

O pós moderno explicado às crianças¹

(Le postmoderne expliqué aux enfants)

LYOTARD, Jean-François

Tradução de Pedro Henrique Ciucci da Silva²

1- Uma pergunta

Estamos em um momento de relaxamento, me refiro à tendência destes tempos. Em todos os lugares nos exigem que acabemos com a experimentação nas artes e em outros domínios. Eu li um historiador de arte e realismo que defende e milita em favor do advento de uma nova subjetividade. Eu li um crítico de arte que difunde e vende os mercados "Transvanguardistas" da pintura. Eu li que, em nome do pós-modernismo, certos arquitetos se livram dos projetos de Bauhaus, jogando o embrião que ainda está em processo de experimentação junto com o banho da água suicida do funcionalista. Eu li que um novo filósofo descobre que o apelo terrível do judeu-cristão e quer acabar com a impiedade que supostamente estamos entronizando. Eu li em um semanário francês que não estamos contentes com *Mille Plateau*, porque preferimos ser gratificados com algo de sentido. Eu li um texto de um historiador de peso, que os escritores e pensadores de vanguardas dos anos sessenta e setenta reinaram num terror no uso da linguagem, e que é preciso restaurar as condições de um debate bem sucedido, impondo aos intelectuais e historiadores uma maneira comum de falar. Eu li um jovem filósofo belga da linguagem, que se queixa do pensamento continental, frente ao desafio que se lança as máquinas falantes, a qual abandona-se a ocupação da realidade, que vem substituindo o paradigma referencial pela *l'adlinguisticité* (que se refere a palavras, se escreve acerca dos escritos, a intertextualidade). O jovem filósofo pensa que a atualidade pode ser restabelecida ao sólido da linguagem em suas referências. Eu li um talentoso teatrólogo para o qual, o pós-modernismo, com seus jogos e fantasias, não servem de contrapeso com o poder,

¹ LYOTARD, Jean-François. Le Postmoderne explique aux enfants. Correspondance: 1982-1985.

² Pedro Henrique Ciucci da Silva é licenciado em Filosofia pela Faculdade de São Bento de São Paulo. Mestre em Filosofia pela PUC-SP. É autor do livro "A visão de Kepler na revolução copernicana", publicado em 2015 pela editora Novas edições Acadêmicas: SP.

sobretudo quando a opinião inquieta encoraja a este a praticar uma política de vigilância totalitária ante as ameaças de uma guerra nuclear.

Eu li um pensador de renome, que defende a modernidade contra aqueles a quem ele chama de neoconservadores. Sob as bandeiras do pós-modernismo, os que querem, pensam, em desfazer o projeto moderno que estava inacabado, inconcluso, o projeto das Luzes. Incluo os últimos adeptos do *Aufklärung*, como Popper e Adorno, são capazes, de acreditar na defesa e projeto em esferas específicas da vida: a política, para o autor de *A SOCIEDADE ABERTA* (*The Open Society*); a arte, para o autor da teoria *Aesthetische*. Jurgen Habermas (que já os havia reconhecido) pensa que se a modernidade falhou, ou seja, porque a sua totalidade da vida se fragmentou em especialidades independentes abandonadas a sua estrutura competente de especialistas, enquanto o indivíduo concreto vive um "sentido desublimado" e a "forma desestruturada" não como uma libertação, mas sim como modo de um imenso tédio, acerca do qual há mais de um século escrevia Baudelaire.

Seguindo uma indicação de Albrecht Wellmer, o filósofo acredita que a cura para a fragmentação da cultura e contra sua separação a respeito da vida só pode vir da "mudança do estatus da experiência estética, na medida em que ela já não se expressa ante todos os juízos dos gostos", pois que, "é explicada para expor uma situação histórica da vida", decide, quando "que se pode pôr por relação aos problemas da experiência". Posto que esta experiência "entra então em um jogo de linguagem que já não é a da crítica estética", intervem os esquemas cognitivos e as esferas normativas, troca, de forma tal que seus diferentes momentos se referem uns aos outros". Ao que Habermas proclama que as artes e a experiência que essas procuram é, em suma, as suas capacidades de entender um ponto acima do abismo que separa o discurso do conhecimento, do discurso da ética e da política, pondo assim uma passagem entre a unidade e a experiência.

