

Nossas categorias estéticas*

Our aesthetic categories

*Este artigo foi publicado originalmente em inglês na revista PMLA, Vol. 125, No. 4, Outubro de 2010, págs. 948-958.

Sianne Ngai

Professora da Universidade de Stanford. Especialista em literatura americana, teoria literária e cultural e estudos feministas. Seu livro *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012) ganhou o prêmio James Russell Lowell, da Modern Language Association of America. Também é autora de *Ugly Feelings* (2005).

E-mail: xngai@stanford.edu

Tradução:

Joana Negri

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

E-mail: joananegri@gmail.com

SUBMETIDO EM: 10/10/2015

ACEITO EM: 28/10/2015

DOSSIÊ

RESUMO

Sianne Ngai desenvolve um argumento acerca de nossas categorias estéticas atuais. Para Ngai, o bobo, o interessante e o fofo revelam-se importantes para o estudo da cultura contemporânea pois apontam para os processos mais socialmente impostos do capitalismo: a produção (no caso do bobo), a circulação (no caso do interessante) e o consumo (no caso do fofo). Além disso, esta tríade cotidiana também expressaria como a experiência estética tem sido transformada pelo mundo hipermercantilizado do capitalismo tardio, endereçando, portanto, problemas de longa data para a teoria da estética que ainda persistem nos dias de hoje. Dialogando com Jameson e Schlegel, entre outros, a autora investiga essas três categorias triviais, porém onipresentes em nossa cultura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da estética; pós-modernismo; capitalismo; categorias estéticas.

ABSTRACT

Sianne Ngai develops an argument about our current aesthetic categories. To Ngai, the zany, interesting and cute are important for the study of contemporary culture because they index capitalism's most socially binding processes: production (in the case of the zany), circulation (in the case of the interesting) and consumption (in the case of the cute). Moreover, this quotidian triad also express how aesthetic experience has been transformed by the hypercommodified world of late capitalism, addressing, therefore, long-standing problems for the theory of aesthetics that still persist today. In dialog with Jameson and Schlegel, among others, the author investigates these three trivial but omnipresent categories in our contemporary culture.

KEYWORDS: Aesthetic theory; postmodernism; capitalism, aesthetic categories.

A recente virada estética nos estudos literários foi compreendida por alguns de seus defensores como uma réplica polêmica à crítica: uma prática cada vez mais atacada, de diversas direções, mas aqui, especificamente, por prestar um desserviço às obras de arte reduzindo-as a criptografias da história ou ideologias. Mas enquanto o novo ou renovado foco no prazer (e, em menor medida, ao desprazer) tem sido alardeado pelo modo através do qual parece contornar a redução de obras de arte a conceitos históricos ou ideológicos, a nossa experiência estética é sempre mediada por um repertório finito, ainda que em constante rotação, de categorias estéticas. Qualquer crítica literária ou cultural, supostamente comprometida com a estética, precisa estar atenta a essas categorias que, por definição, são tanto conceituais quanto afetivas e ligadas a formas historicamente específicas de comunicação e vida coletiva. Mas como se compreende uma categoria estética? A que tipo de objeto corresponde e quais são as dificuldades metodológicas e satisfações apresentadas por sua análise?

O livro que estou desenvolvendo apresenta um argumento simples, embora indubitavelmente controverso, acerca do bobo, do interessante e do fofo: que esta tríade cotidiana de categorias estéticas, por toda a sua marginalidade tanto nas considerações históricas do pós-modernismo quanto na teoria estética canônica, é a mais adequada, em nosso repertório cultural, para compreendermos como o conceito de “estética” foi transformado pelo mundo hipermercantilizado, regido pela performance e saturado de informações em rede do capitalismo tardio. Isso ocorre porque o interessante, o fofo e o bobo apontam para os processos – e estão, portanto, cada um de uma maneira historicamente concreta ligados a eles – mais socialmente impostos do capitalismo: a produção, no caso do bobo (uma estética sobre a performance, não apenas como um jogo artístico mas também como um trabalho afetivo); a circulação, no caso do interessante (uma estética serial e recursiva de transmissões informativas e trocas comunicativas); e o consumo, no caso do fofo (uma estética que revela um espectro surpreendentemente amplo de sentimentos, variando da ternura à agressão, que abrigamos em relação a mercadorias ostensivamente subordinadas e inofensivas). Como reflexões sensuais e afetivas dos modos através dos quais os sujeitos trabalham, se comunicam e consomem (e como o fofo e o bobo, particularmente, mostram de maneiras diretamente mediadas por gênero e classe), a estética doméstica e orientada para o mercado da fofura, a estética informativa e discursiva do meramente interessante e a estética da performance profissional e cultural da bobice auxiliam na compreensão de algumas das dinâmicas mais básicas inerentes à vida em sociedades industriais do Ocidente. Não há outras categorias estéticas, em nosso repertório atual, capazes de aludir a estas práticas cotidianas de produção, circulação e consumo de um modo tão direto.

