

*Pós-modernismo e a arte
de definir a contemporaneidade*



Bárbara Kruger. Your comfort is my silence. 1981.

Giselle Martins Venâncio

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Departamento de História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Autora, entre outros livros, de *As flores raras do jardim do poeta*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secult, 2006. gmvenancio@yahoo.com

Pós-modernismo e a arte de definir a contemporaneidade

Giselle Martins Venâncio

RESUMO

O texto busca apresentar a discussão proposta por diversos autores em torno do conceito de pós-modernismo e a reflexão a respeito da idéia de uma produção artística pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: pós-modernismo; arte pós-moderna; História.

ABSTRACT

This article intends to throw light on the debate that several scholars carry out around the concept of post-modernism, including their reflections upon the idea of a post-modern artistic production.

KEYWORDS: *post-modernism; post-modernistic arts; History.*



Os animais dividem-se em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nessa lista, i) que se agitam como loucos...

Jorge Luis Borges

O texto em epígrafe, um fragmento do universo criativo de Jorge Luis Borges, surpreende-nos pelo que tem de inusitado. Diante dele, temos, possivelmente, duas reações: a incompreensão ou o riso. Isso se dá pelo fato de nos apresentar categorias insólitas de classificação do real, estranhas à nossa capacidade de compreensão, embora, de certa forma, seja uma paródia do nosso hábito aparentemente natural de classificar os objetos, as pessoas, a vida. No nosso cotidiano, nada nos parece mais óbvio e indiscutível do que as necessárias classificações que produzimos e que constituem os quadros mentais em que estamos inseridos e que permitem que nos orientemos no mundo à nossa volta.¹

Mas o que acontece quando uma situação, um evento, um acontecimento ou um movimento social escapa da possibilidade de inserção em nossos quadros mentais e classificatórios? Ou quando as situações dadas não se enquadram em nenhuma das categorias conhecidas que nos permite ordenar a variedade da vida?

Parece ter sido essa a situação vivida por historiadores, sociólogos e estudiosos da cultura em geral ao se depararem, em fins dos anos 1980, com mudanças econômicas, sociais e, principalmente, culturais que tornavam as suas teorias e categorias insuficientes para apreendê-las e compreendê-las. O fim dos regimes comunistas do leste europeu, as medidas econômicas neoliberais, a transnacionalização das economias e culturas, a criação de uma arte mais preocupada em registrar o cotidia-

¹ A reflexão aqui sugerida pelo texto de Borges segue a análise proposta por: POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, s. 3, n. 2, Lisboa, out. 1997/abr. 1998, p. 19-33.

no que em idealizar o belo, pareciam demandar um novo léxico e novos quadros teóricos. Luiz Costa Lima, em texto escrito no final da década de 1980, analisa a situação na qual se encontravam os diversos estudiosos da cultura e propõe um caminho: declara que a época os obrigava a ultrapassar as fronteiras das áreas em que eles se julgavam competentes, pois as coordenadas necessárias para a discriminação dos objetos se embaralhavam e já não se conformavam com os limites acadêmicos². Para compreender as diversas dimensões da vida, era necessário não apenas ampliar o foco da abordagem, considerando interpretações vindas de diversas áreas de conhecimento, como também cunhar um novo vocábulo que traduzisse o até então inexprimível.

Rapidamente, um vocábulo que já vinha sendo utilizado na arquitetura, nas artes e na filosofia há alguns anos começou a circular entre os estudiosos da cultura, tornando-se seu uso tão corrente quanto indefinido: pós-modernismo. Aquele era um tempo novo, de ruptura com o que existia até então: era um tempo pós-moderno. Mas, afinal, esse termo expressava exatamente o quê? O que significava viver num tempo pós-moderno? O que era o pós-modernismo?

Frederic Jameson, um dos principais teóricos do pós-modernismo, chama atenção para o fato de que o vocábulo se tornou popular justamente pela característica de ser menos preciso que outros, como pós-estruturalismo ou sociedade pós-industrial. Segundo ele, “pós-moderno [...] parece estar mais à vontade nas áreas pertinentes da vida de todos os dias ou do cotidiano; sua ressonância cultural, apropriadamente mais abrangente do que o meramente estético ou artístico, desvia devidamente a atenção da economia, ao mesmo tempo que permite que fatores econômicos ou inovações mais recentes [...] sejam recatalogadas sob o novo título”³.

