Para que tenha significado e para que tenha importância: Um modernismo para o século XXI

Making It Mean and Making It Matter. Modernism for the 21st Century

Pour que cela fasse sens et pour que cela ait de l'importance : un modernisme pour le XXI^{ème} siècle

Vivian Liska

Tradutor: António Sérgio Cardoso e Daniela Silva

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/rccs/921>

DOI: 10.4000/rccs.921

ISSN: 2182-7435

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Edição impressa

Data de publicação: 1 Junho 2006

Paginação: 09-27

ISSN: 0254-1106

Referência eletrónica

Vivian Liska, « Para que tenha significado e para que tenha importância: Um modernismo para o século XXI », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 74 | 2006, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 01 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/921> ; DOI : 10.4000/rccs.921

VIVIAN LISKA

Para que tenha significado e para que tenha importância: Um modernismo para o século XXI

Partindo da misteriosa e ambígua figura kafkiana de Odradek, o texto desenvolve uma reflexão sobre o que poderá ser um modernismo para o século XXI. Argumenta-se que, longe da certidão de óbito lançada pela vaga pós-modernista, estamos a assistir presentemente a um processo de expansão, através da inclusão de outros actores, culturas e espaços no panteão modernista, por um lado, e, por outro, através do desfazer de fronteiras com diferentes registos, poéticas e períodos e movimentos literários.

1. Odradek e as inquietações do Modernismo

Em “Die Sorge des Hausvaters”, “A preocupação do pai de família”, de Franz Kafka,¹ uma misteriosa e ágil criatura chamada Odradek deambula pelas águas-furtadas e corredores da residência de um *pater familias*. O dono da casa, que se revela ser o narrador do conto, tenta, debalde, dominar a criatura, ficando cada vez mais irritado com o seu carácter esquivo. O conto consiste em cinco parágrafos, ocupando-se os quatro primeiros com descrever várias tentativas infrutíferas de imobilizar Odradek e de pôr termo às suas perturbadoras errâncias. A primeira tentativa de resolver o problema que é Odradek consiste num baldado esforço de elucidar o seu nome; a segunda, num retrato pormenorizado do seu intrigante aspecto; a terceira, numa análise da sua genealogia incerta; a quarta, num esforço de localizar a sua habitação. No decurso destas investigações, que, de resto, não produzem qualquer efeito, a presença de Odradek torna-se cada vez mais vívida, e aquilo que inicialmente não era mais que uma denominação transforma-se, primeiro, numa coisa de aparência

¹ Na tradução para português das citações do texto de Kafka, seguiu-se directamente o original alemão (Kafka, 1995). Para uma versão portuguesa integral, que não foi aqui adoptada, cf. Kafka, s.d. [N.d.T.]

bizarra, depois numa figura já com forma e, por fim, num ser capaz de falar, de responder e de até se recusar a dar uma resposta a quem o examina. Acima de tudo, a relação entre Odradek e o pai de família vai-se alterando. O registo da inquirição passa do terminológico para o fenomenológico e seguidamente para o espaço-temporal, redundando, por fim, em preocupações existenciais, quando, no quinto e último parágrafo, o pai de família se questiona sobre o futuro da criatura e as implicações que tais perspectivas poderão acarretar para a sua própria existência. As reflexões a propósito de Odradek começam por ser uma tentativa gorada de busca de *significado* e acabam na consciência do impacto que é a presença continuada de Odradek e de como ela se revela *importante* para a própria vida do pai de família. O conto, que mal atinge a dimensão de uma página, termina com a preocupação não resolvida, por parte do *pater familias*, de que Odradek possa viver mais do que ele, esquivando-se assim para sempre à sua apreensão.

Valendo-se da figura intangível de Odradek, Kafka traça, a uma escala miniatural, a visão que ele próprio tem da sua obra e do modo como esta opera num mundo dado à ordem e ao controlo. “Die Sorge des Hausvaters” é um texto quintessencialmente modernista que reflecte sobre o seu próprio modo de ser e que dramatiza a perturbação das certezas e das pretensões de domínio que esse mesmo texto próprio relata. Para além deste auto-espelhamento modernista, o conto pode ser lido como uma prefiguração daquilo que iriam ser os esforços da crítica para contar – e assim conter, e a-preender – o próprio modernismo. Embora possa, comprovadamente, ser lida como uma reflexão genérica sobre as tentativas goradas de chegar ao conhecimento definitivo de qualquer conceito que seja, a história aplica-se de maneira mais específica e diversa ao modernismo, devido à relação simultaneamente metonímica e metafórica que mantém com este. A enunciação que o conto faz do impacto causado por Odradek no pai de família é, por si só, parte integrante de uma poética modernista. Ao mesmo tempo, o conto prefigura as várias tentativas de assentar ideias sobre o próprio modernismo. A exemplo do pai de família, consecutivas gerações de estudiosos tentaram, em vão, capt(ur)ar e “resolver” o modernismo, desdobrando-se em esforços sucessivos para o terem sob a sua alçada, e, tal como o pai de família, sentiram não só o carácter evasivo da criatura e a sua fuga à autoridade, mas também a sua capacidade de resistência. De facto, o modernismo escapou-se-lhes, subsistindo e esquivando-se repetidamente às suas garras; é possível – e, como procurarei demonstrar, é talvez preferível – que se furte agora às nossas, acabando por sobreviver para além de nós também.