Portanto, não é nenhuma surpresa que o bobo, o fofo e o interessante estejam onipresentes não apenas na televisão e em todas as redes mas também na antologia da literatura do pós-guerra, onde é provável encontrar um exemplo de cada estilo em rápida sucessão – da bobice vertiginosa de Thomas Pynchon aos tributos agressivamente fofos do poeta Matthea Harvey a objetos como a banheira e o açucareiro e aos meramente interessantes textos seriais do escritor conceitual Robert Fitterman. Mas enquanto a relação excepcionalmente íntima dessas categorias estéticas com a produção, a circulação e o consumo oferece a melhor explicação para a sua difusão, o bobo, o fofo e o interessante são importantes para o estudo da cultura contemporânea não apenas porque apontam para processos econômicos mas também porque dão impulso a uma série de problemas de longa data para a teoria estética que continuam

a fazer parte da produção, da difusão e da recepção da literatura e da arte no presente. Esses problemas incluem a estreita relação entre a forma da obra de arte e a forma da mercadoria; o estatuto ambíguo da vanguarda que persiste como um fantasma mesmo com o seu “desaparecimento ou impossibilidade” sendo considerado um dos aspectos constitutivos do pós-modernismo; a relevância da estética à crítica ou outros julgamentos não estéticos destinados à produção de conhecimento (ou como se tem permissão para vincular julgamentos com base em sentimentos subjetivos de prazer ou desprazer àqueles com pretensões de verdade objetiva); a relação entre a produção artística e o trabalho em um mundo onde o trabalho imaterial é cada vez mais estetizado; e a relação “parergonal” entre a arte e o discurso teórico ainda mais impulsionada pela ascensão de uma cultura institucional de museus e currículos que tem levado a arte e a crítica a se internalizarem de um modo historicamente sem precedentes. Embora centrais para alguns dos mais importantes textos da teoria estética moderna, esses problemas também têm permanecido fundamentais para a prática literária contemporânea em formas refletidas diretamente pelas três categorias estéticas em meu estudo.

Levando-nos a pensar a partir de todo nosso sistema de artes plásticas, o bobo, o fofo e o interessante também estão ligados a formas de representação mais amplas – a comédia, no caso do bobo; o romance, no caso do fofo; o realismo, no caso do interessante – bem como a formas, gêneros e mídias específicas. Como argumentei em outro trabalho (*Cuteness*), é fácil ver como o fofo se torna um problema particular para a poesia do século XX, um gênero associado frequentemente (ainda que nem sempre corretamente) a pequenos textos com foco em objetos domésticos. Refletindo o que Hannah Arendt descreve como o “encantamento moderno com as ‘pequenas coisas’ (...) pregado no início da poesia do século XX em quase todas as línguas europeias”, a “pequena felicidade” da fofura ou a “arte de ser feliz (...) entre o cão e o gato e o vaso de flores” é, portanto, parte da expansão do encantadoramente “irrelevante” que ela associa à decadência de uma cultura genuinamente pública: “O que a esfera pública considera irrelevante pode ter um charme tão extraordinário e infeccioso que um povo inteiro pode adotá-lo como seu modo de vida, sem ter que por isso de mudar seu caráter essencialmente privado”. Uma vez que coisas fofas evocam em nós um desejo de protegê-las, a poesia pode ser considerada fofoa em outro sentido problemático. A pequenez da poesia do século XX, em comparação aos romances e aos filmes, onde a proporção de unidades citáveis – sentenças ou parágrafos, fotografias ou sequências – para o trabalho como um todo é substancialmente menor, tornou-se excessivamente protegida por direitos autorais e, portanto, em certo sentido econômico, protegida da crítica: é preciso, literalmente, pagar para que se possa tecer algum comentário. A irônica ressalva de Susan Stewart no prefácio e nas considerações de *Poetry and the Fate of the Senses* (“Como qualquer pessoa que escreve sobre formas poéticas, eu fui restringida (...) pela disponibilidade de permissões para a reprodução”[ix]) será familiar a qualquer crítico que tenha tentado escrever sobre o gênero, cujas leis de direitos autorais têm indiretamente o definido como um discurso extraordinariamente sensível ou vulnerável. A relação complicada e ambivalente da poesia com uma estética que celebra o diminuto e o irrelevante se torna ainda mais problemática no caso da vanguarda, que tem historicamente se definido em oposição a tudo o que a fofura representa. No entanto, em exemplos que vão da homenagem de Gertrude Stein à domesticidade lésbica em *Tenros Botões* aos breves poemas objetivistas de William Carlos Williams sobre objetos domésticos comuns até a exploração da moda e das compras de supermercado de Harryette Mullenem em *Trimings* e *S*PeRM**K*T*, a fofura notavelmente nos impulsiona não apenas ao gênero da poesia,

mas também a dois principais problemas para a teoria estética moderna: o estatuto ambíguo da vanguarda contemporânea e a proximidade entre a arte e a mercadoria. Como Walter Benjamin escreve: “Se a alma das mercadorias, da qual Marx fala ocasionalmente, por gracejo, realmente existisse teria que ser a mais empática de todas as almas, pois deveria ver em todas as pessoas o comprador em cujas mãos e em cuja casa gostaria de aninhar-se”.

