

MODERNIDADE E REVOLUÇÃO

Perry Anderson

Tradução: Maria Lúcia Montes

New Left Review, 144, Março-Abril 1984

O tema da sessão desta noite vem sendo foco de debate intelectual, e de paixão política, há pelo menos sessenta ou setenta anos*. Noutras palavras, tem a esta altura uma longa história. Ocorre, porém, que no ano passado apareceu um livro que reabre o debate com uma paixão tão renovada, com uma força tão inegável, que nenhuma reflexão agora sobre estas duas idéias — "modernidade" e "revolução" — poderia evitar uma tentativa de acerto de contas com essa obra. O livro a que me refiro é *All that is Solid Melts into Air*, de Marshall Berman. Minhas anotações esta noite tentam — muito brevemente — examinar a estrutura do argumento de Berman e considerar em que medida ele nos fornece uma teoria convincente, capaz de conjugar as noções de modernidade e revolução. Começarei por reconstruir, de forma comprimida, as linhas gerais do seu livro para, em seguida, tecer alguns comentários sobre a validade delas. Como em toda reconstrução deste tipo, vai-se sacrificar aqui o ímpeto da imaginação, a amplitude de afinidade cultural, a força de inteligência do texto, que dão a *All that is Solid Melts into Air* todo o seu esplendor. Com o passar do tempo, tais qualidades certamente farão desta obra um clássico em sua área. Uma adequada apreciação de todas elas foge à nossa tarefa de hoje. Mas é preciso dizer de saída que uma análise do argumento geral do livro, como esta, que o

despoja destas qualidades, não equivale de modo algum a uma avaliação adequada da importância e do fascínio da obra como um todo.

Modernismo, modernidade, modernização

O argumento essencial de Berman começa da seguinte maneira: *Há um modo de experiência vital — experiência do espaço e do tempo, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é hoje em dia compartilhado por homens e mulheres em toda parte do mundo. Chamarei a este corpo de experiência modernidade. Ser moderno é encontrarmo-nos em um meio-ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo — e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos. Ambientes e experiências modernos atravessam todas as fronteiras de geografia e de etnias, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: neste sentido, pode-se dizer que a modernidade une todo o gênero humano. Mas é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: envolve-nos a todos num redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, tudo o que é sólido se volatiliza¹.*



* Contribuição à Conferência sobre o Marxismo e a interpretação da Cultura, realizada na Universidade de Illinois, em Urbana-Champaign, julho de 1983, na sessão cujo tema era *Modernidade e Revolução*.

¹ *All that is Solid Melts into Air*, p. 15. O título é uma frase do *Manifesto Comunista*, I.

O que gera esse turbilhão? Para Berman, trata-se de uma multidão de processos sociais — enumera entre eles as descobertas científicas, as revoluções da indústria, as transformações demográficas, as formas de expansão urbana, os Estados nacionais, os movimentos de massa —, todos impulsionados, em última instância, pelo *mercado mundial* capitalista, "em perpétua expansão e drasticamente flutuante". A estes processos ele chama, por conveniência da abreviação, *modernização* sócio-econômica. A partir da experiência nascida com a modernização surgiu, por sua vez, o que ele descreve como a *espantosa variedade de visões e idéias que visam a fazer de homens e mulheres os sujeitos ao mesmo tempo que os objetos da modernização, a dar-lhes o poder de mudar o mundo que os está mudando, a abrir-lhes caminho em meio ao turbilhão e apropriar-se dele — visões e valores que acabaram por ser agrupados frouxamente sob o nome de modernismo*. A pretensão de seu livro consiste, então, em revelar a "dialética da *modernização* e do modernismo"².

Entre os dois, encontra-se o termo-médio chave — *modernidade* —, nem processo econômico nem visão cultural, mas a *experiência histórica*, que faz a mediação entre um e outro. O que constitui a natureza do vínculo entre ambos? Para Berman, trata-se, essencialmente, do *desenvolvimento*. Este é, na verdade, o conceito central do seu livro, e está na origem da maioria dos paradoxos que contém — alguns deles explorados de maneira lúcida e convincente em suas páginas, outros menos considerados nelas. Em *All that is Solid Melts in to Air*, desenvolvimento significa simultaneamente duas coisas. De um lado, refere-se às gigantescas transformações objetivas da sociedade desencadeadas pelo advento do mercado mundial capitalista: ou seja, essencialmente, mas não de modo exclusivo, desenvolvimento *econômico*. De outro lado, refere-se às impressionantes transformações subjetivas da vida individual e da personalidade que ocorrem sob seu impacto: tudo o que está contido na noção de autodesenvolvimento, isto é, uma potenciação dos poderes do homem e uma amplificação da experiência humana. Para Berman, a combinação de ambas, sob o ritmo compulsivo do mercado mundial, necessariamente cria uma dramática tensão interior nos indivíduos que sofrem o desenvolvimento

em seus dois sentidos. Por um lado, o capitalismo — na inesquecível frase de Marx no *Manifesto*, que constitui o *leitmotiv* do livro de Berman — arrasa todo confinamento ancestral e toda restrição feudal, a imobilidade social e a tradição dos claustros, numa imensa operação de limpeza dos entulhos culturais e consuetudinários por todo o planeta. A esse processo corresponde uma formidável emancipação das possibilidades e da sensibilidade do eu individual, que agora cada vez mais se liberta da fixidez do *status* social e da rígida hierarquia de papéis característicos do passado pré-capitalista, com sua moralidade estreita e seu limitado raio de imaginação. Por outro lado, como salientou Marx, este mesmo avanço do desenvolvimento econômico capitalista também gera uma sociedade brutalmente alienada e atomizada, dilacerada por uma empedernida exploração econômica e uma fria indiferença social, capaz de destruir cada valor cultural ou político cujo potencial ela mesma despertou. De igual modo, no plano psicológico, o autodesenvolvimento só poderia significar, nestas condições, profunda desorientação e insegurança, frustração e desespero, *concomitantes com* — na verdade inseparáveis de — um senso de expansão e regozijo, novas capacidades e sentimentos, liberados ao mesmo tempo. *Esta atmosfera de agitação e turbulência, vertigem e embriaguez psíquica, expansão das possibilidades da experiência e destruição das fronteiras morais e dos laços pessoais, auto-expansão e autopenetração, fantasmas na rua e na alma*, escreve Berman, é a atmosfera em que nasce a sensibilidade moderna³.

Esta sensibilidade data, em suas manifestações primeiras, do advento do mercado mundial — 1500, ou por volta disso. Mas em sua primeira fase, que para Berman vai aproximadamente até 1790, ainda lhe falta um vocabulário comum. Uma segunda fase estende-se então ao longo de todo o século XIX, e é aqui que a experiência da modernidade se traduz nas várias visões clássicas de modernismo, que ele define essencialmente por sua constante habilidade de capturar ambos os lados das contradições do desenvolvimento capitalista — ao mesmo tempo, celebra e denuncia as transformações sem precedentes que opera no mundo material e no espiritual, sem nunca converter estas atitudes em antíteses estáticas ou imutáveis. Goethe nos dá um pro-

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 18.

tótipo da nova visão em seu *Fausto*, que num capítulo magnífico Berman analisa como a tragédia daquele que se desenvolve neste sentido dual: abrir as comportas do eu, à custa de represar o oceano. Tanto o Marx do *Manifesto* quanto o Baudelaire dos poemas em prosa sobre Paris podem ser vistos como parentes próximos na mesma descoberta da modernidade — uma descoberta que, nas condições peculiares de uma modernização forçada feita de cima para baixo numa sociedade atrasada, se prolonga na longa tradição literária de São Petersburgo, de Pushkin e Gogol a Dostoiévski e Mandelstam. Uma das condições desta sensibilidade assim criada, argumenta Berman, era a existência de um público mais ou menos unificado, que ainda conservava a memória de como era viver em um mundo pré-moderno.