Há quem diga que a palavra Odradek é de origem eslava e tente justificar a formação da palavra com base nisso. Outros, por sua vez, opinam que ela é de origem alemã, apenas com alguma influência eslava. A natureza conjectural de ambas as interpretações permite concluir, com razão, que nenhuma é exacta, tanto mais que nenhuma nos ajuda a encontrar um significado para a palavra. (Kafka, 1995: 427-428)

Esta primeira tentativa de apreender Odradek, isto é, a busca etimológica e onomástica da composição do seu nome, lembra-nos os vários parágrafos introdutórios de livros e artigos sobre o modernismo. Especialmente preponderantes entre meados dos anos sessenta e finais dos anos setenta do século XX, as tentativas de chegar a uma definição nunca deixaram de acompanhar os múltiplos exercícios de análise textual minuciosa das obras modernistas levados a cabo pelo *new criticism*, num esforço que ao mesmo tempo visava reconstituir e explicar o funcionamento desses mesmo textos. Um exemplo pertinente é o de Malcom Bradbury e James McFarlane, que, na sua introdução ao livro *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, publicado em 1976, escrevem que “a situação chegou a um ponto tal que é nosso propósito fixar e estabilizar o moderno” (Bradbury e McFarlane, 1976: 22). O que a estes autores parecia o culminar de uma evolução no sentido de uma crescente instabilidade semântica era, contudo, apenas o início de polémicas e de iniciativas críticas que iriam pôr em causa as abordagens convencionais do modernismo literário no sentido de lhe refazer o cânone, a concepção e toda a sua caracterização. Trinta anos mais tarde, após inúmeras antologias e estudos sobre o modernismo, tal empresa parece ter-se tornado ultrapassada. As frases do intróito de *The Future of Modernism (O futuro do modernismo)*, uma antologia de ensaios críticos publicada em 1997, ainda afirmam que “a palavra ‘modernismo’ é usada com frequência mas raramente é objecto de definição”, exprimindo ainda preocupação quanto à “extrema confusão semântica” e à ausência de um “consenso internacional” sobre o termo.² Porém, torna-se óbvio que neste livro, bem como nos estudos mais recentes sobre o modernismo, esta preocupação surge atenuada. Os problemas de terminologia continuaram por resolver, mas, nos casos em que persistiram, acabaram por se prender com trabalhos de reflexão mais amplos, e sobretudo de tipo comparativo, sobre as várias migrações internacionais e as subseqüentes transformações do termo e dos seus correlatos. Mais recentemente, as designações *modernismo*, *Moderne*, *modernité*, *modernism* e outros semelhantes raramente são dis-

² Witemeyer, 1997: 1. Witemeyer cita Julian Symons, Malcolm Bradbury e James McFarlane, e ainda Monique Chefidor.

cutidos quanto à sua etimologia e “significado”. Ao invés, a terminologia e os aspectos com ela relacionados vêm sendo explorados juntamente com as inter-relações, influências e realinhamentos da inovação modernista, e tornaram-se, ou revelaram-se ser, um dos pontos em discussão nas múltiplas reavaliações ideológicas e culturais do modernismo.

Um desenvolvimento semelhante pode ser observado no caso de outras tentativas de fixar o significado do modernismo. Juntamente com a teoria e a *praxis* do *new criticism*, os estudos enciclopédicos do modernismo, que floresceram nos anos anteriores ao “cultural turn”, contribuíram significativamente para fazer dos estudos do modernismo uma área de investigação académica respeitada e até fundamental, através de esforços rigorosos para descrever os aspectos essenciais e as características da literatura designada pelo termo. Para além de clarificações terminológicas frequentemente infrutíferas e – como sucede no caso de Odradek – contraditórias, aquela investigação conferiu aos contornos irregulares do modernismo um desenho de grande precisão e detalhe, descrevendo a sua aparência e características um pouco como os estudiosos referidos no conto de Kafka e em moldes que se assemelham à criatura por ele criada:

À primeira vista parece um carretel achatado em forma de estrela e, de facto, parece ter linhas enroladas à sua volta; mas não devem ser senão pontas de linha, das mais variadas cores e espécies, esfiapadas, velhas, atadas com nós umas às outras, mas também emaranhadas umas nas outras. (Kafka, 1995: 428)

A descrição da aparência exterior da criatura corresponde às características atribuídas às obras modernistas e à sua textura fragmentária, complexa, baseada na técnica da colagem. Contudo, é-nos dito que Odradek é mais do que um carrinho de linhas enredadas, pois há também uma pequena barra transversal de madeira, saída do centro da estrela e perpendicular a esta:

Graças a esta vareta, por um lado, e a uma das pontas da estrela, por outro, o todo consegue manter-se direito, como que apoiado em duas pernas. (Kafka, 1995: 428)

O aspecto da criatura compósita e híbrida de Kafka assemelha-se a descrições habituais do modernismo: veja-se a ênfase pós-realista na visibilidade dos fios e das texturas da obra literária, a sua natureza heterogénea, e a circunstância de ser feita de restos e de bocados de tradições mais antigas, “atadas e emaranhadas”. Por se apoiar simultaneamente na ponta de uma estrela e numa perna de pau, Odradek faz lembrar o diagnóstico que

McFarlane oferece da “face de Janus” do modernismo (Bradbury e McFarlane, 1976: 49): as suas grandiosas visões e o seu concomitante assentamento na realidade concreta, assim como a justaposição “da lógica e da fantasia, do banal e do sublime” (Bradbury e McFarlane, 1976: 86). Em consonância com as noções de “ambiguidade” e “paradoxo”, bordões fundamentais na abordagem do *new criticism*, a dualidade realçada nestas caracterizações do modernismo – com especial destaque para a pergunta sobre se o relevo maior vai para a abstracção metafísica ou para a realidade material – acabou, paradoxalmente, por se imiscuir nas tentativas de descrever categoricamente a arte e a literatura modernistas. A exemplo do que acontece com Odradek, porém, estas descrições do modernismo, simultaneamente contraditórias e unificadoras, não colocaram termo aos esforços para o definir. A descrição concreta, e mesmo assim intrigante, da ambivalente base de sustentação de Odradek continua a suscitar, ainda, paralelismos com as mais recentes descrições do modernismo. As recentes polémicas acerca da propensão do modernismo para noções idealistas de liberdade, capacidade de acção e sujeito, por um lado, e para as preocupações materiais do dia-a-dia, por outro, são prova de que estas questões estão longe de estar resolvidas e de que o que está verdadeiramente em jogo nestas discussões passa, cada vez mais, não já por meros aspectos de descrição e significado, mas antes por uma preocupação com o significado e a relevância que o modernismo tem para este nosso tempo.