Se fofo é assim reconfortante e acolhedor, a poética do meramente interessante é fria, tanto no sentido do distanciamento irônico atribuído ao “interessante” (*das Interessante*) – um estilo de originalidade eclética primeiramente teorizado de forma explícita por Friedrich Schlegel e pelos ironistas românticos alemães como parte de uma agenda maior para tornar a arte mais reflexiva ou filosófica (ver Wheeler) – quanto no sentido tecnocrático e informático que Alan Liu transmite em seu livro sobre o trabalho do conhecimento pós-moderno. E o bobo, por sua vez, é quente (*hot*): nervoso (*hot under the collar*), agitado e ansioso (*hot and bothered*), excitado (*hot to trot*). Indicando os afetos e os desejos intensamente encarnados por um agente compelido a mover-se, agitar-se e a atuar na presença de outros, essas expressões idiomáticas sublinham que o bobo é a única categoria estética em nosso repertório que guarda uma relação especial com o esforço afetivo ou físico e é, portanto, uma estética cuja dinâmica é mais nitidamente trazida à tona na performance: dança, teatro, *happenings*, televisão, cinema. É porque o bobo, o interessante e o fofo referem-se, respectivamente, à performance, à informação ou à mídia e à vida doméstica – e, mais especificamente, ao estatuto ambíguo da performance entre o trabalho e o lazer, a retransmissão incessante de obras de arte por meio do discurso e a complexidade paradoxal de nosso desejo por uma relação mais simples com nossas mercadorias domésticas – que o conteúdo mais profundo dessas categorias estéticas diz respeito aos processos socialmente impostos de produção, circulação e consumo. E é porque o bobo, o interessante e o fofo referem-se à produção, à circulação e ao consumo que eles são tão importantes como uma tríade à genealogia do pós-moderno e à nossa teoria estética.

No entanto, o interessante, o fofo e o bobo são também inegavelmente triviais. De fato, em contraste com as poderosas ressonâncias morais e políticas do belo e do sublime, cada uma das categorias estéticas desta tríade gira em torno de um específico tipo de irrelevância: o pouco efeito que acompanha a percepção das pequenas diferenças contra um cenário genérico, no caso do interessante; a pequenez física e vulnerabilidade, no caso do fofo; e o desamparo inquieto da raiva impotente, no caso do bobo. Devido a uma mistura contraditória de afetos sublinhando as suas naturezas politicamente ambivalentes – para o bobo, a diversão e a chaticice; para o interessante, o interesse e o tédio; e para o fofo, a ternura e a agressão – podemos dizer que o fofo, o interessante e o bobo possuem uma certa simplicidade em seus núcleos. No entanto, esta trivialidade não é ela mesma trivial; ela explica por que estas categorias estéticas são adequadas para nos ajudar a refletir mais profundamente acerca da mudança nos significados da estética, da arte e até mesmo da cultura do nosso tempo – um período em que, com a integração da “produção estética (...) na produção de mercadorias em geral”, como Fredric Jameson observa, “a frenética pressão econômica de produzir continuamente mais bens que parecem novidades (de vestuário a aviões), em proporções cada vez maiores de reposição, atribui agora uma função cada vez mais estrutural à inovação e à experimentação estética”. Além de constituir um desafio sem precedentes a nossa compreensão do novo e da vanguarda, esta crescente interpenetração da economia e da cultura tem forjado duas mudanças significativas no

conceito de arte como tal, nota Jameson: o enfraquecimento da capacidade da arte de servir como imagem de um trabalho não alienado (o que tem feito, sem dúvida, desde o século XVIII) e a perda da missão da arte, mais especificamente modernista do século XX, de produzir choque perceptivo (146-47, 121-22). Como declínio dessas vocações mais antigas da arte e da experiência estética, categorias estéticas menores surgem em todos os lugares, testemunhando, em sua onipresença, como a experiência estética radicalmente generalizada na era do design e da publicidade, se torna menos rarefeita, mas também menos intensa. O romance da fofura, a comédia do bobo e a estética realista e informacional do interessante são, portanto, importantes para as tentativas da arte autônoma de refletir sobre a suavidade de sua integração na cultura de massa. Que melhor maneira de impulsionar a diminuição do papel da arte como locus privilegiado para a experiência estética moderna do que uma categoria estética da irrelevância e sobre a irrelevância? Como estilos sobre nossas complexas e muitas vezes conflitantes relações afetivas com as mercadorias, com o trabalho e com a mídia – ou com os sistemas de comunicação –, o fofo, o bobo e o interessante são também adequados para nos ajudar a descobrir o que o discurso da estética pode significar ou se tornar na esteira da idealização estética – quando a reverência à estética como tal, embora ainda defendida por muitos, já não parece desejável de forma autoevidente ou mesmo definidora do que é uma atitude estética.