No século XX, entretanto, esse público expandiu-se ao mesmo tempo em que se fragmentou em segmentos incomensuráveis. Com isso, a tensão dialética da experiência clássica da modernidade sofreu uma transformação crítica. Embora a arte modernista registrasse triunfos nunca dantes alcançados — o século XX, diz Berman numa frase afoita, *talvez seja o mais brilhantemente criativo na história do mundo*⁴ —, ao mesmo tempo ela deixava de se conectar com ou de informar qualquer vida comum: como diz ele, *não sabemos como usar nosso modernismo*⁵. O resultado foi uma drástica polarização no pensamento moderno sobre a experiência da própria modernidade, aplanando seu caráter essencialmente ambíguo ou dialético. Por um lado, de Weber a Ortega, de Eliot a Tate, de Leavis a Marcuse, a modernidade do século XX tem sido incessantemente condenada como uma gaiola de ferro de conformismo e mediocridade, um deserto espiritual em que vagueiam populações sem qualquer comunidade orgânica ou autonomia vital. Por outro lado, contra estas visões de desespero cultural, em outra tradição que se estende de Marinetti a Le Corbusier, de Buckminster Fuller a Marshall McLuhan, para não falar dos apologistas declarados da própria "teoria da modernização" capitalista, tem-se ostensivamente alardeado que a modernidade constitui a última palavra em matéria de excitação dos sentidos e de satisfação uni-

versal, em que uma civilização feita à máquina, por si só, garante frêmitos estéticos e venturas sociais. O que ambas as posições têm em comum, aqui, é uma simples identificação da modernidade com a própria tecnologia — excluindo radicalmente as pessoas que a produzem e são por ela produzidas. Como escreve Berman: *Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, inesgotavelmente enredados numa luta corpo a corpo com suas ambigüidades e contradições; as ironias a respeito de si próprios, as tensões interiores constituíam uma fonte básica de sua força criativa. Seus sucessores do século XX cambalearam muito mais para polaridades rígidas e totalizações achatadoras. A modernidade, ou é abraçada com um entusiasmo cego e acrílico, ou então é condenada com um desprezo e um distanciamento neo-olímpicos. Em ambos os casos, ela é concebida como um monolito fechado, que os homens modernos são incapazes de moldar ou mudar. As visões abertas da vida foram suplantadas por outras, fechadas; o tanto isto quanto aquilo foi substituído pelo ou um ou outro*⁶. O objetivo do livro de Berman é ajudar a restaurar nosso senso de modernidade pela reapropriação das visões clássicas de modernidade. *Pode ser então que se descubra que voltar atrás seja um modo de ir em frente: que a lembrança dos modernismos do século XIX nos possa dar a visão e a coragem para criar os modernismos do século XXI. Este ato de lembrar pode ajudar-nos a trazer o modernismo de volta às suas raízes, de modo a permitir-lhe que se nutra e se renove, para enfrentar as aventuras e perigos que tem pela frente*⁷.

Esta é a força-motriz de *All that is Solid Melts into Air*. Só que o livro contém um subtexto muito importante, que precisa ser notado. O título e o tema organizador vêm do *Manifesto Comunista*, e o capítulo sobre Marx é um dos mais interessantes do livro. Mas ele acaba sugerindo que a própria análise de Marx da dinâmica da modernidade solapa, no fim das contas, a própria perspectiva do futuro comunista, ao qual ele julgava que ela deveria levar. Pois, se a essência da libertação dos entraves da sociedade burguesa consistisse em se atingir, pela primeira vez, um desenvolvimento verdadeiramente ilimitado do indivíduo — depois de removidos os li-

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

mites do capital, com todas as suas deformidades —, o que poderia garantir a harmonia dos indivíduos assim emancipados ou a estabilidade de qualquer sociedade por eles composta? *Mesmo que, indaga Berman, os operários de fato construam um movimento comunista que tenha êxito, e mesmo que esse movimento dê lugar a uma revolução vitoriosa, como conseguirão eles, em meio à maré cheia da vida moderna, construir uma sociedade comunista sólida? O que impede que as forças sociais que dissolvem o capitalismo dissolvam igualmente o comunismo? Se todas as novas relações se tornam obsoletas antes que possam ossificar-se, como será possível manter vivas a solidariedade, a fraternidade e a ajuda mútua? Um governo comunista poderia tentar erguer um dique contra a enchente, mediante a imposição de restrições radicais não só à atividade e ao empreendimento econômicos (todos os governos socialistas fizeram isso, exatamente como todos os Estados de bem-estar capitalistas), mas também à expressão pessoal, cultural e política. Mas, na medida em que tal política fosse bem sucedida, não trairia ela o objetivo de Marx quanto ao livre desenvolvimento de todos e de cada um?*⁸ No entanto — e cito novamente — *se um compromisso triunfante pudesse algum dia passar pelas comportas abertas pelo livre comércio, quem sabe que temíveis impulsos por aí também não passariam com ele, ou em seu rastro, ou embutidos em seu interior? É fácil imaginar como uma sociedade comprometida com o livre desenvolvimento de todos e de cada um poderia desenvolver suas próprias e distintas variedades de niilismo. Na verdade, um niilismo comunista poderia revelar-se muito mais explosivo e desintegrador que seu precursor burguês — embora também mais audacioso e original —, pois, enquanto o capitalismo corta as infinitas possibilidades da vida moderna nos limites da linha inferior, o comunismo de Marx poderia projetar o eu liberado em imensos espaços humanos desconhecidos e sem qualquer limite. Conclui assim Berman: *Ironicamente, portanto, podemos ver a dialética da modernidade de Marx reeditar o destino da sociedade que descreve, gerando energias e idéias que a dissipam em seu próprio ar.*⁹*

A necessidade de periodização

Como disse, o argumento de Berman é original e atraente, apresentado com grande perícia e verve literárias. Une uma postura política generosa a um caloroso entusiasmo intelectual por seu tema: tanto a noção do moderno quanto a do revolucionário saem, por assim dizer, moralmente redimidas de suas páginas. Para Berman, com efeito, o modernismo é por definição profundamente revolucionário. Como proclama a contra-capa do livro: *Ao contrário do que afirma a crença convencional, a revolução modernista não acabou.* Escrito de um ponto de vista de esquerda, merece a mais ampla discussão e análise por parte da esquerda.