O terceiro parágrafo do conto descreve a tentativa seguinte para compreender Odradek, desta vez no que tange à genealogia:

É-se tentado a acreditar que esta figura teve um dia uma forma perfeita e agora está simplesmente quebrada. Mas não parece ser este o caso; pelo menos, não se encontram sinais disso; não se vêem em nenhum lado acrescentos ou falhas que apontem nesse sentido; é verdade que o todo parecer não fazer sentido, mas, à sua maneira, mostra-se acabado. (Kafka, 1995: 428)

A dimensão temporal de Odradek é repleta de contradições: é, aparentemente, produto de desenvolvimentos históricos, não evidenciando, porém, marcas de um início ou de um fim. Aparentemente fragmentário e deixado em aberto, Odradek parece, contudo, impecavelmente rematado e completo em si mesmo. Será que não passa de um resíduo de tempos idos? Será que é o resultado da queda do alto de uma existência importante, ou será que sempre já lá esteve? Estará ainda em processo de devir ou será que a sua evolução foi interrompida? Para além destas especulações sobre o seu passado e futuro, surgiu a sugestão que aponta para que ele seja perfeitamente intem-

poral, uma criatura autónoma exclusivamente firmada em si mesma e cujo significado não pode ser integralmente esclarecido em termos meramente temporais. Mais uma vez, estas especulações contraditórias em torno da história de Odradek, bem como da sua origem e desenvolvimento, mostram analogias com certas discussões sobre o início e fim do modernismo, sobre a sua evolução subsequente, sobre o seu potencial fim e sobre a possibilidade da sua absoluta intemporalidade. As primeiras construções do significado do modernismo tendiam a achar a sua intrínseca novidade distinguindo-o de forma nítida dos modos e épocas literários que imediatamente o precederam e se lhe seguiram. Simultaneamente, essa investigação sobre o modernismo explorava frequentemente “velhas linhas” ou filões nele presentes, como, por exemplo, o papel do mito enquanto princípio ordenador ou ainda os vestígios dos precursores do modernismo – tais como o romantismo e o naturalismo – nas obras modernistas. Apesar da consciência crítica que o modernismo possuía no sentido de “tornar novo” (“make it new”), tanto a demarcação em relação a tradições e a períodos literários anteriores como as interrogações sobre o possível fim do modernismo e a relação deste com o seu sucessor – o pós-modernismo – serviram de alimento para várias controvérsias. As reflexões mais recentes vão ao ponto de, pura e simplesmente, pôr em causa a própria ideia de uma origem e de um final do modernismo, sugerindo que ele ou é inteiramente feito de cacos reaproveitados e de ruínas de tradições passadas, ou é uma vasta teia intertextual que se estende através do tempo. Tanto a morte da visão a-histórica do modernismo construída pelo *new criticism*, como o esbatimento das fronteiras temporais da sua génese e termo, têm ultimamente vindo a ser reconsiderados a partir da importância dessas questões para os dias de hoje. O facto de esta obliteração de “linhas temporais” nítidas aumentar a dificuldade em fixar o modernismo encontra paralelo na aguda percepção, por parte do narrador, de que a natureza variável de Odradek obsta a delimitações mais rigorosas. O parágrafo termina chegando-se à conclusão de que “é impossível uma descrição mais pormenorizada, dado que Odradek” – e, já agora, o modernismo – “é extraordinariamente ágil e não se deixa capturar” (Kafka, 1995: 428).

Na sequência dos esforços frustrados de situar Odradek no tempo, a quarta e mais elaborada tentativa de o localizar e o fixar ocorre no espaço. Diz-se que Odradek

ora se encontra nas águas-furtadas, ora no vão das escadas, ora nos corredores, ora no vestíbulo. Às vezes, não há quem o veja meses a fio; nessas alturas, é natural que se tenha mudado para outras casas; mas depois regressa, sem falta, à nossa. (Kafka, 1995: 428)

É óbvio que Odradek evita as principais dependências da casa, vivendo, ao invés, nos cantos mais sombrios e escondidos e nos *lieux de passage*, ou seja, em sítios pelos quais os outros se limitam a passar. Sucede encontrá-lo “quando se sai de casa” e há mais tendência para lhe dirigir a palavra quando ele está “lá em baixo, encostado ao corrimão” (Kafka, 1995: 428). Odradek habita o limiar entre os espaços horizontais e verticais. Não admira que, interrogado sobre a sua morada pelos que se irritam com o facto de não ter um lugar próprio para viver e se propõem restabelecer uma ordem que possam controlar, lhes atire com uma resposta que muito fica a dever à cortesia: “E onde é que moras?” – “Morada incerta”. A residência de Odradek, nos corredores e nas margens da casa, corresponde aos recentes movimentos no sentido de re-situar o modernismo. Esta pergunta pela localização espacial do modernismo deu azo à investigação mais inovadora dos últimos anos. Enquanto os estudos mais antigos restringiam claramente os locais onde o modernismo “aconteceu” a áreas geográficas muito limitadas e rigorosamente definidas – na versão actualmente mais contestada, a esfera anglo-americana –, a verdade é que a localização do modernismo veio a expandir-se e a multiplicar-se progressivamente. Este alargamento do terreno tornou-se um elemento essencial da internacionalização e globalização dos estudos sobre o modernismo. O seu movimento no sentido das margens e das fronteiras – e, consequentemente, em direcção a espaços de menor visibilidade e importância – teve a sua quota-parte na derrocada da hegemonia e do domínio do Ocidente (o Oeste) sobre o Resto e no processo de fazer com que o modernismo fosse importante para a sensibilidade multicultural e pós-colonial da actualidade. Uma leitura mais metafórica do alojamento espacial de Odradek aponta na direcção da investigação recente sobre o modernismo, por sua vez influenciada pela glorificação pós-estruturalista do significante perpetuamente itinerante ou liminar. A recusa, por parte de Odradek, de ser adstrito a um sítio único prefigura todo o registo da mobilidade nómada, errante, exilada e diaspórica hoje tão proeminente na discussão sobre o modernismo.

Os paralelismos traçados entre as tentativas do pai de família de compreender Odradek e os esforços para “resolver” o modernismo indicam que, em ambas as situações, a criatura pode, de facto, ter acabado por escapar à autoridade patriarcal e que as inquietações com o significado do modernismo acabam por dar lugar a preocupações com o modo como ele pode ser importante para as reconfigurações do presente. O último parágrafo do conto de Kafka evidencia a diferença entre estas duas abordagens e adianta o que está em jogo ao garantir que Odradek continuará a ser importante.