A pergunta que faço é a seguinte: a que tipo de unidade aspira Habermas? Em que prevê o projeto moderno no acaso da constituição de uma unidade sócio-cultural em que vem sendo, o qual todos os elementos da vida cotidiana e do pensamento venham a encontrar seu lugar como um todo orgânico? O que se passa em que há de franquear entre os jogos da linguagem heterogêneos, o conhecimento, a ética, a política, e de que ordem diferente são estes? Sim, e assim, como se realizariam estas sínteses efetivas?

A primeira hipótese, que é de inspiração hegeliana, não questiona a noção de uma experiência dialeticamente totalizante; a segunda é mais próxima ao espírito da crítica do juízo, pois, como ela, deve sobrepor ao severo exame que a posmodernidade impõe sobre o pensamento das Luzes, sobre a ideia de um fim unitário da história, e sobre a ideia de um sujeito. Esta crítica, só foi iniciada por Wittgenstein e Adorno sendo também por alguns pensadores, menos os franceses, que não tem lido o professor Habermas, o que é uma verdade, quanto menos, escapar a esta mala de calificação do neoconservadorismo.

O Realismo

As reivindicações que citamos no começo não são todas equivalentes. Elas podem até mesmo contradizer-se. Algumas são levantadas em nome do pós-modernismo, outras são feitas para combatê-lo. Não necessariamente é a mesma coisa afirmar que nós fornecemos uma referência (e uma realidade objetiva), ou senso (e transcendência credível), o destinatário (o público), o remetente (e expressão subjetiva), o consenso comunicativo (e um código geral de intercâmbios; por exemplo, o discurso geral histórico). Pois, as invenções multiformes que incitam a suspender a experimentação artística é ao mesmo tempo chamado de ordem, um deus da unidade, da identidade, da seguridade, da popularidade (em sentido de *Deffentlichkeit*, de “encontrar um público). É preciso que os escritores e os artistas voltem a um senso de comunidade, ou, por menos, se julga que a comunidade está enferma, dando a eles a responsabilidade de curá-la.

É um signo irrecusável que está em comum disposição e que para todos esses autores, não há nada tão urgente do que a liquidação de suas heranças das vanguardas. Está em particular, a impaciência que se denomina o chamado “transvanguardismo”. As respostas que um crítico italiano diz aos críticos franceses não desejam lugar à dúvida ao tocante a este tema. Ao proceder a mescla dos vanguardas, os artistas e os críticos pensam que estão mais seguros de suprimi-las do que atacarem de frente. Assim, podem até pensar o ecliticismo mais cínico, em resumo, a parcialidade, das investigações precedentes. Se quiserem voltar abertamente a espada se colocariam ao ridículo do neoadademicismo. Não obstante, os salões de exposições e as academias não podiam, em sua época em que a burguesia se instalava na história, oficializar os expurgatórios, como tampouco poderiam outorgar prêmios de boa conduta plástica abaixo da cobertura do Realismo. Pois o capitalismo tem por si só tal poder de descentralizar os objetos habituais, os papéis da

vida social e das instituições, que as representações chamadas “realistas” só podem evocar a realidade em modo de nostalgia ou de brincadeiras, como uma ocasião mais para um sofrimento, do que para uma satisfação. O Classicismo parece interdito num mundo em que a realidade está tão desestabilizada que não brinda matéria para a experiência, mas para a pesquisa da experimentação.