Tal discussão deve começar pelo exame dos termos-chaves de Berman, "modernização" e "modernismo", para passar em seguida aos encadeamentos que existem entre eles, através da noção bifronte de "desenvolvimento". Se fizermos isso, a primeira coisa a chamar a atenção é que, embora Berman tenha captado com inigualável força de imaginação uma dimensão crítica da visão da história de Marx no *Manifesto Comunista*, ele omite ou considera apenas superficialmente outra dimensão, que é não menos crítica para Marx, e complementar à primeira. A acumulação do capital, para Marx, com a incessante expansão da forma mercadoria pelo mercado na verdade constitui um dissolvente universal do velho mundo social, e pode ser legitimamente apresentada como um processo de *constante revolucionamento da produção, de perturbação ininterrupta, de permanente incerteza e agitação*, nas palavras de Marx. Notem-se os três adjetivos: constante, ininterrupto, permanente. Eles denotam um tempo histórico *homogêneo*, em que cada momento é perpetuamente diferente de todos os outros em virtude de ser o *seguinte* mas — por isso mesmo — é eternamente o *mesmo*, como uma unidade intercambiável num processo de recorrência infinita. Extrapolada da totalidade da teoria do desenvolvimento capitalista de Marx, esta ênfase pode, de maneira muito rápida e fácil, resultar no paradigma da modernização propriamente dita — uma teoria antimarxista, evidentemente, do ponto de vista político.

⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

Para o nosso objetivo, no entanto, o ponto relevante é que a idéia de modernização envolve uma concepção de desenvolvimento fundamentalmente *plano* — um processo de fluxo contínuo em que não há diferenciação real de uma conjuntura ou época em relação a outra, exceto em termos de mera sucessão cronológica do velho e do novo, do anterior e do posterior, categorias que são elas próprias sujeitas a uma incessante permutação de posições numa única direção, à medida que o tempo passa e o posterior se converte em anterior, o mais novo em mais velho. Este é, naturalmente, um registro preciso da temporalidade do mercado e das mercadorias que por ele circulam.

Mas a própria concepção de Marx sobre o tempo histórico do modo de produção capitalista como um todo era bastante diferente desta: tratava-se de uma temporalidade complexa e *diferencial*, em que os episódios ou eras eram descontínuos em relação uns aos outros, e heterogêneos em si mesmos. A maneira mais óbvia em que esta temporalidade diferencial entra na própria construção do modelo de Marx do capitalismo encontra-se, evidentemente, ao nível da *ordem de classe* por ele gerada. De modo geral, pode-se dizer que as classes enquanto tais praticamente não figuram na explicação de Berman. A única exceção significativa é uma bela discussão sobre o quanto a burguesia sempre deixou de se conformar ao absolutismo do livre comércio postulado por Marx no *Manifesto*: mas isto tem poucas repercussões sobre a arquitetura do livro como um todo, no qual há muito pouco entre *economia*, de um lado, e *psicologia*, de outro, exceção feita à *cultura* do modernismo que serve de ligação entre ambas. A sociedade enquanto tal está efetivamente ausente. Mas, se considerarmos a explicação que Marx dá dessa sociedade, o que encontramos é algo que está muito distante de qualquer processo de desenvolvimento plano. A trajetória da ordem burguesa é antes curvilínea. Ela traça não uma linha reta que avança sempre em frente ou um círculo que se expande infinitamente em direção ao exterior, mas uma nítida parábola. A sociedade burguesa conhece uma ascensão, uma estabilização e um declínio. Nas próprias passagens dos *Grundrisse* que contêm as afirmações mais líricas e incondicionais acerca da unidade entre o

desenvolvimento econômico e o desenvolvimento individual, que constitui o tema central do argumento de Berman, quando Marx fala do "ponto de floração" da base do modo de produção capitalista, refere-se ao *ponto em que ela pode unir-se ao mais alto desenvolvimento das forças produtivas, assim como o ponto do mais rico desenvolvimento do indivíduo* — ele também estipula expressamente: *Não obstante, ela ainda é esta base, esta planta em flor, e portanto ela fenece após a floração e como consequência de haver florido. (. . .) Tão logo se atinge este ponto, continua, qualquer desenvolvimento ulterior toma a forma de um declínio*¹⁰. Noutras palavras, a história do capitalismo deve ser *periodizada*, e sua *trajetória* determinada deve ser reconstruída, se quisermos chegar a qualquer compreensão sensata do que significa realmente "desenvolvimento" capitalista. O conceito de modernização obstrui a própria possibilidade de se fazer isso.

10 *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, Frankfurt, 1967, p. 439.

A multiplicidade dos modernismos

Passemos agora ao termo complementar de Berman, "modernismo". Embora ele seja posterior a modernização, no sentido de que assinala o surgimento de um vocabulário coerente para expressar uma experiência de modernidade que o precedeu, uma vez instalado, também o modernismo não conhece nenhum princípio interno de variação. Ele simplesmente continua a reproduzir-se. É muito significativo que Berman tenha de afirmar que a *arte* do modernismo floresceu e continua a florescer como nunca antes no século XX — mesmo quando protesta contra as correntes de *pensamento* que nos impedem de incorporar adequadamente essa arte em nossas vidas. Há uma série de dificuldades óbvias com esta posição. A primeira é que o modernismo, como um conjunto específico de formas estéticas, é, de modo geral, datado precisamente *a partir do* século XX, sendo mesmo construído tipicamente em contraste com as formas clássicas, realistas ou outras, dos séculos XIX, XVIII e mesmo dos séculos anteriores. Praticamente todos os textos literários de fato analisados tão bem por Berman — sejam eles de Goethe ou Baudelaire, Pushkin ou Dostoiévski — precedem o modernismo propriamente

dito, neste sentido usual da palavra: as únicas exceções são textos de ficção de Bely e Mandelstam que, precisamente, são artefatos do século XX. Noutras palavras, segundo critérios mais convencionais, mesmo o modernismo deve ser enquadrado em alguma concepção mais diferencial de tempo histórico. Um segundo ponto relacionado a este é que, uma vez tratado deste modo, é surpreendente o quanto sua distribuição, do ponto de vista geográfico, é de fato desigual. Mesmo no mundo europeu ou ocidental de modo geral, existem importantes áreas que praticamente não deram origem a nenhum *momentum* modernista. Meu próprio país, a Inglaterra, pioneira da industrialização capitalista, dominando o mercado mundial durante um século, constitui um bom exemplo nesse sentido: cabeça de ponte para Eliot ou Pound, rumando ao largo até Joyce, ela não produziu nenhum movimento nativo de tipo modernista virtualmente significativo nas primeiras décadas deste século — diferentemente do que ocorreu na Alemanha ou na Itália, França ou Rússia, Holanda ou América. Não foi por acidente que ela devesse ser a grande ausente da sinopse de Berman em *All that is Solid Melts into Air*. Ou seja, mesmo o espaço do modernismo é diferencial.

Uma terceira objeção à leitura que Berman faz do modernismo como um todo é a de que não estabelece distinções, nem entre tendências estéticas muito contrastadas, nem no interior do conjunto de práticas estéticas que compõem as próprias artes. Na realidade, é a variedade proteiforme de relações com a modernidade capitalista o que mais surpreende no vasto agrupamento de movimentos reunidos de modo típico sob a rubrica comum de modernismo. Simbolismo, expressionismo, cubismo, futurismo ou construtivismo, surrealismo — houve talvez cinco ou seis correntes *decisivas* de "modernismo" nas primeiras décadas do século, das quais quase tudo o que veio depois foi uma derivação ou mutação. Poder-se-ia pensar que a natureza antitética das doutrinas e práticas peculiares a tais correntes fosse por si só suficiente para excluir a possibilidade de que tivesse existido uma única *Stimmung* característica, capaz de definir a postura modernista clássica com relação à modernidade. Grande parte da arte produzida de dentro desse conjunto de posi-

ções já continha as formações daquelas mesmas polaridades que Berman execra nas teorizações contemporâneas ou subsequentes da cultura moderna como um todo. O expressionismo alemão e o futurismo italiano, em suas tonalidades respectivamente contrastadas, constituem um exemplo acabado nesse sentido. Uma dificuldade final com relação à análise de Berman é que, nos seus próprios termos de referência, ela é incapaz de fornecer qualquer explicação para a divergência, que deplora, entre a arte e o pensamento, a prática e a teoria da modernidade no século XX. Aqui, na verdade, o tempo se divide em seu argumento, de um modo significativo: ocorreu algo como um *declínio*, do ponto de vista intelectual, que seu livro procura reverter com um retorno ao espírito clássico do modernismo como um todo, capaz de informar igualmente a arte e o pensamento. Mas esse declínio permanece ininteligível dentro do seu esquema, uma vez que a própria modernização é concebida como um processo linear de prolongamento e expansão, que necessariamente traz consigo uma renovação constante das fontes da arte modernista.