Certamente, o bobo, o fofo e o interessante não são categorias exclusivas do final do século XX ou do século XXI. Derivado do *zanni*, um servo itinerante da *commedia dell'arte* espelhado nos camponeses que procuravam trabalho temporário nas residências venezianas, a bobice tem uma história que remonta à divisão do trabalho do século XVI, ao teatro e à cultura de mercado que é hoje a Itália. Cerca de 200 anos mais tarde, Schlegel e os ironistas românticos alemães codificaram o interessante como das Interessante, um estilo moderno de literatura contrário às belas artes dos gregos (*die schöne Poesie*). Coincidindo assim com a profissionalização da crítica literária no século XVIII, em uma recém-emergente esfera pública burguesa, viabilizada pelo surgimento de um mercado literário e da circulação expandida de seus impressos (quer dizer, as próprias condições que deram origem à estética), o interessante parece ser a única categoria estética em nosso repertório contemporâneo inventada expressamente por e para críticos literários – daí a sua contínua popularidade neste círculo hoje. Finalmente, o fofo é a categoria mais jovem da tríade, emergindo como um termo de avaliação e um estilo formalmente reconhecido na cultura de massa nascente dos Estados Unidos industrial do século XIX e com a consolidação ideológica do lar da classe média como um espaço feminino organizado em torno de consumo.

Embora o bobo, o fofo e o interessante tenham histórias separadas, apesar de sobrepostas, todos os três são modernos, emergindo paralelamente – ou contra – ao desenvolvimento de mercados, à ascensão da sociedade civil, à competição econômica e a uma divisão cada vez mais especializada do trabalho. Estas categorias estéticas também atravessaram o modernismo e o pós-modernismo, aqui considerados menos como episódios distintos da história da cultura do que respostas divergentes a um único processo de modernização envolvendo “novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), circulação (os novos sistemas de transportes e comunicações) e consumo (o surgimento de mercados de massa e da publicidade)”. Da bobice do *zanni* da *commedia* ao bobo *sitcom* de Lucille Ball, ou da defesa feita por Henry James do interessante como único padrão estético apropriado para avaliar o romance moderno à tentativa de conciliar arte e informação na “meramente interessante” arte conceitual dos anos 1960 e 1970, o bobo, o interessante e o fofo têm

estado presentes na cultura moderna – através da cultura de massa e da alta arte – por vários séculos. Mas só no fim do século XX, eu diria, estas categorias se tornaram úteis para refletirmos sobre o significado e a função da experiência estética em geral e, talvez, de um modo capaz de explicar a sua difusão através da imprensa, de movimentos e gêneros.

Mas o que significa trabalhar as categorias estéticas, em primeiro lugar – em vez de objetos mais ontologicamente estáveis, como autores, gêneros ou movimentos – para “reconstruir uma sensação do que é peculiar e específico, original e histórico, no presente”? Por que escolher entidades de tal ambiência e escala – e, portanto, vulnerabilidade inerente para imprecisões históricas e conceituais – como um local de engajamento analítico com a cultura contemporânea?

Para mim, é crucial abordar as categorias estéticas como julgamentos retóricos e como estilos objetivos: o fofa como uma avaliação verbal compelida por sentimentos subjetivos convocados por objeto sem um determinado contexto e a fofura como uma qualidade sensual atribuída aos próprios objetos. Como locais onde maneiras de falar ou aspectos da intersubjetividade humana rotineiramente se cruzam com qualidades ou aspectos da coisa-mundo, as categorias estéticas são, portanto, desafiadoramente duplas, de várias formas: o objetivo e o subjetivo, o descritivo e o avaliativo, o conceitual e o sensual. Categorias estéticas, como as de meu estudo, não são por isso minimamente difíceis de compreender, mas parte do tecido diário da vida social: centrais, ao mesmo tempo, para nosso vocabulário na partilha e na confirmação de nossas experiências estéticas com os outros (onde o interessante é notoriamente difundido) e para cultura pós-moderna em geral (onde a fofura e a bobice nos cercam por todos os lados). No entanto, com notáveis exceções – como o trabalho marco de Daniel Harris sobre os estilos de consumismo em *Cute, Quaint, Hungry, and Romantic* e o brilhante *Glamour in Six Dimensions*, de Judith Brown, que rastreia as origens do *glamour*, um estilo sedutoramente negativo e até mortal para a forma literária modernista – categorias estéticas raramente têm sido apontadas como principais objetos de análise nos estudos literários e culturais. Sem dúvida, isso se relaciona ao fato de que, mesmo quando consideradas apenas como estilos ou aparências – em oposição a formas discursivas de comprimir fatos e valores ou de publicamente partilhar, disputar e confirmar o prazer – as categorias estéticas ocupam um lugar peculiar em um vasto e já bastante complicado *continuum* de estilos. Pois, como George Kubler observa, “estilo” é um conceito complicado cujas “ambiguidades e inconsistências espe- lham a atividade estética como um todo” e é, por vezes, difícil distinguir o tom (como na comédia e no melodrama), o movimento artístico ou escola (brutalismo e surrealismo) e até mesmo o gênero (romance e épico). O bobo, por exemplo, é uma subespécie da comédia, enquanto a fofura, como um estilo que fala ao nosso desejo de uma relação mais simples com as mercadorias, é sem dúvida um tipo de pastoral. Embora menos institucionalmente codificadas do que o primitivo, o barroco e o gótico – que por sua vez são menos cronologicamente restritos do que estilos como o minimalismo ou a *art déco* – as categorias estéticas, tais como o fofa, o bobo e o interessante podem ser facilmente relacionadas a esses estilos mais particulares (todos já são propensos a se sobreporem), bem como a categorias mais amplas para a organização de objetos culturais (como o realismo e o romance). Para complicar ainda mais as coisas, estilos vernaculares como o fofa e o bobo podem perigosamente resvalar próximos a simples qualidades estéticas, como o austero e o robusto – qualidades que, ao realizarem a mesma carga axiológica ou afirmação implícita de valor positivo ou negativo que distingue as qualidades estéticas das não estéticas, não originaram estilos (nem

mesmo aqueles mais informais, como o fofo e o bobo).