Esse tema resultará familiaridade para os leitores de Walter Benjamin. Falta presenciar algumas coisas mais para o seu alcance. A fotografia não tem sido um desafio explicado com a pintura desde o exterior, não mais que um cinema industrial para a literatura narrativa. A primeira rematada sobre os sérios aspectos do programa deposta à ordem do visível elaborado por um *Quattrocento*, e o segundo permitia perfeição o circuito das diacronias em totalidades orgânicas que haviam sido o ideal das grandes novelas de formação desde o século XVIII. Que o mecânico e o industrial vieram a substituir a destreza das mãos e que os ofícios não eram mais em si mesmos uma catástrofe, salvo se cremos que a arte é em si mesma uma essência, a expressão de uma individualidade genial que se serve de uma competência artesanal de elite.

O desafio constitui principalmente em que os procedimentos da fotografia e do cinema podem ser realizados, mas rapidamente e com uma difusão cem vezes mais importante que o realismo pictórico e narrativo, a tarefa academicista assinalou a este último: preservar as consciências da dúvida. A fotografia e o cinema devem se impor sobre a pintura e sobre a novela quando se trata de estabilizar o referente, de um ordenado respeito de um ponto de vista que se dá de um sentido reconhecido, de repetir as sínteses e o léxicos que permitem ao destinatário decifrar rapidamente as imagens e as consequências e, portanto, chegar sem problemas à consciência de sua própria identidade ao mesmo tempo que a do sentimento que recebe, desta maneira por parte dos demais, já que estas estruturas de imagem e de sequências formam um código de comunicação entre todos. Deste modo se multiplicam os efeitos da realidade ou, se preferirem, as fantasias do realismo.

Se é verdade não desdizem controvérsias em sua vez a uns fãs de futebol, ou dos mineiros em greve perpétua, resistentes ao que existe, o pintor e o novelista devem negar-se exercer esses exemplos terapêuticos. É preciso que se interroguem acerca das regras da arte de pintar ou de narrar tal como os vem sendo ensinados e legados por seus predecessores.

Estas regras, por momentos, se desaparecem como meios de enganar, de seduzir e resguardar, meios para que impedem ser “verdadeiros”.

Com o nome de literatura e pintura, vem tendo lugar uma clivagem sem precedentes. Aqueles que se negam a reexaminar as regras da arte até carregam um conformismo de massa metendo através da comunicação, por meio de “boas regras”, ao desejo endêmico da realidade, com objetivo e situações capazes de satisfazê-la. O pornográfico se converte a uma fotografia com esta finalidade. A pornografia se converte em um modelo geral para as artes da imagem e da narração que não vem se valorizando cabalmente ao desafio das massas midiáticas.

Enquanto aos artistas e escritores que aceitam este poder em entretenimento das regras e das artes plásticas e narrativas e, eventualmente, compartilham suas suspeitas difundindo suas obras, estão condenados a não gozar de criatibilidade entre os aficionados, que reclamam realidade e identidade e, por essa razão não tem nenhuma garantia sobre uma audiência. Desta maneira, se pode imputar em uma dialética das vanguardas tendo o desafio que se lança aos realistas industriais e massas midiáticas as artes de pintar e de narrar. O *ready made* duchampiano tem sido um significado ativo e parodicamente para este processo constante de dissolução do ofício de pintor, inclusive do ofício do artista. Como aponta penetrantemente Thierry de Duve, a pergunta estética moderna é: o que é belo? O que sucede com a arte e com a literatura?

O realismo, cuja a única definição é que se propõe evitar a questão de uma realidade implicada sobre a questão da arte, se encontra sempre em uma posição situada entre o academicismo e o *kitsch*. Quando o poder se chama partido, o realismo, com o seu complemento neoclássico, triunfa sobre a vanguarda experimental difamando e proibindo. De todos os modos, aos que precisam das “boas” imagens, os “bons” relatos, as boas formas que o partido, solicita, seleciona e difunde, encontra um público que as deseja como mediação apropriada para depressão e angústia que o público experimenta. A recusa de realidade, o decisão, a unidade, a simplicidade, a comunicabilidade, etc., contudo, a mesma intensidade que na mesma continuidade no público alemão no momento do entre guerras, e o público russo depois da revolução: há aqui uma diferença importante entre os realistas nazistas e stalinistas.