A conjuntura sócio-política

Uma maneira alternativa de compreender as origens e as aventuras do modernismo consiste em examinar mais de perto a temporalidade histórica diferencial em que se inscreve. Na tradição marxista há um modo famoso de fazer isto. É o caminho tomado por Lukács, a partir do estabelecimento de uma equação direta entre a mudança de postura política do capital europeu após as revoluções de 1848 e o destino das formas culturais produzidas pela burguesia ou no seu âmbito de influência como uma classe social. Na segunda metade do século XIX, para Lukács, a burguesia torna-se puramente reacionária — abandona seu conflito com a nobreza, numa escala continental, para engajar-se numa luta total contra o proletariado. Com isso, ela entra numa fase de decadência ideológica, cuja expressão estética inicial é sobretudo naturalista, mas que vai dar enfim no modernismo do início do século XX. Hoje em dia, este esquema é amplamente execrado pela esquerda. Na verdade, na obra de Lukács, ele pro-

duziu com freqüência análises locais bastante perspicazes no campo da filosofia propriamente dita: *A Destruição da Razão* é um livro que de modo algum pode ser negligenciado, por mais que seu pós-escrito o tenha prejudicado. Por outro lado, no campo da literatura — a principal área em que Lukács o aplica — o esquema revelou-se relativamente estéril.

É notável que não exista nenhuma exploração lukácsiana de qualquer obra de arte modernista que se compare, em detalhe ou em profundidade, ao seu tratamento da estrutura das idéias em Schelling ou Schopenhauer, Kierkegaard ou Nietzsche; em contrapartida, Joyce ou Kafka — para mencionar apenas duas de suas *bêtes noires* literárias — são quase tão-somente invocados, sem nunca serem estudados por si mesmos. O erro básico da ótica de Lukács consiste, aqui, no seu *evolucionismo*: isto é, o tempo difere de uma época para outra, mas no *interior* de cada época todos os setores da realidade social se movem em sincronia uns com os outros, de tal modo que o declínio em um nível deve refletir-se como descenso em todos os outros. O resultado é uma noção de "decadência" claramente supergeneralizada, mas que tem como atenuante o fato de ser enormemente afetada, é claro, pelo espetáculo do colapso da sociedade alemã e da maior parte de sua cultura estabelecida — na qual ele próprio havia sido formado — que se precipitavam no nazismo.

Mas se nem o perenialismo de Berman nem o evolucionismo de Lukács fornecem explicações satisfatórias para o modernismo, qual é a alternativa? A hipótese que vou aqui sugerir brevemente é a de que deveríamos procurar preferivelmente uma explicação *conjuntural* para o conjunto de práticas e doutrinas estéticas mais tarde agrupadas como "modernistas". Tal explicação envolveria a intersecção de diferentes temporalidades históricas a fim de compor uma configuração tipicamente sobredeterminada. Quais seriam essas temporalidades? A meu ver, pode-se entender melhor o "modernismo" como um campo cultural de força *triangulado* por três coordenadas decisivas. A primeira delas é algo que Berman insinua numa passagem, mas situa demasiado atrás no tempo, sem

captá-lo com suficiente precisão. Trata-se da codificação de um *academicismo* altamente formalizado, nas artes visuais e outras, o qual, por sua vez, era institucionalizado nos regimes oficiais de Estados e sociedades ainda maciçamente impregnados, não raro dominados, pelas classes aristocráticas ou terratenentes: sem dúvida, classes economicamente "ultrapassadas" em certo sentido, mas que ainda, em outros planos, davam o tom político e cultural nos países da Europa antes da Primeira Guerra Mundial.

As conexões entre esses dois fenômenos estão graficamente traçadas num trabalho fundamental há pouco publicado por Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime*¹¹, cujo tema central é estabelecer em que medida a sociedade européia era ainda, até 1914, dominada por classes dirigentes agrárias ou aristocráticas (as duas não eram necessariamente idênticas, como deixa claro o caso da França), em economias onde a indústria pesada moderna ainda constituía um setor surpreendentemente pequeno, tanto em termos da força de trabalho empregada quanto do padrão de produção. A segunda coordenada é um complemento lógico da primeira: a emergência ainda incipiente, e portanto essencialmente *nova* no interior dessas sociedades, das tecnologias ou invenções-chaves da segunda revolução industrial — telefone, rádio, automóvel, avião etc. As indústrias de bens de consumo de massa baseadas nas novas tecnologias ainda não tinham sido implantadas em parte alguma da Europa onde, até 1914, a indústria do vestuário, de alimentação e mobiliário continuavam a ser esmagadoramente os maiores setores de produção de bens de consumo em termos de emprego e rotatividade.

Por fim, devo argumentar que a terceira coordenada da conjuntura modernista foi a proximidade imaginativa da revolução social. A extensão da esperança ou da apreensão suscitadas pelo prospecto de tal revolução variava amplamente: mas, na maior parte da Europa, estava "no ar" durante a Belle Époque. A *razão* disso é, mais uma vez, bastante clara: formas do *ancien régime* dinástico, como Mayer as chama, ainda persistiam: monarquias imperiais na Rússia, Alemanha e Áustria; uma ordem real precária na Itália; mesmo na Grã-Bretanha, o Reino Unido achava-se ameaçado pela desintegração regional e pela guerra

¹¹ Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime*, Nova York, 1981, pp. 189-273.

civil nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. Em nenhum Estado europeu a democracia burguesa se havia completado como uma forma; nem o movimento operário se havia integrado ou cooptado como uma força. As saídas revolucionárias possíveis diante de uma destruição eventual da antiga ordem eram, assim, profundamente ambíguas. Seria uma nova ordem mais genuína e radicalmente capitalista, ou seria ela socialista? A Revolução Russa de 1905-1907 — que atraiu a atenção de toda a Europa — era emblemática dessa ambigüidade: uma sublevação a uma só vez e inseparavelmente burguesa e proletária.