Como afetos ou tons literários, categorias estéticas, tais como o fofo e o bobo, são, portanto, extraordinariamente vulneráveis a acusações de subjetivismo e impressionismo. Embora não menos enraizadas na história do que outras categorias utilizadas pelos críticos para classificação de produtos culturais (o barroco, o pós-moderno, etc.), o fofo, o bobo e o interessante são mais astutos do ponto de vista do tipo de historicismo que tem dominado os estudos literários e culturais ao longo das últimas três décadas, na medida em que deslizam através de espaços de tempo mais amplos. Defendo que a ascensão do interessante à proeminência como uma estética informativa e anti-retiniana nas fotografias seriais, produtos de mídia e nos trabalhos de caráter teórico de artistas conceituais nas décadas de 1960 e 1970, só aparece de forma plena se remontada aos escritos dos ironistas românticos alemães do século XVIII, para os quais *das Interessante* desempenhou um papel fundamental como sinal de um devir-crítico da arte. Da mesma forma, o significado histórico da bobice pós-moderna, como evidenciado por artistas virtuosos que variam de Lucille Ball em *I Love Lucy* a Richard Pryor em *O brinquedo* e Jim Carrey em *O pentelho*, só se torna totalmente claro se levarmos em conta como esta conjugação performativa da estética da encenação e do trabalho afetivo – já prefigurada no modo *zanni* de ligar os mundos da performance cultural e do trabalho – é refletida especificamente por Nietzsche como um problema para a filosofia da arte em “A Gaia Ciência”: uma obra da teoria estética do final do século XIX, escrita em um estilo notoriamente agressivo, acelerado e exaltado como indiscutivelmente bobo – à sua maneira, tal qual um episódio de *I Love Lucy*.

Pensar do modo requerido pela análise de uma categoria estética – em geral, através de domínios heterogêneos de períodos históricos e culturais – oferece desafios metodológicos. A dificuldade colocada pela análise histórica das categorias estéticas – em flagrante contraste com estilos, como o primitivismo; gêneros, como o romance; e tons, como a comédia – é a sua relativa resistência à institucionalização. Embora existam exposições em museus, antologias e programas de estudos universitários dedicados ao primitivismo, ao romance e a comédia, o fofo e o bobo não parecem capazes de extrair estruturas ao redor deles do mesmo modo. Embora categorias estéticas, como o fofo e bobo, estejam associadas com práticas, elas não dão origem a práticas estáveis ou consistentes o suficiente para serem capturadas pelas instituições. Categorias estéticas, assim, tornam-se mais difíceis de rastrear no tempo e no espaço: um ponto que de forma alguma sugere que abandonemos a sua historicidade mas sim nos chama a uma historicidade distinta. Com efeito, se no esforço para compreendermos o presente por meio desses objetos espacialmente e temporalmente distribuídos sacrifica-se uma precisão histórica mais facilmente disponível para o estudo de autores, gêneros e movimentos específicos, ganha-se, talvez, uma abordagem mais contundente da crítica da cultura como um “modo de vida”. Aqui, um dos argumentos de Pierre Bourdieu é surpreendentemente pertinente. A autonomia do campo restrito de produção garante que nas obras, gêneros e movimentos produzidos no mesmo, “estados do mundo social” são mediados pelo estado do campo. Não se pode ler um poema de Sylvia Plath, por exemplo, como uma “reflexão” da política de gênero da Guerra Fria; primeiro, é preciso se entender, através de um princípio de “homologia estrutural”, como essas lutas no “campo do poder” informam a dinâmica interna do cenário da poesia americana do pós-guerra: “O que acontece no campo é cada vez mais dependente da história específica do campo, e, portanto, cada vez mais difícil de deduzir diretamente a partir do estado do mundo social no momento considerado”. Uma vez que estilos estéticos vernaculares, como o fofo e o interessante, ao

contrário de obras de arte, gêneros e movimentos individuais, não são produtos de campos restritos (embora, naturalmente, não significa que não sejam mediados por eles), eles podem, pelo menos teoricamente, indicar estados do mundo social e lutas no campo do poder de modo mais direto, proporcionando, assim, certas vantagens para a análise da cultura como um todo.