Por outra parte, o ataque contra a experimentação artística, quando querem o levam a cabo à instância política é propriamente reacionária: o juízo estético não tem mais o que

pronunciar acerca da conformidade de esta ou aquela obra, segundo as regras estabelecidas do objeto da arte . Em lugar de que a obra se inquiete por aquele que, até ela, um objeto de arte e por conseguinte alguém que se afixione à ela é academismo político e impõe critérios a priori do belo, que selecionam de uma vez para sempre o que há de ser as obras e para qual público. O uso das categorias do juízo estético será, assim, da mesma natureza que é juízo de conhecimento. Para Kant, o uno e o outro serão juízos determinantes: a experiência está bem formada inicialmente e em entendimento, mais adiante, a experiência, só se repete entre o sublime e a experiência. Quando o poder se chama “capital” e “partido”, a solução transvanguardista ou pós moderna no sentido de Jenks, se revela como a melhor adaptação para essa solução antimoderna. O ecleticismo e o nível zero da cultura geral contemporânea: *oímos reggae*, olhamos um *western* quando comemos um MacDonald ao meio dia e um prato da cozinha local à noite, nos perfumamos à maneira de Paris em Tóquio, nos vestimos ao estilo retrô em Hong Kong, o conhecimento é matéria de jogos televisivos. É fácil encontrar um público para as obras ecléticas. Tornando-se *kitsch*, a arte alagada em desordem que reina o gosto dos aficionados. O artista, o galerista, o crítico e o público se contemplam conjuntamente em quem dá mais importância, e no atual relaxamento. Pois esse realismo de quem dá mais importância e do realismo do dinheiro: a falta de critérios estéticos, segue possível e útil medir um valor das obras pela ganância que se pode pagar por elas. Este realismo se acomoda a todas as tendências como se adapta o capital a todas as necessidades, as condições que as tendências e as necessidades tem poder de compra. Quanto ao gosto, sentimos a necessidade de sermos delicados quando especulamos ou quando nos distraímos. A investigação artística e literária está dobralmente armazenada por uma política cultural e por um mercado de arte e do livro. O que se aconselha tanto por um canal, como por outro é o fornecimento das obras que em princípio estão relacionadas com temas que existem aos olhos do público a que estão destinadas e que, a continuação, estas brechas, de tal maneira, bem formadas que o público reconhece aquele que trata das obras, compreenda o que se querem significar, pode dar ou negar a sentimentos com conhecimento de causa e incluso, sim é possível, pode extrair daqueles que aceitam certos consolos.

O Sublime e a Vanguarda

A interpretação que acabo de dar acerca do contato das artes mecânicas e industriais com as belas artes e a literatura é procedente enquanto a seu plano, pois você reconhecerá que segue sendo entrelaçado socialmente e historicamente, é decisivo e unilateral. Sorteando as reticências de Adorno e Benjamin, até que recordar que a ciência da indústria não leva vantagem na arte e nem na literatura em que se tocam as suspeitas que inspiram a sua relação com a sua realidade. Crer o contrário seria obter uma ideia excessivamente humanista acerca do funcionalismo mefistolético das ciências e das tecnologias. Hoje em dia, não se pode negar a existência dominante da tecnociência, é decisivo, da sua subordinação massiva dos enunciados cognoscitivos a sua finalidade de melhor performance possível, que é critério técnico. Pois o mecânico e o industrial, sobre tudo quanto entra no campo tradicionalmente reservado ao artista, são portadores de algo completamente distinto, ao que são efeitos do poder. Os objetos e os pensamentos saídos do conhecimento científico e da economia capitalista, prorrogam propagandas com eles uma das regras que está submetida à sua própria possibilidade de ser, a regra, segundo a qual, não há realidade se não é atestada por um consenso entre sócios sobre conhecimentos e compromissos.