Qual a contribuição de cada uma dessas coordenadas para a emergência do campo de força que define o modernismo? Em poucas palavras, creio que foi a seguinte: a persistência dos *anciens régimes*, e do academicismo que ia de par com eles, forneceu um conjunto crítico de valores culturais *contra os quais* podiam medir-se as formas insurgentes de arte, mas também *em termos dos quais* elas podiam articular-se parcialmente a si mesmas. Sem o adversário comum do academicismo oficial, o grande arco das novas práticas estéticas tem pouca ou nenhuma unidade: sua tensão com os cânones estabelecidos ou consagrados que encontram pela frente é constitutiva de sua definição enquanto tal. Ao mesmo tempo, porém, a antiga ordem, precisamente no que ainda tinha de coloração parcialmente aristocrática, oferecia um conjunto de códigos e recursos disponíveis, a partir dos quais se poderia também resistir às devastações do mercado como princípio organizador da cultura e da sociedade, aliás uniformemente detestado por todas as espécies de modernismo. Os estoques clássicos da alta cultura ainda preservados — mesmo que deformados e amortecidos — pelo academicismo do final do século XIX poderiam ser resgatados e dirigidos contra ele, bem como contra o espírito comercial da época, como muitos desses movimentos o caracterizavam. A relação de imagistas como Pound com as convenções eduardianas e com a poesia lírica romana, ou, mais tarde, a relação de Eliot com Dante ou os metafísicos, é típica de um dos lados desta situação; a irônica proximidade de Proust ou Musil com as aristocracias da França ou da Áustria é característica do outro.

Ao mesmo tempo, para um tipo dife-

rente de sensibilidade "modernista", as energias e os atrativos de uma nova era da máquina eram um poderoso estímulo à imaginação: o estímulo que se reflete, de modo bastante patente, no cubismo parisiense, no futurismo italiano ou no construtivismo russo. Contudo, a condição desse interesse residia em que as técnicas e os artefatos fossem abstraídos das relações sociais de produção que os estavam criando. O capitalismo enquanto tal jamais foi exaltado por qualquer tipo de "modernismo". Mas a extrapolação a que se procedia tornava-se possível justamente graças ao caráter incipiente de um padrão sócio-econômico ainda imprevisível, e que mais tarde iria consolidar-se tão inexoravelmente à sua volta. Não era óbvio aonde iriam levar os novos dispositivos e as novas invenções. Daí a celebração, por assim dizer ambidestra, que deles se fazia, tanto à direita como à esquerda — Marinetti ou Maïakovski. Finalmente, a bruma da revolução social, que pairava sobre o horizonte dessa época, foi responsável por grande parte do tom apocalíptico daquelas correntes do modernismo que rejeitavam de modo mais irremissível e violentamente radical a ordem social como um todo, dentre as quais a mais significativa foi sem dúvida o expressionismo alemão. O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu assim no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Dito de outro modo, ele surgiu na intersecção de uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semiindustrializada e um movimento operário semiemergente, ou semiinsurgente.

A Primeira Guerra Mundial alterou, com sua chegada, todas essas coordenadas. Mas não eliminou nenhuma delas. Por outros vinte anos mais, elas continuariam a sobreviver, numa espécie de sobrevivência física. Do ponto de vista político, é claro, desapareceram os Estados dinásticos da Europa oriental e central. Mas a classe dos Junkers conservou grande poder na Alemanha do pós-guerra; o Partido Radical, de base agrária, continuou a dominar a Terceira República na França, sem grande mudança de tom; na Grã-Bretanha, o mais aristocrático

dos dois partidos tradicionais, o dos Conservadores, virtualmente eliminou seus rivais mais burgueses, os Liberais, passando, a seguir, a dominar todo o período entre as duas guerras. Do ponto de vista social, persistiu até o fim da década de 30 um modo de vida distintivo das classes altas, cuja marca registrada — completamente ausente da existência dos ricos após a Segunda Guerra Mundial — era a "normalidade" de se possuir criadagem doméstica. Foi a última classe verdadeiramente ociosa na história metropolitana. A Inglaterra, onde tal continuidade era mais forte, deveria produzir a maior representação ficcional daquele mundo na obra de Anthony Powell, *Dance to the Music of Time*, uma lembrança não-modernista da época subsequente. Do ponto de vista econômico, as indústrias de produção em massa, baseadas nas novas invenções tecnológicas do início do século XX, conseguiram firmar-se um pouco em dois países apenas — a Alemanha, no período de Weimar, e a Inglaterra no final dos anos trinta. Mas em nenhum dos dois casos havia ocorrido uma implantação generalizada daquilo que Gramsci chamaria de "Fordismo" comparável ao que já existia nos Estados Unidos há duas décadas.

As vésperas da Segunda Guerra Mundial, a Europa ainda estava mais de uma geração atrasada em relação à América na estrutura de sua indústria civil e em seu padrão de consumo. Por último, a perspectiva de uma revolução estava agora mais próxima e tangível do que nunca — um prospecto que se havia materializado triunfalmente na Rússia, que havia tocado com suas asas a Hungria, a Itália e a Alemanha logo depois da Primeira Guerra Mundial, e que estava para assumir uma nova e dramática "imediatez" na Espanha, no final desse período. Foi nesse espaço, que prolongava, a seu próprio modo, um solo anterior, que as formas de arte genericamente "modernistas" continuaram a demonstrar grande vitalidade. Isolado das obras-primas literárias publicadas nesses anos, mas essencialmente alimentado nas anteriores, o teatro de Brecht foi um dos memoráveis produtos da conjuntura do entre-guerras, na Alemanha. Um outro foi o surgimento, pela primeira vez, de um verdadeiro movimento do modernismo na arquitetura, com a Bauhaus. Um terceiro foi o aparecimen-

to do que, na verdade, se revelaria como a última das grandes doutrinas da *avant-garde* européia — o surrealismo na França.

Acaba a estação do Ocidente

Foi a Segunda Guerra Mundial — e não a Primeira — que destruiu todas essas três coordenadas históricas que acabo de discutir, interrompendo com isso a vitalidade do modernismo. Depois de 1945, tinha definitivamente acabado em todos os países a velha ordem semiaristocrática ou agrária, com tudo o mais que compunha seu séquito. A democracia burguesa finalmente se universalizara. Com isso, alguns laços críticos com um passado pré-capitalista soltaram-se bruscamente. Ao mesmo tempo, o Fordismo chegou com força total. A produção e o consumo de massa transformaram as economias da Europa Ocidental segundo o figurino norte-americano. Já não poderia haver a menor dúvida quanto ao tipo de sociedade que esta tecnologia consolidaria: instalara-se agora uma civilização capitalista opressivamente estável, monoliticamente industrial.

Numa passagem maravilhosa de seu livro *Marxism and Form*, Fredric Jameson captou de modo admirável o que isto significava para as tradições da vanguarda que haviam valorizado ao extremo as novidades dos anos 20 e 30, pelo seu potencial onírico, desestabilizador: *A imagem surrealista, nota ele, era um convulsivo esforço para arrebanhar as formas-mercadoria do universo objetivo, ao fazer com que se chocassem umas contra as outras com imensa força*¹². Mas a condição do seu sucesso residia em que *esses objetos — os lugares da chance objetiva ou da revelação preternatural — são imediatamente identificáveis como os produtos de uma economia ainda não plenamente industrializada e sistematizada, Isto significa que as origens humanas dos produtos desse período — sua relação com o trabalho de que são provenientes — ainda não foram inteiramente ocultadas; em sua produção eles ainda mostram traços de uma organização artesanal do trabalho, enquanto sua distribuição ainda é assegurada por uma rede de pequenos comerciantes. . . O que torna tais produtos preparados para receber o investimento de energia psíquica característico do seu uso pelo surrealis-*

¹² *Marxism and Form*, Princeton, 1971, p. 96.