A vivência do pai de família capta uma das experiências centrais do que é ser moderno: as suas pretensões a uma superioridade epistemológica não só não são bem sucedidas como redundam numa consternação existencial pela perda do controlo sobre a sua própria casa. No último parágrafo, o pai de família, completamente perturbado, exprime preocupações sobre o que primordialmente aqui nos ocupa: o futuro da criatura.

Em vão me pergunto o que lhe irá acontecer. Será que pode morrer? [...] Será então que, em dias futuros, continuará a rolar escada abaixo com um rasto de fios atrás de si, frente aos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos? (Kafka, 1995: 428)

Por esta altura, Odradek já passou de coisa a criatura animada, a um “ele”. Mais importante do que isso, e algo que é visível apenas na parte final do conto, onde o narrador se questiona sobre a mortalidade de Odradek, é o facto de o sujeito inquiridor já não estar consubstanciado na forma impessoal “man” (se), tal como nos passos anteriormente referidos – “Man wäre versucht zu glauben”, “fragt man ihn” (“É-se tentado a acreditar”, “pergunta-se-lhe”) –, mas na primeira pessoa do singular, introduzindo, assim, a própria subjectividade e perspectiva do pai de família. Neste momento, não só a existência do pai de família é vista à luz da sua relação com Odradek, como a existência – e a sobrevivência – de Odradek deixa de poder ser concebida independentemente do efeito que causa no pai de família. O modo utilizado no final do conto indica que o significado da sobrevivência da criatura anda a par do seu potencial para continuar a perturbar o pai de família, os seus filhos e os filhos destes.

Se é possível imaginar historicamente o pai de família kafkiano como um *pater familias* burguês de finais do século XIX ou inícios do século XX, então nós, um século depois, somos os “filhos dos filhos” evocados nesta preocupação, aos quais se dirigem, portanto, as perguntas finais sobre Odradek: “Em vão me pergunto o que lhe irá acontecer. Será que pode morrer?” O que é que, imaginamos agora, “aconteceu efectivamente a Odradek”? Será que “em dias futuros, continuará a rolar escada abaixo com um rasto de fios atrás de si, frente aos nossos pés?” Será que continua a ser o mesmo obstáculo? O que é que, perguntamos a nós mesmos – em especial neste congresso –, aconteceu ao modernismo? Será possível que ele tenha morrido?

2. O alargamento do modernismo: a “viragem cultural”

Com a ascensão do pós-modernismo nos inícios dos anos oitenta, surgiu a possibilidade de que o modernismo, ou melhor, a sua relevância para nós, tivesse, de facto, chegado ao fim. Há certamente quem não hesite em afirmar

esta possibilidade, salientando que as principais obras modernistas se tornaram “clássicos modernos” e que o modernismo se deslocara para o salão familiar do burguês culto, pertencendo agora à tradição. Hoje, todavia, parece que esse não terá sido mais do que um fugaz momento na história da investigação sobre o modernismo. Essa história tornou-se, nos nossos dias, um consabida estória que reza mais ou menos assim: o *new criticism* fixou, domou e estabilizou o modernismo, transformando-o na criança submissa de um poderoso pai de família. A geração de críticos que se seguiu, normalmente subsumida ao adjectivo “pós-moderno”, retomou, paradoxalmente, a definição de cânone modernista e de poética propostos pelo *new criticism* e partiu do pressuposto de que eram “sinónimo de autoridade, hierarquia, patriarcado, falocentrismo, elitismo, fascismo, racismo, formalismo e universalismo” (Witemeyer, 1997: 2). Ao construírem o seu próprio paradigma pós-moderno como se de um negativo desse modernismo do *new criticism* se tratasse, procederam àquilo a que António Sousa Ribeiro chamou “o despertar eufórico da ‘estratégia de hibernação’ modernista” (Ribeiro, 1995: 154). Para alguns estudiosos, como, por exemplo, Andreas Huyssen, as inúmeras preocupações idênticas partilhadas pela literatura modernista e pela teoria pós-estruturalista – com destaque para a prática de leitura desconstrutiva e para o pressuposto de uma textualidade ubíqua – incentivaram ainda mais essa visão de um modernismo conservador aos olhos de críticos que se mostram cépticos relativamente à atitude supostamente formalista, elitista e a-histórica de ambas. Só com a “viragem ética” operada pelo desconstrucionismo e a sua interacção com os Estudos Culturais é que as estratégias de leitura pós-estruturalistas iriam ser postas ao serviço da detecção e resgate da força subversiva dos textos modernistas. Esta viragem coincidiu com o passo seguinte desta história, a defesa em larga escala do modernismo contra os pós-modernistas que o acusavam de irresponsabilidade e de olvido ético e ideológico. Esta reacção ainda hoje se faz sentir grandemente entre nós. Os valores que os críticos pós-modernos haviam considerado ausentes do modernismo – abertura, mobilidade, consciência social, oposição à ordem estabelecida, proximidade relativamente à cultura de massas e participação no descentramento multicultural de um Ocidente hegemónico, para nomear apenas algumas das características julgadas capazes de distinguir o pós-modernismo do seu antecessor – acabam, assim, por ser projectados na releitura que, retrospectivamente, é feita do modernismo. Este gesto crítico deu-se de várias e diferentes maneiras: um alargamento do cânone aos autores e áreas anteriormente considerados marginais ou silenciados, uma releitura dos autores modernistas canonizados feita ao arrepio da sensibilidade do *new criticism*,

e uma reconceptualização mais ampla do projecto modernista de acordo com os critérios e expectativas pós-modernos, no sentido de fundamentar aquilo a que Sanford Schwartz, em *The Future of Modernism*, chama “a pós-modernidade do modernismo” (Witemeyer, 1997: 9). O impulso subjacente a estas actividades críticas partilhava a ideia comum segundo a qual o tempo de ponderar o “significado do modernismo” – um gesto de resto considerado estabilizador e conservador – já tinha passado, e que novas vias de investigação se propunham, agora, buscar maneiras de lhe achar relevância para as preocupações do presente. Em consequência disso, a visão do modernismo como força subversiva despertou da letargia resultante das tentativas por parte do *new criticism* e da crítica pós-moderna de o pôr a dormir no quarto do próprio pai de família. Odradek parece estar vivo e bem de saúde, e as inquietações parecem vir, decididamente, do lado do pai de família.