Essa regra não é de certo empoderamento. É a imprópria, desejada sobre a política do esperto e sobre os gerentes do capital por uma sorte de evasão da realidade fora das suas seguidoras metafísicas, religiosas, políticas, que a mente acredita salvar a propósito de si mesma. Esta retirada é indispensável para que se nasça a ciência e o capitalismo. Até a física em que se explica, uma vez sobreposta acerca da teoria aristotélica do movimento, não há indústria na refutação do corporativismo, do mercantilismo e da visioocracia. A modernidade, de qualquer época de sua origem, não se dá jamais a uma ruptura da crença e, sim, do descobrimento da realidade que tem a realidade, descobrimento associado à intervenção de outras realidades.

O que significa este “pouco de realidade” que se busca de livrá-lo de uma expressão unicamente histórica? A expressão está evidentemente relacionada com aquilo que Nietzsche chama de niilismo. Pois o que vê uma modulação muito anterior a perspectiva nietzschiana é o tema kantiano do sublime. Penso, no particular, em que a estética do sublime encontra a arte moderna (incluindo a literatura), suas fontes, e a lógica das vanguardas e seus axiomas.

O sentimento sublime, que é também sentimento do não sublime é, segundo Kant, uma afeição forte e equívoca: converge em padecer e penar. Melhor: o padecer procede à pena. A tradição da filosofia do sujeito que se remete à Agostinho, Descartes e que Kant não questiona radicalmente essa contradição, que outros chamariam neuroses ou masoquismo, se desfaz como um conflito entre as faculdades do sujeito, a faculdade de conhecer e a faculdade de apresentar uma coisa. Conhecemos em si, em princípio, em enunciados inteligíveis em si, a continuação, se podem tomar certos casos da experiência que se correspondam com estes. Há beleza em si, na ocasião deste caso, a obra de arte, dado em princípio pela sensibilidade sem nenhuma determinação conceitual, o sentimento de prazer independe de qualquer interesse que suscite que esta obra traga um consenso universal de princípio.

A capacidade de experimentar em um modo de prazer, num certo acordo determinado, não regula, dar-se ao lugar a um juízo a que Kant chama de reflexivo, entre a capacidade de conceber e a capacidade de apresentar um objeto correspondente ao conceito. O sublime é um sentimento diferente. Tem lugar quando, ao contrário, a imaginação fracassa e não apresenta um objeto que, quanto mais não está em princípio, vem a estabelecer de acordo com este conceito. Temos a ideia de mundo, a totalidade do que é, pois não temos a capacidade de mostrar um exemplo dela. Temos a ideia do simples, do que é desconhecido, pois não podemos ilustrar essa ideia por meio de um objeto que seria um caso dela. Podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente poderoso, pois qualquer apresentação de um objeto destinado a estar aqui; esta magnitude ou está em potências absolutas, ou nos aparece dolorosamente insuficientes. Até aqui as ideias não têm apresentação possível. Por conseguinte, estas ideias não nos dão nada a conhecer nada da realidade (a experiência), proíbem o livre acordo das faculdades que produzem o sentimento do belo, e pedem a formação e a estabilização do gosto. Poderia dizer que elas não são imprescindíveis.

Chamará moderna a arte que conseguirá uma pequena técnica, como dizia Diderot, ao apresentar o não apresentável. Até ver que existe algo que se pode conceber que não se pode ver aquilo que não existe: este é um âmbito da pintura moderna. Pois como posso ver algo que não se pode ser visto? O próprio Kant nos diz a direção a seguir chamando o *informe*, ausência de forma, um índice possível do não apresentável. Disse também da abstração que se vincula à experimentação da imaginação que busca uma apresentação do infinito que esta abstração é nela mesma com apresentação do infinito, sua