mo é precisamente a marca mal traçada, ainda não apagada, do trabalho humano: eles ainda são gesto congelado, não inteiramente separado da subjetividade, e por isso permanecem potencialmente tão misteriosos e expressivos quanto o próprio corpo humano¹³. Jameson continua então: *Basta apenas trocar esse ambiente de pequenas oficinas e balcões de armazéns, o marché aux puces e as barracas nas ruas, pelos postos de gasolina ao longo das superautoestradas da América, pelas fotografias lustrosas nas revistas ou pelo paraíso de celofane de um drugstore americano, para nos darmos conta de que os objetos do surrealismo desapareceram sem deixar vestígios. Daqui para a frente, no que se pode chamar de capitalismo pós-industrial, os produtos de que nos abastecemos são inteiramente desprovidos de profundidade: seu conteúdo plástico é totalmente incapaz de servir como um condutor de energia psíquica. Desde o início, exclui-se qualquer investimento libidinal em tais objetos, e podemos mesmo nos perguntar se é verdade que nosso universo de objetos, a partir de então, já não tem mais condições de produzir qualquer símbolo capaz de instigar a sensibilidade humana, ou se não nos encontramos aqui em presença de uma transformação cultural de proporções notáveis, uma ruptura histórica de um tipo inesperadamente radical¹⁴.*

Por fim, a imagem ou a esperança da revolução foram murchando no Ocidente. O início da Guerra Fria e a sovietação da Europa Oriental cancelaram por todo um período histórico qualquer perspectiva realista de uma destruição do capitalismo avançado pelo socialismo. A ambigüidade da aristocracia, o absurdo do academicismo, a jovialidade dos primeiros carros ou das primeiras fitas de cinema, a palpabilidade de uma alternativa socialista, tinham todos desaparecido agora. Em seu lugar, reinava agora uma economia de produção universal de mercadorias, rotinizada e burocratizada, na qual consumo de massa e cultura de massa haviam praticamente se tornado termos intercambiáveis. As vanguardas do pós-guerra deveriam definir-se essencialmente contra esse pano de fundo totalmente novo. Não é necessário julgá-las do alto de um tribunal lukácsiano para notar o óbvio: pouca coisa na lite-

ratura, na pintura, na música ou na arquitetura desse período pode ser comparada com a produção da época anterior. Refletindo sobre o que chama "a extraordinária concentração de obras-primas literárias por volta da Primeira Guerra Mundial", em seu livro recente *Signs Taken for Wonders*, Franco Moretti escreve: *Extraordinária por causa de sua quantidade, como mesmo a mais rudimentar das listas pode demonstrar (Joyce e Valéry, Rilke e Kafka, Svevo e Proust, Hofmannsthal e Musil, Apollinaire, Maiakovsky); mas até mais que extraordinária pelo fato desta abundância de obras (como fica claro agora, depois de mais de meio século) ter constituído a última literary season da cultura ocidental. Em poucos anos a literatura européia deu o melhor de si e parecia na iminência de abrir novos e ilimitados horizontes: ao invés disso, morreu. Alguns poucos icebergs isolados, e muitos imitadores; mas nada comparável com o passado¹⁵.*

Seria um pouco de exagero generalizar este julgamento para as outras artes, mas — infelizmente — nem tanto. Escritores, pintores, arquitetos ou músicos produziram, é claro, individualmente, uma obra significativa depois da Segunda Guerra Mundial. Mas as altitudes a que chegaram as duas ou três primeiras décadas do século raramente foram de novo alcançadas, ou nunca mais. Tampouco surgiu, após o surrealismo, qualquer novo movimento estético de importância coletiva, capaz de atuar em mais de uma forma de arte. Apenas na pintura e na escultura escolas e *slogans* especializados sucederam-se uns aos outros, cada vez com maior rapidez: mas, depois do momento do expressionismo abstrato — a última vanguarda genuína do Ocidente —, eles existiram mais em função de um sistema de galerias que necessitava de um *output* regular de novos estilos, como materiais para o desfile comercial da temporada, segundo o modelo da *haute couture*: um padrão econômico correspondente ao caráter *não-reprodutível* de obras "originais" nessas áreas específicas.

Era agora, no entanto, quando tudo o que criara a arte clássica do início do século XX estava morto, que nasciam a ideologia e o culto do modernismo. A própria concepção de modernismo, como coisa de uso corrente, não data de muito antes dos anos 50. O que ela prenuncia-

¹³ *Ibid.*, pp. 103-104.

¹⁵ *Signs Taken for Wonders*, Londres, 1983, p. 209.

¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

va era o colapso, visível por toda parte, da tensão entre as instituições e mecanismos do capitalismo avançado, e as práticas e programas da arte avançada, que ocorria na medida em que aquele anexava a esta como decoração ou diversão ocasional, ou como seu *point d'honneur* filantrópico. As poucas exceções do período sugerem a força da regra. O cinema de Jean-Luc Godard, nos anos 60, é talvez o caso mais notável nesse sentido. À medida que a Quarta República cedia já com atraso seu lugar à Quinta, e a França rural e provinciana se transformava repentinamente por uma industrialização que, sob o comando de De Gaulle, se apropriava das mais novas tecnologias internacionais, algo como um breve clarão no crepúsculo a refletir a conjuntura anterior, que havia produzido a arte inovadora clássica do século, brilhou ganhando nova vida. A seu modo, o cinema de Godard foi marcado por todas as três coordenadas descritas anteriormente. Banhado em citações e alusões a um passado da alta cultura, ao estilo de Eliot; celebrante equívoco do automóvel e do aeroporto, da câmera e da carabina, ao estilo de Léger; expectante de tempestades revolucionárias vindas do Leste, ao estilo de Nizan. A sublevação de maio-junho de 1968 na França foi o terminal histórico que validou esta forma de arte. Régis Debray descreveria sarcasticamente, após o evento, a experiência daquele ano como uma viagem à China que — como a de Colombo — descobriu apenas a América: mais especificamente, desembarcou na Califórnia¹⁶. Isto é, uma turbulência social e cultural que se enganou a si mesma ao se tomar por uma versão francesa da Revolução Cultural, quando de fato significava não mais que o advento atrasado de um consumismo permissivo na França. Mas foi precisamente esta ambigüidade — uma *abertura* de horizonte, onde as formas do futuro poderiam assumir alternativamente as formas escoregadias tanto de um novo tipo de capitalismo quanto da erupção do socialismo — que era constitutiva de grande parte da sensibilidade característica daquilo que veio a ser chamado de modernismo. De modo nada surpreendente, ela não sobreviveu à consolidação que se seguiu, com Pompidou, nem no cinema de Godard nem em qualquer outra parte. Pode-se mesmo dizer que o que marca a situação típica do artista contemporâ-

neo no Ocidente é, ao contrário, o fechamento de horizontes: sem um passado apropriável nem um futuro imaginável, num presente interminavelmente recorrente.

Isto, evidentemente, não é verdade com relação ao Terceiro Mundo. É significativo que tantos dos exemplos do que Berman considera como as grandes realizações modernistas do nosso tempo sejam tirados da literatura latino-americana. Pois no Terceiro Mundo, de modo geral, existe hoje uma espécie de configuração que, como uma sombra, reproduz algo do que antes prevalecia no Primeiro Mundo. Oligarquias pré-capitalistas dos mais variados tipos, sobretudo as de caráter fundiário, são ali abundantes; nessas regiões, onde ele ocorre, o desenvolvimento capitalista é, de modo típico, muito mais rápido e dinâmico que nas zonas metropolitanas, mas, por outro lado, está ali infinitamente menos estabilizado ou consolidado; a revolução socialista ronda essas sociedades como permanente possibilidade, já de fato realizada em países vizinhos — Cuba ou Nicarágua, Angola ou Vietnã. Foram estas condições que produziram as verdadeiras obras-primas dos anos recentes que se conformam às categorias de Berman: romances como *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Marquez, ou *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, na Colômbia ou na Índia, ou filmes como *Yol*, de Yilmiz Güney, na Turquia. Obras como estas, porém, não são expressões atemporais de um processo de modernização em constante expansão, mas surgem em constelações bem delimitadas, em sociedades que ainda se encontram em cruzamentos históricos definidos. O Terceiro Mundo não oferece ao modernismo nenhuma fonte da eterna juventude.