Embora intrigante, esta tese precisa ser avaliada em função do argumento de Jameson sobre o efeito oposto no pós-modernismo: que, devido à “prática quase universal que hoje podemos chamar de pastiche”, um meta estilo tornado possível graças à “proliferação estupenda de códigos sociais” da cultura do capitalismo tardio, a análise contemporânea de estilos não pode mais ser considerada uma forma legítima de fazer história. No entanto, este argumento sobre o declínio da capacidade do estilo de funcionar como um índice de condições sócio-históricas precisa ser colocado em oposição ao modo como Jameson utiliza categorias estilísticas para fazer reivindicações históricas sobre o pós-modernismo que fundamentam este ponto. O desordeiro e o brilhante, em particular, destacam-se neste trabalho magistral como estilos involuntariamente plenos de significados sócio-históricos; o aspecto geral do interior fotografado de uma casa de Frank Gehry, em Santa Monica, por exemplo, reflete a “desordem da existência dispersa, desordem existencial, a distração temporal perpétua de vida pós-anos 60”, e assim, como em um efeito bola de neve, “o contexto mais geral que a informa como sendo o de um pesadelo virtual ainda mais forte (...) na qual a fragmentação psíquica é elevada a uma potência qualitativamente nova, a desordem estrutural do sujeito descentrado agora promovida ao verdadeiro motor e a lógica existencial do capitalismo tardio”. A desordem e o brilho estão mais próximos da fofura e da bobice do que estilos como a *art déco* ou o cubismo, como se, quando se trata do pós-modernismo, somente o menos institucionalmente codificado e o menos cronologicamente restrito conjunto de estilos ainda pode ser histórico.

Considerar categorias estéticas não como estilos, mas como julgamentos discursivos – maneiras culturalmente formalizadas de compartilhar publicamente os nossos prazeres e desprazeres – significa voltarmos nossa atenção para o núcleo da teoria estética kantiana de um modo que nos faz questionar por que tão pouca atenção tem sido dada a este aspecto delas. No entanto, em certo sentido, a assimetria não é difícil de entender, uma vez que a vida discursiva das categorias estéticas, sutilmente tramada no tecido de conversas cotidianas, é tanto menos visível e também, sem dúvida, mais complexa. Por um lado, como Stanley Cavell tem mostrado, julgamentos estéticos pertencem à classe “problemática” dos enunciados performativos que J.L. Austin classifica como perlocucionários: ações verbais, tais como elogiar, criticar, felicitar, acariciar ou insultar que, em contraste com ações ilocutórias, como apostar e casar, são realizadas com maior sucesso de forma implícita do que explícita. Dizer “belo corte de cabelo!” é uma forma mais eficiente de elogiar do que anunciar “eu te elogio”. A característica mais importante dos enunciados perlocucionários, para Cavell, no entanto, e particularmente do subconjunto afetivo da perlocuções que ele denomina de declarações apaixonadas, é a maneira em que o poder de avaliar a sua realização passa do locutor para o interlocutor. É a pessoa na posição de receber um elogio ou um pedido de desculpas em vez de quem o oferece, em outras palavras, que, em última análise, determina se o ato de cumprimentar ou se desculpar tomou lugar com sucesso (se meu amigo entende “belo corte de cabelo!” como um insulto sarcástico, por exemplo, meu ato de cumprimentar falhou).

Cavell traz, assim, a relevância surpreendente da teoria da linguagem performativa de

Austin para a teoria da estética – e, particularmente, para a nossa compreensão sobre “a característica da afirmação estética, como sugerida pela descrição de Kant, como uma espécie de compulsão por compartilhar um prazer, como marcada por uma ansiedade de que a afirmação está lá para ser reprovada”. Embora a formação silenciosa de juízos de beleza em nossas cabeças pareça possível, fazendo do prazer estético uma sensação que não precisa se tornar pública e nem ser confirmada por outros, esta não é a maneira pela qual Kant a descreve. Em seu relato, não parece possível julgar algo bonito sem falar ou pelo menos imaginar-se falando e sem cometer o “erro” de colocar seu julgamento sob a forma de uma declaração descritiva em terceira pessoa (“X é bonito”), em vez de uma declaração em primeira pessoa que assemelha-se mais abertamente à avaliação subjetiva que o é (“eu julgo X fofo”). Há, portanto, algo retoricamente furtivo de uma maneira curiosamente aberta sobre o trabalho das categorias estéticas, como Gérard Genette ressalta em suas considerações sobre os predicados estéticos como “descrições persuasivas ou valorativas que ligam o abismo entre fato e valor, sem se tornarem demasiadamente evidentes”. Uma vez que o interessante e o fofo (e, talvez, poderíamos acrescentar o brilhante e o desordeiro) são “semidescritivos ou semicríticos”, eles são essencialmente “meios através dos quais julgamentos são feitos disfarçados de descrições”.

O trabalho retoricamente clandestino das categorias estéticas lança luz, portanto, sobre um problema para a crítica que o interessante encarna e que eu sugeri em outro trabalho (*Merely Interesting*): por que é tão estranhamente fácil confundir a crítica que se identifica e esforça-se para participar da realização de julgamentos estéticos com a crítica cujo objetivo principal é analisar os julgamentos estéticos? O fato de ambas serem tão frequentemente confundidas é alvo de interesse teórico. Confundir avaliação estética com a análise espelha não somente o “erro” constitutivo do gosto kantiano – que necessariamente “confunde” julgamentos subjetivos com declarações de fatos objetivos – mas também a maneira pela qual é paradoxalmente inerente ao interessante alternar entre os juízos estéticos e não estéticos. Eu quero voltar nossa atenção para este problema, uma vez que surge explicitamente em torno do interessante, no que creio ainda ser uma das considerações mais contundentes da cultura contemporânea.