“Modernism Resartus” (Witemeyer, 1997: 1) é o título da introdução a esse já referido *The Future of Modernism*, obra que consiste na releitura de obras canónicas do modernismo. Tanto ou mais significativo para esta reafirmação da vitalidade do modernismo do que estas reavaliações de Joyce, Pound, Eliot e de outros, foram as movimentações críticas que levaram ao alargamento do modernismo em várias direcções. Esta expansão ocorreu, sobretudo, através da inclusão de outros actores, culturas e espaços no panteão modernista, por um lado, e, por outro, através do desfazer de fronteiras com diferentes registos, poéticas e períodos e movimentos literários.

3. O alargamento do campo

A expansão do modernismo de forma a incluir outros agentes participantes resultou, em grande parte, da investigação levada a cabo por várias iniciativas teóricas como por exemplo os Estudos Feministas, os “Black Studies”, os Estudos *Queer* e Pós-Coloniais, facto que abriu caminho para novas análises do fenómeno modernista num grande número de lugares e nas mais diversas línguas de todo o mundo. Um exemplo paradigmático do primeiro alargamento, correspondente à inclusão de outros agentes participantes, é o papel das mulheres no modernismo. Dada a natureza e sexo do pai de família, poderá não causar surpresa que o feminismo se tenha tornado um dos campos no qual se desenrolaram de forma mais veemente e prolífica as polémicas sobre o modernismo nos anos oitenta e noventa do século XX. A partir dos anos sessenta, a crítica literária feminista contribuiu de forma significativa para a extinção da imagem literalmente conformista do modernismo como fruto da relação incestuosa deste com a hermenêutica formalista

do *new criticism* e a sua versão esteticista da poética modernista. Essa abordagem feminista veio desafiar as interpretações do modernismo a partir de uma variedade de perspectivas e de formas, frequentemente contraditórias, que ilustram as diversas fases da história da reflexão académica recente do período. Como demonstrei noutro local (Liska, 1994), estas reconsiderações ocorreram em três fases: a análise das representações incorrectas das mulheres nas obras modernistas, a metaforização do modernismo como mulher (como na *écriture féminine*), e a recuperação de mulheres modernistas. Enquanto a primeira abordagem, traduzida num ataque feroz ao modernismo do *new criticism*, deu ênfase às atitudes patriarcais dos autores modernistas e às suas imagens misóginas de mulheres, a segunda e terceira estratégias, ainda que de formas muito diferentes, participaram ambas na reabilitação do modernismo enquanto paradigma subversivo e eficaz a um nível não só ético como também político. Apesar de serem fundamentalmente diferentes nas respectivas premissas, metodologias e objectivos, ambas adoptaram uma perspectiva do modernismo que o via como “polifónico, móvel, interactivo”, dotado de uma “capacidade apelativa”, por oposição a um “fenómeno de tipo estético, dirigido e monológico”, para citar o influente estudo de Bonnie Kime Scott *The Gender of Modernism* (*O sexo do modernismo*) (Scott, 1990: 74-75). No entanto, tal como referi no meu estudo anterior, o perigo destas revisões feministas – e de muitas outras revisões do modernismo que operam segundo modelos semelhantes, como por exemplo os que derivam dos estudos baseados na diferença sexual, dos estudos pós-coloniais ou dos estudos culturais – reside em que a criação desses modernismos alternativos se torna problemática a partir do momento em que recria inadvertidamente uma oposição hierárquica e binária entre, por um lado, um modernismo mau, hegemónico – masculino, colonial, intelectual – e por outro lado um modernismo bom – feminino, subalterno, popular –, sendo este último grupo invariavelmente conotado com o segundo termo da seguinte série de adjectivos: estético *vs.* ético, formalista *vs.* comprometido, isolamento altivo *vs.* preocupações comunitárias, agónico *vs.* sedutor, metafísico e grave *vs.* quotidiano e ligeiro, opressor *vs.* propiciador da *jouissance*, austero e rígido *vs.* sentimental e brincalhão, e, finalmente, preocupado com a fixação do significado do modernismo para toda a eternidade em vez de preocupado com torná-lo importante para os dias de hoje. As releituras feministas do modernismo, tal como muitos dos seus parceiros e correlatos dos estudos pós-coloniais e culturais, conduzem-nos de uma crítica do modernismo enquanto inimigo monolítico do povo – e das mulheres e outros grupos marginalizados em particular – à adopção de um modernismo polifónico feito *sur mesure* para os nossos tempos. Não obstante estas

reavaliações do modernismo feitas da perspectiva da coligação dos adversários do pai de família terem contribuído, sem dúvida alguma, para uma vitalidade renovada dos estudos do modernismo ao longo dos últimos anos, hoje em dia a ameaça latente é a de que estas perspectivas possam transformar-se, elas próprias, num novo dogma interesseiro, tão preocupadas com a sua própria identidade e visibilidade, tão satisfeitas com a sua auto-afirmação, que a sua visão do modernismo acabe desvirtuada pela sua busca de poder. Estas leituras, frequentemente selectivas, não só tendem a apagar as perturbadoras contradições do modernismo, como também se arriscam a que a sua acentuação daqueles aspectos do modernismo que se adequam às expectativas críticas da actualidade acabe por transformá-las num novo conformismo. Provar que o que há de positivo no modernismo é efectivamente, e sobretudo, aquilo que nele havia de feminino, “caribenho”, ou emotivo não é, de todo, o que está em causa. Sem dúvida que essas expectativas particulares e particularistas serão, em breve, substituídas por outras modas da crítica. Além disso, a expansão do conceito e do cânone modernista na direcção daquilo a que Scott chama “capacidade de apelo” corre o risco de descurar a substância estética dos textos modernistas, incluindo os que foram descobertos pela recente expansão do cânone: a sua textura difícil e irredutível, garantia última de que se furtarão ao controlo do pai de família.