Os limites do autodesenvolvimento

Até agora examinamos dois dos conceitos centrais de Berman — modernização e modernismo. Consideremos agora o termo médio que faz a ligação entre ambos, a própria modernidade. Esta, deve-se lembrar, é definida como a *experiência* pela qual se passa no interior da modernização que dá origem ao modernismo. Em que consiste esta experiência? Para Berman, é essencialmente um pro-

16 Régis Debray, A Modest Contribution to the Rites and Ceremonies of the Tenth Anniversary, *New Left Review*, 115, Maio-Junho 1979, pp. 45-65.

cesso subjetivo de autodesenvolvimento ilimitado, que ocorre à medida que se desintegram as barreiras tradicionais dos costumes ou dos papéis sociais — uma experiência necessariamente vivida a um só tempo como emancipação e ordálio, exaltação e desespero, ao mesmo tempo motivo de temor e de júbilo. É o impulso desta corrida incessante em direção a fronteiras ainda não mapeadas da psique que assegura a continuidade histórico-mundial do modernismo: mas é também este impulso que parece minar de antemão qualquer prospecto de estabilização moral ou institucional sob o comunismo; na verdade, parece até mesmo recusar a coesão cultural necessária para que o comunismo possa simplesmente existir, tornando-o algo como uma contradição em seus próprios termos. O que devemos pensar desse argumento?

Para compreendê-lo, precisamos perguntar-nos: donde vem a visão de Berman de uma dinâmica completamente ilimitada de autodesenvolvimento? Seu primeiro livro, *The Politics of Authenticity*, que contém dois estudos — um sobre Montesquieu e outro sobre Rousseau — nos dá a resposta. Essencialmente, esta idéia deriva daquilo que vem designado com acerto no subtítulo do livro como o "individualismo radical" do conceito de humanidade de Rousseau. A análise de Berman da trajetória lógica do pensamento de Rousseau, na medida em que procurou enfrentar, ao longo de várias obras sucessivas, as conseqüências contraditórias dessa concepção, constitui um *tour de force*. Mas para os propósitos de nossa discussão, o ponto crucial é o seguinte. Berman demonstra a presença em Rousseau do mesmo paradoxo que imputa a Marx: se o autodesenvolvimento ilimitado é a meta de todos, como será possível a comunidade? Para Rousseau a resposta, em palavras que Berman cita, é esta: *O amor do homem deriva do amor de si. — Estenda-se o amor de si aos outros e ele se transformará em virtude*¹⁷. Berman comenta: *Era o caminho da auto-expansão, não o da auto-repressão, que levava ao palácio da virtude. . . À medida que cada homem aprendesse a expressar-se e a expandir-se a si mesmo, sua capacidade de identificação com os outros homens se dilatava, sua simpatia e empatia para com eles se aprofundava*¹⁸. O esquema aqui é bastante claro: *em primeiro lugar*

o indivíduo desenvolve o eu, *depois* o eu pode entrar em relações de mútua satisfação com os outros — relações estas baseadas na identificação *com* o eu. As dificuldades que este pressuposto encontra, à medida que Rousseau tenta passar — em sua linguagem — do "homem" ao "cidadão", na construção de uma comunidade livre, são então brilhantemente exploradas por Berman.

O que surpreende, porém, é que o próprio Berman em lugar algum rejeita o ponto de partida dos dilemas que demonstra. Pelo contrário, conclui argumentando: *Os programas do socialismo e do anarquismo do século XIX, do Estado de bem-estar do século XX e a Nova Esquerda contemporânea podem ser todos vistos como um desenvolvimento ulterior da estrutura de pensamento cujas fundações foram lançadas por Montesquieu e Rousseau. O que esses movimentos tão diferentes partilham em comum é um modo de definir a tarefa política crucial que enfrentam: fazer com que a sociedade liberal moderna mantenha as promessas por ela feitas, reformá-la — ou revolucioná-la — a fim de realizar os ideais do próprio liberalismo moderno. A agenda do liberalismo radical que Montesquieu e Rousseau criaram há dois séculos continua pendente até hoje*¹⁹. De modo análogo, em *All that is Solid Melts into Air*, Berman pode referir-se à *profundidade do individualismo que subjaz ao comunismo de Marx*²⁰ — uma profundidade que, nota ele, então com toda a coerência, deve incluir formalmente a possibilidade de um niilismo radical.

Entretanto, quando examinamos os próprios textos de Marx, encontramos em ação uma concepção muito diferente da realidade humana. Para Marx, o eu não é *anterior a*, mas sim *constituído por* suas relações com os outros, desde o início: mulheres e homens são indivíduos *sociais*, cuja sociabilidade não é subsequente, mas sim contemporânea à sua individualidade. Afinal, Marx escreveu que *somente ao viver em comunidade com outros cada indivíduo tem os meios de cultivar seus dons em todas as direções: somente na comunidade, portanto, a liberdade pessoal é possível*²¹. Berman cita a frase, mas aparentemente sem ver suas conseqüências. Se o desenvolvimento do eu está indissolivelmente imbricado nas relações com os outros, seu de-

¹⁹ *Ibid.*, p. 317.

²⁰ *All that is Solid Melts into Air*, p. 128.

¹⁷ *The Politics of Authenticity*. Nova York, 1970, p. 181.

²¹ *The German Ideology*, Londres, 1970, p. 83; citado por Berman em *ibid.*, p. 97.

¹⁸ *Ibid.*, p. 181.

envolvimento não poderia consistir jamais numa dinâmica *ilimitada* no sentido monadológico evocado por Berman: pois a coexistência de outros sempre *constituiria um limite*, sem o qual o *próprio desenvolvimento não poderia ocorrer*. Assim, para Marx, o postulado de Berman constitui uma contradição em termos.