O termo pós-modernismo servia então àqueles novos tempos em que os indivíduos pareciam desencantados com as lutas políticas e, por isso, centravam suas energias na busca de um enriquecimento e de uma satisfação cada vez menos associada ao coletivo, no qual a arte já não mais queria representar ou interpretar o real, mas apenas apresentá-lo em sua forma mais banal e cotidiana; mais que o real, importavam os seus simulacros. O vocábulo pós-modernismo servia justamente por ser vago e impreciso. Mais que definir, ele sugeria, mais que afirmar, ele negava.

Talvez, a principal negação do pós-modernismo tenha sido exatamente ao movimento que o precedeu: o modernismo. Embora com múltiplas definições que se fundiam, confundiam e se contradiziam, para o pós-modernismo um aspecto parecia claramente posto: seu caráter antimodernista. Embora ambígua, a relação entre o pós-modernismo e o modernismo parece ter sido mais de negação que de continuidade. Os pós-modernistas acreditavam que os modernistas consideravam a arte de um modo muito sério e achavam que era preciso agir de forma contrária, debochando, rindo levemente de tudo⁴. Não era mais possível, na opinião deles, levantar bandeiras ou palavras de ordem. A arte e os movimentos culturais deveriam traduzir o caos do ambiente do capitalismo tardio, sem propostas claras, sem pontos de chegada. Assim, o repúdio aos valores e pressupostos do modernismo se tornava um dos pontos básicos do pós-modernismo. E junto com ele, uma hostilidade ao

² Cf. LIMA, Luiz Costa. Pós-modernidade: contraponto tropical. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 125.

³ JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p. 17 e 18.

⁴ Ver SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁵ ZAGORIN, Perez. Historiografia e pós-modernismo: reconsiderações. *Topoi*, n. 2, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 137.

⁶ *Idem*.

⁷ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982, p. 135.

⁸ ZAGORIN, Perez, *op. cit.*, p. 138.

⁹ SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso *et al.* *Pós-modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 55.

¹⁰ Cf. ANDERSON, Perry. *Origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

humanismo que o pós-modernismo rejeita como uma ilusão da ideologia burguesa e que é compreendido como “um disfarce para a opressão das mulheres, das classes trabalhadoras, dos não-brancos, dos desviantes sexuais e dos nativos colonizados”.⁵

A idéia de cultura e identidade nacional, distintivamente moderna, perde assim o seu sentido nessa era pós-moderna, e novas identidades começam a esboçar-se. Identidades, como afirma Stuart Hall, também “‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade”⁶. Novas identidades definindo novas “topografias de interesses”⁷, novos temas, novos olhares, novas classificações. Um novo léxico para um novo tempo. Ou seria para o fim de um tempo? Os que anunciam a chegada do pós-moderno o vêem como um “estágio inevitável da cultura de hoje em dia e também uma ruptura com o passado, a qual, dada as condições da sociedade atual, não pode ser detida”⁸. Um novo termo que tenta reunir as múltiplas definições e versões que buscam representar e associar os novos aspectos formais da cultura com as características de um novo tipo de vida social e um novo tempo econômico — projeto pretensioso que, embora venha mobilizando estudiosos das mais diversas tendências teóricas e disciplinas acadêmicas, parece ainda carecer de uma definição mais objetiva. Mas isso não invalida os esforços teóricos e nem mesmo nos permite descartar a palavra. Sevcenko, aliás, considera a imprecisão uma vantagem da utilização do termo pós-moderno. Diz ele: “creio que já seja uma vantagem e um alívio que o pós-moderno se apresente como um castelo de areia e não como uma Bastilha (...) apenas um castelo de areia, frágil, inconsistente, provisório, tal como todo ser humano.”⁹

A história de um conceito: pós-modernismo numa perspectiva historiográfica

Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é edificar como se fora pedra a areia...