apresentação negativa. Cita “não esculpirás minha imagem” (Êxodo 2:4) como é a passagem mais sublime da Bíblia, no sentido em que proíbe qualquer representação do Absoluto. Não há muito mais o que agregar a essas observações para esboçar uma estética da pintura sublime: como pintura, essa estética apresentará sem dúvida algo, pois não há negatividade, evitará, pois, a figuração da representação, será branca como um quadrado de Malevitch, terá que haver à medida que o proíbe ver, procurará estabelecer uma dada pena. Se reconhecerá nestas instruções os axiomas da vanguarda da pintura, na medida em que estas se consagram até a alusão dos imprescindíveis, por meio das apresentações visíveis. Os sistemas da razão, em nome dos quais e com os quais, existe a possibilidade de justificar esta tarefa em uma grande atenção por nossa parte, pois só podem formar a partir da vocação pelo sublime, para legitimar, decidir, desmascarar. Estas instruções resultam inexplicáveis sem a incomensurabilidade da realidade em relação ao conceito, que está implícita na filosofia kantiana do sublime.

Não me proponho analisar aqui em detalhe, a maneira em que as diversas vanguardistas existem, por assim decido, humilhada e desclassificada a realidade de computar os meios de crenças que elas mesmas são as técnicas plásticas. Em total local, desenho, a mescla de cores, a perspectiva linear, a natureza do suporte do instrumento, a fatura de relações, o choque, o museu: as vanguardistas não acabam de desapropriar os artificios das representações que permitem escravizar o pensamento a vista e desviar do incompreensível. Se Habermas, compreende como Marcuse, este trabalho de descentralização como aspecto de desumanização, representativa, que caracteriza a vanguarda, então é que confunde o sublime kantiano com a sublimação freudiana da estética, em seguida sendo a estética do belo.

O Pós-Moderno

O que é o Pós-Moderno? Que lugar ocupa no trabalho vertiginoso das questões explicadas às regras da imagem do relato? Com segurança, forma parte do moderno. Todo aquele que é recebido embora ainda ontem (*modo, modo, escrita, Petronio*), deve ser objeto de suspeita. Contra qual espaço arremete Cézanne? Contra o espaço dos impressionistas. Contra qual objeto arremete Picasso e Braque? Contra Cézanne. Com que suposto rompe Duchamp em 1912? Com a suposição de que há de pintar um quadro porque é cubista. E Buren questiona este outro suposto que afirma, sai intacto da obra de Duchamp: o lugar

da apresentação da obra. Assombra aceleração, das gerações que se precipitam. Uma obra não pode converter em moderna sem princípio, pois não é pós-moderno. O Pós-Modernismo aqui entendido não é o fim do Modernismo, mas um estado nascente, e um estado de constante.

Não obstante, quisera no limite a esta aceitação um pouco mecanicista da palavra. Se é verdade que a modernidade se desenvolve na retirada do real e de acordo com a relação sublime do apresentado com ele concebido, esta relação pode se distinguir dos modos, por decidir em termos musicais. Se pode colocar um acento na importância da faculdade de apresentação, da nostalgia da presença do afeto do sujeito humano, na escuridão e na grande vontade que anima, apesar de tudo. Se pode pensar na aceitação da potência da faculdade de conceber em sua desumanidade, por assim descrito (é a casualidade que Apollinaire exige dos artistas modernos), posto que não é este assunto de entendimento da sensibilidade ou das imaginações humanas que se prorrogam de acordo com aquele que o concebe; e se pode pensar na aceitação da valorização do ser e do regozijo que resultam da invenção de novas regras do jogo, pintura, da arte e do ser. Compreendes que quero decidir quando falo da distribuição caricaturesca de alguns nomes sobre o tabuleiro da história vanguardista: de um lado melancolia, dos impressionistas alemães, e do lado *novatio*, Braque e Picasso. Do primeiro, Malevitch, Chirico; e do segundo, Lissitsky, Duchamp. A matriz que distingue estes dos modos, pode ser reles, ao modo de coexistir com a mesma obra, quase indiscerníveis, e não atestam uma divergência em que é jogada por um longo tempo, e julgará, o destino do pensamento, entre desgosto e ensaio.