Embora o *Pós-modernismo* de Jameson não seja muitas vezes lido como uma obra de teoria estética, o seu *tour de force*, a sua conclusão de 118 páginas abre com uma discussão sobre este problema. Jameson observa como “a despeito do cuidado que tive em demonstrar, no meu principal ensaio sobre o tema, como não é possível, do ponto de vista intelectual ou político, simplesmente fazer a apologia ou ‘condenar’ o pós-modernismo”, o mero ato de escrever sobre o pós-modernismo foi amplamente visto como um ato de defesa estética ou oposição – isto é, como um juízo estético sobre o pós-moderno. A confusão faz Jameson tentar diferenciar mais nitidamente três tipos de atividade intelectual: “gosto”, uma prática realizada por “críticos antiquados e jornalistas culturais” que inclui julgamentos que variam de opiniões pessoais aos julgamentos estéticos adequados; “análise”, a “investigação das condições históricas de possibilidade de formas específicas”; e o trabalho explicitamente sociopolítico de “avaliação”, um julgamento do valor ou “qualidade da própria vida social por meio do texto ou obra de arte individual”. Para Jameson a diferença mais sutil e importante não é entre a análise e a avaliação, mas sim entre as práticas de avaliação mais sociologicamente e economicamente distantes e o gosto. Embora um abismo mais amplo pareça separar “jornalistas culturais” dos principais praticantes de avaliação (críticos marxistas) do que o último que separava professores de literatura que fazem “análise”

ou “estudos literários e culturais” (o próprio Jameson é um excelente exemplo da sobreposição entre os dois últimos grupos), porque o gosto e a avaliação são fundamentalmente críticos, a diferença entre eles se torna “mais importante de se assegurar”.

O parágrafo em que gosto, análise e avaliação são diferenciados é imediatamente seguido por outro, no qual Jameson finalmente reconhece a presença de juízos de gosto em *Pós-modernismo*, embora de uma forma divertida e desconexa que parece destinada a destacar a sua irrelevância:

Quanto ao gosto (como terão percebido os leitores dos capítulos anteriores), em termos culturais, escrevo como um consumidor do pós-modernismo relativamente entusiasmado, ou pelo menos que gosta de algumas de suas manifestações: gosto da arquitetura e de muitos dos novos trabalhos visuais... A música não é das piores, a poesia é boa de ler, o romance é a parte mais fraca das novas áreas culturais e é ultrapassado pelas suas contrapartes narrativas no cinema e no vídeo (pelo menos o romance de arte é; as narrativas subgenéricas são realmente muito boas...). Acho que esta é uma cultura essencialmente visual, ligada em sons — mas uma cultura na qual o elemento linguístico... tornou-se descuidado e débil, e não pode se tornar interessante sem muita engenhosidade, ousadia e uma enorme motivação (298–99; ênfase adicionada)

O “interessante” está claramente sendo usado aqui como um juízo de qualidade estética, juntamente com outros predicados estéticos (“descuidado”, “débil”) e veredictos puramente avaliativos ou não descritivos (“não é das piores”, “muito boa”). Em caso de dúvida, Jameson ressalta seu julgamento em sua próxima frase: “Esses são os gostos que dão ocasião a opiniões; têm pouco a ver com a análise da função de tal cultura e de como ela acabou sendo o que é”. De fato, “mesmo essas opiniões, assim apresentadas, não são provavelmente satisfatórias, já que a próxima coisa que todos querem saber, pela razão contextual óbvia, é como essa cultura pode ser comparada ao antigo cânone”. Jameson conseqüentemente reformula suas opiniões iniciais para acomodar essa comparação, embora com pouca diferença na língua: “A arquitetura é geralmente um grande avanço; os romances são muito piores. A fotografia e o vídeo não se comparam (este último pela mais óbvia das razões); temos, ainda, a sorte de ter uma nova pintura e uma nova poesia muito interessantes”.

A frase seguinte, que também introduz um novo parágrafo, é a seguinte: “A música, no entanto (depois de Schopenhauer, Nietzsche e Thomas Mann), deveria nos levar a algo mais interessante e complexo do que meras opiniões”. De repente, “interessante” já não parece fazer parte do vocabulário do gosto, mas sinaliza um movimento para além do gosto, em direção ao reino “mais... complexo” da avaliação que parece facilitar. Por que é a música cujo estudo pode “nos levar a algo mais interessante e complexo do que meras opiniões”? Porque a música “inclui a história de forma cabal e irrevogável, uma vez que, como *background* e estímulo de nosso humor, ela faz a mediação do nosso passado histórico e também do nosso passado privado ou existencial, e não a podemos destacar de nossas memórias”. Independentemente da nossa opinião sobre esta explicação, a própria ideia de uma mudança de meros juízos de gosto (como a descoberta da pintura e da poesia “interessante”) para “algo mais interessante e complexo do que meras opiniões” (avaliação) permite a Jameson chegar a sua sugestão final, de que talvez as avaliações estéticas do pós-modernismo sejam relevantes para a sua teorização afinal:

Começamos então a progredir do gosto pessoal para a “teoria pós-moderna” quando nos detemos para observar o próprio “sistema das belas-artes”: a relação entre as formas e as mídias (ou melhor, o próprio formato que adquiriram

as mídias, suplantando tanto a forma quanto o gênero), a maneira pela qual o próprio sistema genérico, como uma reestruturação e uma nova configuração (ainda que minimamente modificada), expressa o pós-moderno e, através dele, todas as outras coisas que estão acontecendo conosco.