4. O esbatimento das fronteiras

A versão mais frequentemente praticada do segundo modo de alargamento do modernismo – a expansão das suas fronteiras graças ao esbatimento ou ao apagamento das linhas de separação relativamente a outros modos ou registos diferentes daqueles que vieram a chamar-se “modernismo clássico” – foi o resultado dos grandes debates sobre o fosso entre a arte elevada e a arte de massas. Em resposta às configurações do *new criticism*, o modernismo foi frequentemente acusado de ser elitista e de não querer saber dos interesses populares. Agora ele é, cada vez mais, reavaliado em termos “pós-modernos” que enfatizam a sua proximidade à “arte inferior”, e muito justamente, uma vez que muitas obras canónicas do modernismo mostram, afinal, estar repletas de um interesse pelo que é popular e pela cultura do quotidiano. As facetas do modernismo reveladas nestas vias de análise parecem estar muito longe daquelas obras de arte autónomas, imóveis e como que existindo à parte, tão frequentemente elogiadas ou censuradas como produto central do modernismo. De facto, as obras modernistas, quando observadas “culturalmente”, procuram com frequência ir até às margens, chegar às experiências “subculturais”, no sentido lato destas

palavras, dando conta por vezes, nesse seu gesto, dos aspectos menos perceptíveis do quotidiano. Em alguns casos, a alegada fortaleza da arte hermética, quando olhada de perto, pode afinal revelar-se um laboratório do quotidiano, do “pão-nosso de cada dia” da criatividade artística e dos rituais estéticos. No entanto, estas reavaliações do modernismo como arte popular envolvem riscos: Odradek pode não ser mais que um carretel, um objecto familiar transformado num brinquedo de criança e pertencente ao registo mais banal, mas o conto de Kafka não o é. Ele é, pelo contrário, um texto imensamente complexo, senão mesmo hermético, de difícil “leitura”. Nalguns ataques recentes ao modernismo elitista, foi essa mesma dificuldade que se tornou o bode expiatório a ser sacrificado no altar de um modernismo novo e actual. Um exemplo destas releituras é o estudo de Leonard Diepeveen *The Difficulties of Modernism (As dificuldades do modernismo)*, de 2003. Após mais de trinta anos de desmistificação do modernismo e do seu parceiro no plano da crítica, o *new criticism*, por parte das perspectivas marxista, feminista, pós-colonial e pós-moderna, Diepeveen volta a esse que foi o ataque mais antigo e mais persistente dirigido contra a arte modernista: a sua dificuldade. Este autor reavalia o imperativo modernista da dificuldade através das vozes mais populares do período e sublinha a irritação causada entre os contemporâneos. A sua refutação da crença modernista de que a arte *tem* que ser difícil vai para além das críticas mais antigas, que responsabilizavam a dificuldade pela exclusão de grupos específicos de artistas ou de registos de expressão estética concretos. Diepeveen argumenta que o triunfo da estética modernista da dificuldade diminuiu grandemente o impacto geral da arte e, em última análise, se virou contra os pressupostos e os objectivos do próprio modernismo. A mística do modernismo, ainda segundo Diepeveen, alienou todo o público à excepção do mais profissional, restringiu o escopo da experiência estética, impôs um cânone baseado em critérios de cliques fechadas e encaixou à força no molde modernista até mesmo alguns exemplos de arte aparentemente “simples” (os exemplos que dá são Robert Frost e Willa Cather), às vezes através de implausíveis “leitura-difíceis”. Em resultado disso, a estética modernista da dificuldade tornou-se de tal forma um dogma que, paradoxalmente, acabou por transformar as suas próprias transgressões, rupturas e inconsistências nas abordagens críticas e artísticas mais convencionais e previsíveis do século XX. No entanto, Diepeveen descarta a questão da dificuldade modernista de uma forma demasiado ligeira. Os argumentos em defesa da dificuldade modernista por ele desacreditados vão desde explicações que dizem que “a dificuldade retrata a mente humana ou a cultura moderna” até outras que sustentam que “a dificuldade é um agente de mudança social” e que

“a dificuldade é essencial a toda a grande arte” (Diepeveen, 2003: xv), para citar apenas os mais significativos. Não é, porém, exagerado dizer que, no seu conjunto, as reflexões que apoiam estes três argumentos contêm em si as ideias mais profundas sobre arte e cultura que foram veiculadas ao longo do século XX. Estas dificilmente podem ser refutadas dizendo, como faz Diepeveen, que a estética de Adorno é “sombria” porque “quer que as pessoas tenham consciência do que há de fatalmente errado com a vida” (Diepeveen, 2003: 119). Ao rejeitar uma estética crítica pelo seu pessimismo ao mesmo tempo que se preocupa com a sua perda de interesse junto de um público mais amplo, este apelo a um “modernismo *light*” conforma-se com a sensibilidade, gostos e ideias prevalecentes. Não surpreende que a introdução a *The Future of Modernism* anuncie as suas releituras de textos modernistas canónicos em termos de riso, “nonsense”, ironia e humor. Paradoxalmente, a iniciativa crítica que se propunha fazer do modernismo algo de relevante para um público mais amplo corre o risco de ser apanhada na sua própria lógica. Quando “fácil utilização” e “capacidade de apelo” são tomados como critério principal para medir a relevância contemporânea da arte, Odradek é derrotado. É verdade que a exigência de que a arte seja uma fonte de desassossego e de estranhamento soa ultrapassada. Poderá, por isso, ser necessário reavaliar as condições e premissas da actualidade e da relevância para que o modernismo sobreviva a este presente e continue a ter significado no futuro.

5. Actualizações alternativas

Como pode inferir-se destes dois exemplos de alargamento do modernismo a outros intervenientes e registos, o modernismo sobreviveu tanto aos críticos do *new criticism* como aos críticos pós-modernos, mais as respectivas tentativas de o meter num molde apertado e conservador. Este processo resultou num notável *corpus* de investigação académica que expandiu consideravelmente o escopo do modernismo. Tal processo deu-se em nome da renovação do seu apelo político e ético e demonstrou, não só a sua conformidade com as preocupações contemporâneas, mas também a sua actualidade para os nossos próprios tempos. No entanto, chegámos possivelmente ao ponto em que este impulso para delimitar o modernismo de modo a fazê-lo caber nas nossas expectativas críticas deve, por sua vez, ser posto em causa e em que os esforços críticos em curso para rever o modernismo devem reflectir de novo sobre as suas próprias premissas e objectivos.

