizará o passado cultural do mundo naquilo que se converterá cada vez mais numa única cultura internacional do futuro, e a questão do lugar e dos efeitos de diferentes heranças numa sociedade que pretende construir o socialismo. A formulação de Bloch para o problema é claramente uma estratégia para transformar as estreitas polêmicas de Lukács – que se limitavam aos escritores realistas da tradição europeia burguesa do romance –, alargando o foco do debate de modo a incluir a imensa variedade das artes populares ou camponesas, pré-capitalistas ou “primitivas”. Essa formulação deveria ser vista a partir da sua monumental tentativa de reinventar para o marxismo o conceito de utopia, livrando-o das objeções corretamente feitas por Marx e Engels ao “socialismo utópico” de Saint-Simon, Owen ou Fourier. O princípio utópico de Bloch visa deslocar e livrar o pensamento socialista da sua estreita autodefinição em termos que essencialmente prolongam as categorias do próprio capitalismo, por negação ou adoção (termos como industrialização, centralização, progresso, tecnologia, e mesmo a própria produção, que tendem a impor a sua própria limitação social e suas opções sobre quem opera com eles). Se o pensamento lukacsiano acerca da cultura enfatiza as continuidades entre a ordem burguesa e aquela que deveria se desenvolver a partir dela, as prioridades de Bloch sugerem a necessidade de pensar a “transição ao socialismo” em termos de uma diferença radical, de uma quebra absoluta com aquele passado específico, talvez de uma renovação ou recuperação da verdade de formas sociais mais antigas. A antropologia marxista mais recente com efeito nos lembra – a partir do interior de nosso “sistema total” – quão diferentes são as mais antigas sociedades pré-capitalistas e tribais. Num momento histórico em que o interesse por um passado mais remoto parece menos inclinado a suscitar o sentimentalismo e populismo de mitos que o marxismo teve de combater no final do século XIX e começo do XX, a memória de sociedades pré-capitalistas pode se tornar agora um elemento vital do princípio de utopia de Bloch e da invenção do futuro. Politicamente, o clássico conceito marxista da necessidade de uma “ditadura do proletariado” durante a transição ao socialismo – ou seja, o cancelamento do poder daqueles que tinham um interesse no restabelecimento da antiga ordem – certamente não está fora de questão. Ele pode emergir conceitualmente transformado, se o pensarmos conjuntamente com a necessidade de uma revolução cultural que envolva a reeducação coletiva de todas as classes. Essa é a perspectiva a partir da qual a ênfase de Lukács sobre os grandes romancistas burgueses parece mais inadequada; em relação a esse ponto de vista, no entanto, também o ímpeto antiburguês do grande modernismo parece inapropriado. É nesse momento que a reflexão de Bloch sobre a *Herança*, sobre a reprimida diferença cultural do passado e o princípio utópico da invenção de um futuro radicalmente diferente, terá pela primeira vez o seu direito, num momento em que o conflito entre Realismo e Modernismo recua ao passado.

No Ocidente, no entanto, e talvez também em outros lugares, não chegamos ainda a esse ponto. Na nossa presente situação cultural, ambas as alternativas – realismo e modernismo – nos parecem intoleráveis: o realismo, porque suas formas fazem reviver antigas experiências de um tipo de vida social (a clássica cidade do interior, a oposição tradicional de cidade e campo) que não pertence mais ao nosso mundo no já decadente futuro da sociedade de consumo; o modernismo,

porque suas contradições se provaram na prática ainda mais agudas do que aquelas do realismo. Uma estética da inovação, hoje – já entronizada como a ideologia crítica e formal dominante – deve desesperadamente renovar a si mesma por meio de rotações cada vez mais rápidas em torno de seu próprio eixo: o modernismo, procurando tornar-se pós-modernismo, sem deixar de ser moderno. Desse modo, somos testemunhas do espetáculo de um retorno previsível à arte figurativa, depois que a própria abstração tornou-se uma convenção desgastada, mas dessa vez a uma arte figurativa – o assim chamado hiper-realismo ou foto-realismo – que vem a ser a representação, não de coisas propriamente ditas, mas da fotografia dessas coisas: uma arte representativa que é, na verdade, representativa dela mesma! Na literatura, por sua vez, em meio ao cansaço advindo de uma ficção poética ou sem trama, alcança-se um retorno à intriga, não pela redescoberta desta última, mas antes pelo pastiche de narrativas mais antigas e pela imitação despersonalizada de vozes tradicionais, de modo similar ao pastiche dos clássicos realizado por Stravinsky e criticado por Adorno em *Filosofia da Nova Música*.