Alternando e, assim, ajudando o crítico a superar a divisão entre os gostos e avaliações (da mesma maneira que categorias estéticas atravessam as artes individuais), o juízo do “interessante” também o auxilia a chegar à seguinte conclusão: juízos de gosto não são apenas mais intimamente relacionados ao trabalho da crítica e da teoria do que parecem inicialmente; realizado sem uma escala apropriada, eles podem ser transformados em crítica e teoria.

Note como o esforço de Jameson para negociar a relação entre o gosto estético, análise histórica e avaliação sociopolítica reverte, ao longo do caminho, presunções que poderíamos ter sobre a unidade adequada do julgamento e da experiência estética (e, de fato, sobre os próprios objetos da crítica literária). Seu texto deixa claro que os juízos de gosto não se aplicam exclusivamente a obras de arte individuais, como os textos canônicos da estética filosófica parecem afirmar, nem mesmo apenas a corpos de trabalho de um autor individual ou artista. Como evidenciada em suas afirmações sobre a fraqueza do romance sério no pós-modernismo (e declarações relativas ao caráter interessante da poesia e da pintura), a unidade do juízo estético pode ser tão ampla como um gênero, um meio ou até mesmo uma arte inteira. Se, além disso, os juízos de gosto do nível do “jornalismo cultural” são imanentemente avaliativos, no modo com que eles inconscientemente apontam para os mundos sociais que os tornam possíveis (até mesmo se tornando legíveis como alegorias para modos de produção ou modos de vida “que se estendem para muito além da estética ou da cultural como tal”), as categorias estéticas geradas por e para o mundo do gosto podem tornar-se ferramentas úteis para a avaliação política de fenômenos culturais em larga escala. Aposto que este argumento pode ser estendido ao nosso repertório atual de categorias estéticas. Encontrar uma maneira de entender este conjunto (ainda que não seja exatamente um sistema) de conceitos estéticos – uma estrutura em que alguns vão prevalecer sobre outros como julgamentos e estilos e pertencer a formas e gêneros específicos a uma proporção maior do que outros – será similarmente salutar para obter um controle sobre o pós-modernismo e “através dele, sobre todas as outras coisas que estão acontecendo conosco”.

Referências bibliográficas

- Arendt, Hannah. **A Condição Humana**. Chicago: U of Chicago P, 1958. Print.
- Benjamin, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trans. Harry Zohn. London: New Lef, 1973. Print.
- Bourdieu, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP, 1992. Print.
- Brown, Judith. **Glamour in Six Dimensions**. Ithaca: Cornell UP, 2009. Print.
- Cavell, Stanley. **Philosophy the Day after Tomorrow**. Cambridge: Belknap–Harvard UP, 2005. Print.
- Derrida, Jacques. **A verdade em pintura**. Trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod. Chicago: U of Chicago P, 1987. Print.
- Genette, Gérard. **The Aesthetic Relation**. Trans. G. M. Goshgarian. Ithaca: Cornell UP, 1999. Print.
- Harris, Daniel. **Cute, Quaint, Hungry, and Romantic: Te Aesthetics of Consumerism**. New York: Da Capo, 2001. Print.
- Harvey, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Oxford: Blackwell, 1989. Print.
- Henke, Robert. **Performance and Literature in the Commedia dell’Arte**. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.

- James, Henry. **"The Art of Fiction": The Critical Muse: Selected Literary Criticism**. New York: Penguin, 1987. 186–206. Print.
- Jameson, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Durham: Duke UP, 1991. Print.
- Kant, Immanuel. **Crítica do Juízo**. Trans. Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge UP, 2001. Print.
- Kubler, George. **The Shape of Time**. New Haven: Yale UP, 2008. Print.
- Liu, Alan. **The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information**. Chicago: U of Chicago P, 2004. Print.
- Ngai, Sianne. **"The Cuteness of the Avant-Garde"**. *Critical Inquiry* 31.4 (2005): 811–47. Print.
- _____. **"Merely Interesting"**. *Critical Inquiry* 34.4 (2008): 777–817. Print.
- Schlegel, Friedrich. **Sobre o estudo da poesia grega**. Ed. and trans. Stuart Barnett. Albany: State U of New York P, 2001. Print.
- Stewart, Susan. **Poetry and the Fate of the Senses**. Chicago: U of Chicago P, 2002. Print.
- Wheeler, Kathleen M., ed. **German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe**. Cambridge: Cambridge UP, 1984. Print.
- Williams, Raymond. **Cultura e Sociedade, 1780–1950**. New York: Columbia UP, 1983. Print.