Naquela que é uma das citações mais famosas relativas à tarefa do historiador literário, Walter Benjamin descreve o que está em jogo em qualquer actualização da literatura do passado. Esta tarefa, escreve Benjamin, não

consiste em “retratar obras literárias no contexto da sua época, mas sim representar a época que as percebe – a nossa – na época em que elas surgiram. É isso que torna a literatura um *organon* da História; e atingir isto, sem reduzir a literatura a matéria da História, é a tarefa do historiador literário” (Benjamin, 1977: 456). A complexidade sintáctica da frase é notória e sugere algo mais do que um mero imperativo para ler obras do passado pela perspectiva do presente. No seu pressuposto de que a literatura pode e deve ir para além de um mero registo do passado e participar no moldar da História, Benjamin rejeita obviamente uma abordagem meramente descritiva e positivista do passado e do seu legado artístico. No entanto, ele também se distancia de atitudes perante a literatura que ou seleccionam elementos de obras mais antigas para fundamentar o presente, ou projectam as preocupações da actualidade nas obras do passado. Em vez disso, Benjamin sugere que tais obras devem ser exploradas na perspectiva da relação que têm com o seu próprio contexto histórico, de maneira a que, graças a esse processo, possamos chegar a uma maior compreensão do nosso próprio tempo. Embora o objectivo continue a apontar para o presente, este procedimento evita a mera projecção e, logo, o perigo de uma recuperação redutora da estranheza do passado. Segundo Benjamin, é precisamente esta experiência de estranhamento que pode reflectir uma luz crítica sobre o respectivo presente.

Apesar de ser ainda, sob muitos aspectos, bastante contígua à nossa própria modernidade tardia, a literatura modernista parece-nos remota: o vocabulário literário que transmite as experiências inquietantes do tornar-se moderno soa, hoje, algo anacrónico. O *new criticism*, o pós-modernismo e até o recente revivalismo “cultural” do modernismo desacreditaram, em grande medida, esta retórica da crise. A respectiva ênfase dada à forma, ao jogo, à identidade baseada na cultura e na diferença sexual, e ao apelo popular, são frequentemente incompatíveis com a memória literária destas experiências. No entanto, tornar o modernismo importante para o dia de hoje poderá, precisamente, implicar a exposição e recuperação desses começos já passados do nosso tempo e o concomitante estranhamento em relação a uma modernidade que se nos tornou demasiado familiar. O modernismo de hoje, alargado, expandido, reavivado e aligeirado, pode dar origem a percepções inesperadas e a diferentes perspectivas destas experiências liminares. Novos actores, de diferente proveniência social, étnica, e sexual, e novos espaços geográficos, linguísticos e culturais, vieram rejuvenescer o panorama modernista; pode ter chegado a altura de os confrontar com as mais antigas intuições suscitadas pela questão. Sobrepor os diferentes modos como estes agentes e espaços participantes têm encenado as “cenas primor-

diais” do modernismo pode aprofundar e alargar a nossa visão da modernidade em momentos diferentes, bem como em diferentes circunstâncias e locais. Em vez de afirmar identidades colectivas em competição por um lugar sob o sol modernista, e em vez de procurar um alinhamento com as expectativas críticas existentes e com as expansões de incidência local, estes estudos podem participar colectivamente numa “arqueologia da modernidade” e, descobrindo novas nuances e camadas, abrir novas perspectivas que dêem para terrenos divergentes, assim como para terrenos comuns. O alargamento e disseminação do modernismo resultou num vasto leque de chavões conotando mobilidade anárquica, ligeireza, disseminação e fuga. Estes termos, tão populares na prática e teoria recentes, captam, sem dúvida, muitas das facetas de Odradek. No entanto, é possível que já não perturbem os pais de família de hoje, os quais vivem num movimento constante, nos recantos provisórios e nas arejadas mansardas do presente. Para garantir o impacto e o futuro do modernismo enquanto força de oposição, este poderá, portanto, ter de ser avaliado menos à luz da sua actualidade – do seu apelo ao nosso próprio tempo e da sua adequação aos nossos quadros – do que à luz da sua intempestividade (Liska, 2006).

Se o conceito de actualidade pressupõe que é desejável que a arte se ajuste ao nosso tempo, o critério da intempestividade, mais complexo, oscila entre dois significados: por um lado, significa o oposto da actualidade e, de facto, um veredicto de anacronismo, de irrelevância relativamente às preocupações do presente, mas, por outro lado, implica uma perspectiva de distância crítica, de independência e recusa a vergar-se às exigências do agora. Aludindo às “Unzeitgemässe Betrachtungen”, ou “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, Bernd Hüppauf afirma que a intempestividade faz lembrar o pré-requisito implícito de que a arte “só pode verdadeiramente aspirar a falar ao seu tempo se não pertencer a esse tempo” e não se sujeitar às suas modas e ditames (Hüppauf, 2000: 564). O duplo significado da palavra “intempestividade” permite que não descartemos o modernismo como sendo um episódio encerrado. Também evita que reconfiguremos as suas várias manifestações de tal maneira que elas acabem por desaparecer no meio daquilo que hoje se considera adequado e aceitável. Mas e se, em vez de situar a relevância do modernismo nas similitudes com o presente, tentássemos antes enfrentar a sua real estranheza, confrontando-o no duplo significado da palavra “intempestividade” – como desafio anacrónico e como anacronismo desafiador – e deixando que ele nos interpele precisamente aí, onde ele não pertence ao nosso tempo?

Um exemplo: a experiência inicial da modernidade na Alemanha foi expressa como sendo uma perturbação fundamentalmente traumática.

A imagética de violência e medo, presente nas cenas de rua em ambiente urbano e nos retratos de devastação da autoria de artistas expressionistas como Max Beckmann, George Grosz e Ludwig Meidner, mas também nos textos literários de Jacob van Hoddis, Rilke e Kafka, veiculam de forma poderosa o caos e a incerteza psicológica que reinaram nas primeiras décadas do século XX. A premonição inicial destes modernistas alemães era a de que, por trás da serena segurança das certezas burguesas, há comboios que saltam de pontes e pessoas que caem de telhados, a terra rasga-se e os edifícios oscilam na tempestade. No nosso aconchegado presente, os vestígios destas premonições ameaçadoras são frequentemente tratados como não mais que acessos acalorados de autoproclamados profetas da desgraça.