Jorge Luis Borges

A crer no que nos conta Perry Anderson, foi Frederico de Onís, um amigo de Unamuno e Ortega, que pela primeira vez empregou o termo pós-modernismo, ainda na década de 1930. Usou-o para descrever um refluxo conservador que ele identificava no próprio modernismo. Já naquele momento, esboçava-se a tensão que, parece, iria marcar para sempre a definição desse conceito: sua relação com o modernismo. Considerada como uma fase da modernidade, como um rompimento com ela ou como um momento posterior, a idéia de pós-modernismo seria permanentemente elaborada a partir de sua relação de continuidade ou de ruptura com o moderno.¹⁰

Como pensar o tempo e o mundo do moderno? No uso comum significa um período de mudança, de progresso, contudo pode também implicar um momento marcado por uma maior racionalidade científica ou um certo tipo de atitude diante vida. Costuma-se definir o modernismo nas artes como um movimento dos fins do século XIX e início do XX, que emergiu numa Europa sob o efeito de avanços tecnológicos e novas configurações políticas. De certa maneira é tentador conceber o moder-

**Your
comfort
is my
silence**

nismo desta maneira: um tipo de revolução cultural daquele período, impulsionado pela rapidez do progresso tecnológico e pelo fermento político, envolvendo a busca da mudança pela mudança e surgindo sob a forma do vanguardismo e do experimentalismo militante.¹¹

Charles Harrison, professor de História e Teoria da Arte na Open University, considera que existem dois problemas fundamentais nessa definição: em primeiro lugar, ela nos leva a perceber a arte moderna do início do século XX como simples expressão artística da modernidade, isto é, como forma de reação espontânea às condições sociais e aos acontecimentos históricos. Arte como reflexo do real, forma como tradicionalmente algumas correntes historiográficas entendiam, não sem uma certa dose de ingenuidade, as representações artísticas.

Com relação à arte modernista, é necessário ponderar que, ao relacionarmos essa produção como simples expressão artística da modernidade, corremos o risco de subestimar as preocupações e os problemas específicos às práticas e tradições da arte que podem (e devem) também ter sido elementos motivadores poderosos no desenvolvimento de novas formas e estilos. É bom lembrar, como faz Harrison, que “muitos dos mais influentes defensores de primeira hora da arte moderna acreditavam ser justamente na sua independência das preocupações sociais que o valor da arte modernista seria encontrado”.¹²

Um segundo problema identificado por Harrison é considerar o vanguardismo modernista como a arte representativa do século XX. Segundo ele, “o perigo aqui é encarar o modernismo como uma espécie de tendência ‘natural’ e inescapável da cultura, esquecendo que foi sempre uma opção entre tantas outras — e sempre adotada apenas por uma minoria”.¹³

Dessas duas precauções — de evitar conceber o modernismo como mero reflexo da sociedade e, de certa maneira, isolada e incontestável — emerge uma outra definição. O primeiro ponto a destacar é que modernismo não é um termo que cobre toda a arte do período moderno. Na opinião de Harrison, trata-se antes de uma forma de valor, em geral associada a apenas algumas obras e que serve para distingui-las de outras. Em segundo lugar, é importante observar que a prática artística é necessariamente conduzida no contexto de alguma tradição e em relação a outras obras de arte. Mesmo entre as produções mais abstratas das vanguardas do século XX, ocorreram, ocasionalmente, citações e referências a obras de artistas anteriores. E, por último, deve-se considerar que o valor do modernismo se estabelece, na prática, como a enunciação intencional de sua diferença em relação a outras formas, estilos e práticas correntes: os artistas de convicções modernistas tenderam a se dissociar e a dissociar suas práticas de procedimentos legitimados de ver e reproduzir o mundo¹⁴. Eles se auto-representaram, na verdade, de maneira independente, nem a partir do passado, nem contra o passado, mas livre dele. E essa auto-representação foi tão bem-sucedida que, como afirma Carl Schorske, “nos últimos cem anos (...), o moderno serve para diferenciar nossas vidas e nossos tempos de tudo que o precedeu, de toda a história enquanto tal”.¹⁵

De todo modo, é importante que se diga que, nos primeiros anos do século XX, o papel dos artistas foi redefinido pelas correntes artísticas da modernidade. Eles passaram a buscar, naquele momento, alternati-

¹¹ Ver HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

¹² *Idem, ibidem*, p. 38.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 39.

¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 41.

¹⁵ SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 88.

¹⁶ LE CORBUSIER *apud* GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: *Relações de força: história, retórica e prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 119.