As obras de Proust e Joyce fazem uma alusão, cada uma em si própria, para algo que está constantemente presente. A alusão em que me chamou a atenção recentemente Paolo Fabbri é, talvez, um toque de expressão indispensável para os trabalhos decorrentes da estética do sublime. Em Proust, o que escapa a pagar o preço desta alusão é a identidade de uma consciência que é a vítima de ter que contar com demasiado tempo. Mas Joyce é a identidade de escrita que, para muitos de seus operadores ainda pertence ao gênero de narrativa literária. A instituição literária, como Proust herdou de Balzac ou Flaubert, tem sido por certo subvertida na medida em que o herói não é um personagem, mas a consciência interior do tempo e na medida em que a diacronia da metaforia jogada por Flaubert, se encontra questionada de novo pela voz narrativa escolhida. No entanto, a unidade do livro *A Odisséia* dessa consciência, apesar de ser rechaçada, capítulo após capítulo, permanece inalterada: a identidade da escrita consigo mesma através do labirinto

da interminável narração, basta para conotar esta unidade, que tem sido comparada com a da Fenomenologia do Espírito. Joyce faz que se distingua o inapresentável em sua própria escrita, no significante. A gama de operadores narrativos, e até mesmo estilísticos conhecidos, é colocado em jogo sem a preocupação de manter a unidade do todo. Se experimentam novos operadores narrativos. A gramática e o vocabulário da língua literária já não são mais aceitos como dados, parecem bastante academicistas rituais saídos de uma devoção (como dizia Nietzsche) que impede que o inapresentável seja alegado.

Eis, portanto, a disputa: a estética moderna é a estética do sublime, pois nostálgica. É uma estética que permite o imprescindível, um legado tanto como ausente, pois a forma contínua oferecida ao leitor ou ao contemplador merece uma consciência mais reconhecível, matéria de consolo e de padecer. Entretanto, estes sentimentos não formam um autêntico sentimento sublime, que é uma combinação intrínseca de padecer e de pensar: o padecer que é a razão excede toda a apresentação, a dor do que a imaginação, ou da sensibilidade, não são a medida do conceito.

O Pós-Moderno seria aquele que alega o imprescindível com o moderno a apresentação do mesmo: aquele que se nega a consolação das formas belas ao consenso de um gosto que permite experimentar em comum a nostalgia do impossível; aquele que indaga por representações novas, não para gozar delas, e sim, para fazer sentir melhor que há algo do imprescindível. Um artista, um escritor pós-moderno, está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que leva à cabo, o princípio, não estão governados por regras já estabelecidas e não podem ser julgados por meio de um juízo determinante, por uma aplicação a este texto, a esta obra, de categorias conhecidas. Essas regras e essas categorias são o que a obra e o texto investigam. O artista e o escritor trabalham com regras e para estabelecer tais regras daquilo que falam e repetem. Daí que a obra e o texto tragam as propriedades dos acontecimentos; daí também que chegam demasiado tarde para seu autor, o que vem a ser o mesmo, que se posta em obra que começa sempre demasiado pronta. Pós-Moderno será conhecer segundo seu paradoxo do futuro (post) anterior (modo).

Penso que o ensaio de Montaigne é pós-moderno, e o fragmento de *Athaeneun* moderno.

Por último, é preciso deixar claro que não nos toca de realidade, senão inventar alusões e conceber o que não pode ser apresentado. E que não há de esperar que nesta tarefa haja a

menor reconciliação entre os jogos de linguagem, aos que Kant chama faculdades e que sabia separá-los de um abismo, de tal modo que só a ilusão transcendental (Hegel) pode esperar totalizando em humanidade real. Pois Kant sabia também que esta ilusão é paga com o preço do terror. Os séculos XIX e XX nos tem proporcionado terror em saciedade. Já temos pago suficientemente a nostalgia do todo e do uno, da reconciliação do conceito e do sensível, da experiência transparente e comunicável. Baixo a demanda geral de relacionamento e apaziguamento, nos propomos a murmurar o descaso do reconhecimento do terror, cumprir a fantasia da apresentação da realidade.

A resposta é: guerra ao todo, demos testemunho ao inapresentável, ativamos os diferenciados, salvamos e honramos em seu nome.