O outro modo de dizer isto é lembrar que Berman não percebeu — como, aliás, muitos outros — que Marx possui uma concepção da *natureza humana* que exclui esse tipo de plasticidade ontológica infinita que ele próprio supõe. Isto pode parecer uma afirmação escandalosa, dada a origem reacionária de tantas idéias aceitas sobre o que é a natureza humana. Mas esta é a sensata verdade filológica, conforme se pode demonstrar com toda a evidência mesmo pelo mais superficial exame da obra de Marx, e conforme comprova de modo irrefutável o livro recente de Norman Geras, *Marx and Human Nature — Refutation of a Legend*²². Esta natureza, para Marx, inclui um conjunto de necessidades, forças e disposições primárias — o que ele chama, nas famosas passagens dos *Grundrisse* sobre as possibilidades humanas sob o feudalismo, o capitalismo e o comunismo, de *Bedürfnisse, Fähigkeiten, Kräfte, Anlagen* — capazes todas elas de se expandir e se desenvolver, mas não de se anular ou ser substituídas. Assim, a visão de um impulso independente e niilista do eu em direção a um desenvolvimento completamente ilimitado não passa de uma quimera. Antes, o genuíno "desenvolvimento livre de cada um" só pode ser realizado se se efetuar no respeito pelo "livre desenvolvimento de todos", dada a natureza comum daquilo que constitui um ser humano. Nas próprias passagens dos *Grundrisse* em que Berman se baseia, Marx fala sem o menor equívoco do *desenvolvimento pleno do controle humano sobre as forças da natureza — inclusive as da sua própria natureza e da absoluta elaboração* (*Herausarbeiten*) *das suas disposições criadoras*, em que *a universalidade do indivíduo. . . é a universalidade das suas relações reais e ideais*²³. A coesão e estabilidade, que Berman se pergunta se o comunismo seria capaz de encontrar algum dia, reside para Marx na própria

natureza humana que o comunismo finalmente viria emancipar — uma natureza muito distante de uma mera catarata de desejos sem forma. Apesar de toda a sua exuberância, a versão que Berman dá de Marx, enfatizando de modo virtualmente exclusivo a liberação do eu, acaba por aproximar-se desconfortavelmente — por mais radical e decente que seja seu tom — das suposições da cultura do narcisismo.

O impasse atual

Para concluir: onde, com tudo isso, fica a questão da revolução? Berman é bem coerente aqui. Para ele, como para tantos outros socialistas hoje em dia, a noção de revolução se estende em duração. Na verdade, o capitalismo já nos traz a convulsão constante em nossas condições de vida, e neste sentido é — como diz ele — *uma revolução permanente*: uma revolução que obriga *homens e mulheres modernos a aprender a aspirar por mudança: não apenas a ser abertos a mudanças em suas vidas, a nível pessoal e social, mas a demandá-las positivamente, procurar por elas de modo ativo e realizá-las. Eles devem aprender a não desejar nostalgicamente as relações fixas, congeladas de um passado real ou imaginário, mas antes devem comprometer-se com a mobilidade, prosperar com a renovação, esperar por desenvolvimentos futuros em suas condições de vida e em suas relações com os outros homens, seus companheiros*²⁴. O advento do socialismo não deteria esse processo nem o poria em xeque, mas, ao contrário, viria acelerá-lo imensamente e generalizá-lo. Os ecos do radicalismo dos anos 60 estão aqui presentes de modo inequívoco. A atração exercida por essas noções tem se revelado muito difundida. Mas elas não são, na verdade, compatíveis nem com a teoria do materialismo histórico, entendido em sentido estrito, nem com o registro da própria história, por mais teorizada que seja.

Revolução é um termo com um sentido preciso: a destruição política, de baixo para cima, de uma ordem estatal, e sua substituição por outra. Não se ganha nada ao se diluir no tempo esta noção, ou ao estendê-la por todas as áreas do espaço social. No primeiro caso, ela se torna indistinguível de meras refor-

²² Norman Geras, *Marx and Human Nature - Refutation of a Legend*, Londres, 1983.

²⁴ All that is Solid Melts into Air, pp. 95-96.

²³ *Grundrisse*, pp. 387, 440.

mas — da simples mudança enquanto tal, não importando quão pequena ou gradual: tal como ocorre na ideologia do Eurocomunismo atual ou nas versões cognatas da Social Democracia; no segundo caso, ela se reduz a mera metáfora — podendo ser reduzida simplesmente a não mais que supostas conversões morais ou psicológicas, como ocorre na ideologia do maoísmo, com sua proclamação de uma "Revolução Cultural". Contra essas desvalorizações irresponsáveis do termo, com todas as suas conseqüências políticas, é necessário insistir que a revolução é um processo *pontual* e não permanente. Ou seja: uma revolução é um episódio de transformação política convulsiva, comprimido no tempo e concentrado no alvo que tem um início determinado — quando o antigo aparelho de Estado ainda está intacto — e um final limitado, quando o antigo aparelho é decisivamente destruído e um outro se ergue em seu lugar. O que seria distintivo de uma revolução socialista que criasse uma genuína democracia pós-capitalista é que o novo Estado constituiria verdadeiramente transição, rumo aos limites praticáveis de sua própria autodissolução na vida associada da sociedade como um todo.

No mundo capitalista avançado de hoje, é a aparente ausência de qualquer prospecto desse tipo como um horizonte próximo ou mesmo distante — a falta, aparentemente, de qualquer alternativa conjecturável para o *status quo* imperial de um capitalismo de consumo — o que bloqueia a probabilidade de qualquer renovação cultural profunda, comparável à grande Era das Descobertas Estéticas do primeiro terço deste século. Ainda são válidas as palavras de Gramsci: *A crise consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo não pode nascer; nesse interregno, aparece uma grande variedade de sintomas mórbidos*²⁵.

Contudo, é legítimo perguntar: seria possível dizer de antemão o que poderia ser o novo? Creio que uma coisa, ao menos, poderia ser predita. O *modernismo* enquanto noção é a mais vazia de todas as categorias culturais. Ao contrário dos termos gótico, renascentista, barroco, maneirista, romântico ou neoclássico,

ele não designa nenhum objeto passível de descrição por si mesmo: carece completamente de qualquer conteúdo positivo. Na verdade, como vimos, o que se oculta sob esse rótulo é uma ampla variedade de práticas estéticas muito diversas — de fato incompatíveis: simbolismo, construtivismo, expressionismo, surrealismo. Tais práticas, que de fato soletram programas específicos, foram unificadas *post hoc* num conceito híbrido, cujo único referente é a oca passagem do próprio tempo. Não existe nenhum outro indicador estético tão vazio ou viciado. Pois aquilo que uma vez foi moderno logo fica obsoleto. A futilidade do termo, e a ideologia que o acompanha, podem ser vistas, de modo claro até demais, nas tentativas correntes de se apegar aos seus destroços e continuar a nadar com a maré, ainda mais longe, até ultrapassá-lo, na cunhagem do termo *pós-modernismo*: um vazio atrás do outro, numa regressão em série de uma cronologia autocongratatória. Se nos perguntássemos o que a revolução (entendida como uma ruptura pontual e irreparável para com a ordem do capital) tem a ver com o modernismo (entendido como esse fluxo de vaidades temporais), a resposta seria: ela certamente acabaria com ele. Pois uma genuína cultura socialista seria aquela que não procuraria insaciavelmente pelo novo, definido simplesmente como aquilo que *vem depois*, para logo a seguir ser atirado entre os detritos do velho, mas, isto sim, uma cultura que multiplicaria o diferente, numa *variedade* de estilos e práticas correntes muito maior que tudo o que existiu antes: uma diversidade fundada numa pluralidade e complexidade muito maiores de modos de vida possíveis que qualquer comunidade de iguais, não mais dividida em classes, raças ou gênero, iria criar. Noutras palavras, sob esse aspecto, os eixos da vida estética correriam horizontalmente e não na vertical. O calendário deixaria de tiranizar, ou organizar a consciência da arte. Nesse sentido, a vocação de uma revolução socialista não seria nem a de prolongar nem a de realizar a modernidade, mas sim a de aboli-la.

²⁵ Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, org. Quintin Hoare e Geoffrey Nowell-Smith, Londres, 1972, p. 276.

Novos Estudos CEBRAP, São Paulo
n.º 14, pp. 2-15, fev. 86

Perry Anderson é historiador e editor da *New Left Review*.