Nessas circunstâncias, deve-se perguntar se a derradeira renovação do modernismo, a subversão final e dialética das automatizadas convenções de uma estética de revolução perceptual, não poderia simplesmente ser... o próprio realismo. Porque, se o modernismo e suas respectivas técnicas de estranhamento tornaram-se o estilo dominante, por meio do qual o consumidor se reconcilia com o capitalismo, o próprio hábito da fragmentação precisa ser convertido em estranhamento e corrigido por um meio mais totalizante de ver o fenômeno.¹⁰ Num desenlace inesperado, é possível que seja Lukács – errado como talvez estivesse nos anos 1930 – quem tenha uma última palavra provisória para nós hoje. Esse Lukács singular, se for possível imaginá-lo, seria alguém para quem o conceito de realismo foi reescrito em termos das categorias de *História e consciência de classe*, particularmente aquelas que dizem respeito à reificação e à totalidade. Diferentemente do conceito mais conhecido de alienação, processo que diz respeito à atividade e especialmente ao trabalho (dissociando o trabalhador do seu trabalho, de seu produto, de outros trabalhadores e, por fim, da humanidade), a reificação é um processo que afeta o nosso relacionamento cognitivo com a totalidade social. É uma patologia daquela

¹⁰ Conferir, por exemplo, os instrutivos comentários de Stanley Aronowitz sobre cinema. “Diferentemente dos importantes esforços dos diretores japoneses e europeus para fixar a câmera diretamente sobre a ação e permitir à cena desenvolver-se ‘por si mesma’, os filmes americanos caracterizam-se pelo ágil trabalho de câmera e edição rápida e acentuada, que têm como efeito a segmentação da ação em um ou dois minutos de trecho, traçando um paralelo com os estilos mais usuais na produção televisiva. Acredita-se que o público americano de cinema, tendo-se acostumado, frente à televisão, com quebras comerciais da ação dramática, teria se tornado incapaz de sustentar ações mais longas e lentas. Assim, as modalidades correntes de produção de filme repousam sobre concepções de tempo dramático herdadas das formas mais grosseiras de cultura comercial. O diretor que subordina a ação e personagens a esse conceito de tempo dramático revela uma posição política/a política no interior da técnica que é muito mais insidiosa do que o conteúdo ‘reacionário’. Visto dessa perspectiva, um diretor como Howard Hawks, que se recusa a subordinar a arte às demandas de um tempo segmentado, torna-se mais resistente ao autoritarismo do que diretores liberais ou de esquerda, preocupados com o conteúdo humanitário do filme, mas que capitulam frente a técnicas que reduzem o público a meros espectadores”, *False Promises*, New York, 1973, p. 116-17.

função de mapeamento por meio da qual o sujeito individual projeta e molda sua inserção na coletividade. A reificação do capitalismo tardio – a transformação das relações humanas em uma aparência de relacionamentos entre coisas – torna opaca a sociedade: é a própria origem das mistificações nas quais se baseia a ideologia e por meio das quais a dominação e exploração são legitimadas. Uma vez que a estrutura fundamental da “totalidade” social é um conjunto de relações de classe – uma estrutura antagonista de tal modo que as diferentes classes sociais definem a si mesmas em termos daquele antagonismo e por oposição umas em relação às outras – a reificação necessariamente obscurece o aspecto de classe daquela estrutura e é acompanhada não apenas por anomia, mas também por uma crescente confusão com relação à natureza ou mesmo à existência de classes sociais, o que pode ser observado em larga escala em todos os países capitalistas “avançados” hoje. Se o diagnóstico estiver correto, a intensificação de uma consciência de classe será menos uma questão de exaltação populista e operária de uma classe específica por ela mesma, do que uma questão de reabertura enérgica do acesso a um sentido de sociedade como totalidade e de reinvenção das possibilidades cognitivas e perceptivas que permitem ao fenômeno social se tornar mais uma vez evidente, como momentos de uma luta *entre* classes.

Nessas circunstâncias, a função de um novo realismo seria clara: resistir ao poder de reificação na sociedade de consumo e reinventar aquela categoria de totalidade que, sistematicamente enfraquecida pela fragmentação existencial em todos os níveis da vida e da organização social hoje, pode apenas projetar relações estruturais entre classes, bem como lutas de classe em outros países, no que se tornou de modo crescente um sistema mundial. Uma tal concepção de realismo incorporaria o que sempre foi muito concreto no contraconceito dialético do modernismo – sua ênfase na violenta renovação da percepção num mundo em que a experiência solidificou-se em uma massa de hábitos e automatismos. No entanto, o hábito que a nova estética deveria romper não seria mais tematizado nos termos convencionais do modernismo – a saber, uma razão dessacralizada ou desumanizada, a sociedade de massa e a cidade industrial, a tecnologia em geral –, mas antes nos termos de uma função do sistema de mercadorias e da estrutura reificante do capitalismo tardio.

Outras concepções de realismo, outros tipos de estética política obviamente continuam concebíveis. O debate Realismo/Modernismo nos ensina a necessidade de julgá-los nos termos da conjuntura histórica e social em que eles são chamados a operar. Ter uma atitude engajada com relação a lutas centrais do passado não significa tomar partido, ou buscar harmonizar diferenças irreconciliáveis. Em tais conflitos intelectuais extintos e, no entanto, ainda virulentos, a contradição fundamental se dá entre a história propriamente dita e o aparato conceitual que, procurando compreender as suas realidades, termina apenas reproduzindo a sua discordância interna na forma de um enigma do pensamento, uma aporia. É essa aporia que devemos reter; ela contém em sua estrutura o ponto crucial de uma história para além da qual nós ainda não passamos. Ela não pode, claro, nos dizer qual deveria ser o nosso conceito de realismo; ao estudá-la, porém, sentimos que é impossível não sentir a obrigação de reinventar um.