O Expressionismo alemão é tido por muitos como o mais ultrapassado de todos os movimentos modernistas. As suas imagens de pesadelo adensado não sobreviveram à década de 1920. No entanto, “assim que teve a certeza do seu fracasso”, escreve Walter Benjamin sobre Kafka em 1938, “passou a ter êxito em tudo, como num sonho” (Benjamin, 1966: 764). O fracasso deste aspecto da literatura modernista é coisa assente, quer nos casos em que é retratado como episódio encerrado de um passado distante, quer quando é transformado e adaptado por forma a ajustar-se ao presente. Mas assim que esse fracasso é detectado, o que poderia talvez resultar seria uma abordagem que o leve consigo “como num sonho” e o aceite como um espectro não assimilado a caminho de um pós-modernismo acalmado e desprovido de sonhos. Em vez de tentarmos salvar o modernismo naquilo que ele tem de confirmação do presente, podemos ver a sua dimensão mais intempestiva como um espectro inquietante da nossa própria modernidade, um repositório de memórias que desafiam a complacência do presente e a confiança na sua estabilidade inabalável. Então, talvez não seja preciso haver torres a desmoronar-se para perturbar o contemporâneo sentimento de segurança e normalidade e desencadear choques traumáticos passíveis de redundar, uma vez mais, em reacções repressivas (Jessen, 2001: 1)³.

A sobrevivência de Odradek significa, não tanto a sua vitória, mas a diferença que a sua presença faz – e a vitalidade que implica – na consciência do pai de família. O seu nome e natureza poderão permanecer impossíveis de circunscrever, mas o conto deixa poucas dúvidas sobre porquê e de que modo Odradek é importante. Depois de ter sido neutralizada pelo

³ “Encarada como uma história de *angst*” – escreve Jens Jessen no contexto dos acontecimentos do 11 de Setembro de 2001 –, “a história do Ocidente encerra, enquanto lição, tudo de quanto necessitamos para que possamos agir com moderação.” O Expressionismo haveria de ser, por certo, um capítulo notável dessa História.

new criticism e dada como morta pelo pós-modernismo, a literatura modernista arrisca-se a ser recuperada pelas boas intenções da crítica de hoje, seja no plano cultural, social ou político. O conto de Kafka recorda-nos uma das premissas básicas da arte modernista: “Tudo o que morre”, reflecte o pai de família, “teve antes uma espécie de propósito, uma espécie de actividade, que o foi desgastando; mas isso não se aplica a Odradek” (Kafka, 1995: 429). Só não tendo um propósito e uma actividade explícitos é que Odradek pode sobreviver ao pai de família, e a sua sobrevivência mais não é que o próprio perdurar do distúrbio do pai de família.

Num dado momento desta história é dito que “ninguém, claro, se iria ocupar com tais estudos se não existisse realmente uma criatura chamada Odradek” (Kafka, 1995: 428). Temos todas as razões para suspeitar que esta certeza, apresentada com toda a evidência de um “claro”, afirma enganosamente a crença dos académicos de que os seus esforços são prova suficiente da existência de Odradek. Dada a falta de fiabilidade deste narrador, o conto de Kafka sugere, implicitamente, a subversão mais radical do controlo do pai de família sobre a estranha criatura, sendo, nomeadamente, de aventar a hipótese de esta não existir de todo, a não ser como fonte dessa experiência quintessencial que é o tornar-se moderno: uma incerteza fundamental e perturbadora. Em vez de se atribuir cada vez mais definições, descrições, genealogias e paradeiros a Odradek, ele deve, para que sobreviva aos potenciais pais de família de hoje e amanhã, continuar a ter importância – continuar, enfim, a inquietar e assombrar aqueles que o querem arrumar de vez.

Tradução de
António Sérgio Cardoso e Daniela Silva

Revisão de
João Paulo Moreira

Referências bibliográficas

- Benjamin, Walter (1966), *Briefe*, org. Gershom Sholem e Theodor W. Adorno. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977), *Illuminationen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bradbury, Malcolm; McFarlane, James (orgs.) (1976), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.
- Diepeveen, Leonard (2003), *The Difficulties of Modernism*. New York/London: Routledge.

- Hüppauf, Bernd (2000), “Das Unzeitgemässe der Avantgarden. Die Zeit, Avantgarden und die Gegenwart”, in Wolfgang Asholt; Walter Fähnders (orgs.), *Der Blick vom Wolkenkratzer*. Amsterdam: Rodopi, 547-581.
- Jessen, Jens (2001), “Europas alter Bedrohungswahn”, *Die Zeit*, 31/10/2001, 45.
- Kafka, Franz (1995), “Die Sorge des Hausvaters”, in F. Kafka, *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 188-190.
- Kafka, Franz (s.d.), “A preocupação do pai de família”, in Ludwig Scheidl *et al.*, *Histórias com tempo e lugar. Prosa de autores austríacos (1900-1938)*. Trad. Maria António Hörster. Mem Martins: Europa-América, 143-144.
- Liska, Vivian (1995), “From Topos to Trope. Feminist Reviews of Modernism”, in Christian Berg; Frank Durieux; Geert Lernout (orgs.), *The Turn of the Century. From Modernism to Avant-Garde in European Literature and the Arts*. Berlin/New York: de Gruyter, 66-76.
- Liska, Vivian (2006), “Forefront and Belatedness. The Untimeliness of German Expressionism”, in Vivian Liska; Astradur Eysteinnsson (orgs.), *Modernism*. Amsterdam: John Benjamins.
- Ribeiro, António Sousa (1995), “Karl Kraus and Modernism: A Reassessment”, in Christian Berg; Frank Durieux; Geert Lernout (orgs.), *The Turn of the Century. From Modernism to Avant-Garde in European Literature and the Arts*. Berlin/New York: de Gruyter, 143-154.
- Scott, Bonnie Kime (1990), *The Gender of Modernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP.
- Witemeyer, Hugh (org.) (1997), *The Future of Modernism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.