¹⁷ Ver LIMA, Luiz Costa, *op. cit.*, p. 119.

vas de expressar verdades para uma humanidade que se via em face de rápidas transformações. Porém, se o otimismo com a modernidade havia marcado os últimos anos do século XIX — e, de alguma forma, perdurado até 1914 — após a guerra, isso também mudou, e nas artes o período foi caracterizado por uma significativa alteração. O “retorno à ordem” se impôs na cena artística européia. O texto *Après le cubisme* — um manifesto artístico assinado por Le Corbusier — declarava que “uma era [...] na qual a própria arte se configurava exclusivamente como arte de protesto havia terminado”.¹⁶

O termo pós-modernismo, esquecido durante algum tempo, irrompeu assim, na cena cultural do final dos anos 1950, com uma conotação negativa, indicando aquilo que era menos e não mais moderno. Surgido num movimento de arquitetos italianos, que depois foi seguido por seus pares de outros países, destacou-se como um investimento contra o internacionalismo da arquitetura moderna, propondo formas de construção que combinassem com as pessoas que iriam utilizá-las.

Da arquitetura, o termo transbordou para outras áreas, ganhando também novas conotações e significados. Nos anos 1960, invadiu as artes plásticas, definindo a postura de oposição dos artistas ao subjetivismo e ao hermetismo que tinham tomado conta das artes modernas. Em 1962, o Pasadena Museum of California Art, nos Estados Unidos, abria as suas portas para a exposição *The new painting of common objects*, inaugurando o que se convencionou chamar pop art que se empenhava em dar valor artístico à banalidade cotidiana. A pintura pop buscava justamente a fusão da arte com a vida. Era a singularização do banal, como quando Warhol dava status de obra de arte a garrafas de coca-cola ou a sopas Campbell, ou a banalização do singular com obras sendo (re)elaboradas sobre os ícones da arte renascentista ou moderna. Tinha início então uma arte pós-moderna que não se definia por um estilo, uma coerência ou uma proposta definida, mas, ao contrário, caracterizava-se pela desordem, pelo choque de tendências e pela convivência de estilos.

Da arte e da arquitetura, o termo pós-modernismo parece ter se espreado para todas as áreas e disciplinas. Diante do caos contemporâneo, esse vocábulo parecia ser o único capaz de sintetizar e congregar propostas divergentes e contraditórias. O esforço de definição conceitual prosseguiu, e se manifestou em áreas tão distintas como a teoria literária, a teoria da comunicação, a filosofia e a história. Os pesquisadores travaram verdadeiras batalhas intelectuais em torno do que seria o pós-modernismo.

Para essa guerra, filósofos que analisaram a pós-modernidade, tais como Derrida, Deleuze, Lyotard, Habermas e Braudrillard, foram buscar inspiração em teorias e filosofias distintas. Assumiram posições por vezes opostas, como Lyotard e Habermas, que se contrapunham a respeito da lógica que deveria ser utilizada na análise dos fenômenos — se deveria ser uma lógica da totalidade que visasse a reintegrar as esferas da ciência, da ética e da arte, que haviam se autonomizado na modernidade, ou uma lógica da dispersão¹⁷, com os fenômenos investigados isoladamente —, ou buscaram posições mais próximas, como Jameson e Habermas, que perseguiram uma lógica totalizante, o que levou o primeiro a definir o pós-modernismo como “a lógica cultural articulada pelas determinações concretas do que se convencionou chamar eufe-

misticamente de nova ordem mundial”¹⁸. A questão é que o vocábulo pós-modernismo passou a fazer parte do idioma obrigatório de qualquer estudioso da cultura e das artes a partir dos anos 1980. E a base de toda a polêmica continuou centrada no tipo de relação que se postulava entre o modernismo e o pós-modernismo.

Nesse momento, os textos de Frederic Jameson parecem ter moldado, em larga medida, as discussões em torno do tema, ao menos no que diz respeito à forma que ele ganhou no interior dos Estados Unidos. Imediatamente após a publicação dos ensaios de Jameson, vários outros textos foram publicados, validando, discutindo ou descartando as suas hipóteses.

Alguns autores, como Mike Davis, criticavam Jameson, afirmando que a sua noção de pós-modernismo tendia a “homogeneizar os detalhes da paisagem contemporânea, a agrupar num conceito-mestre um número demasiadamente grande de fenômenos contraditórios, que, apesar de indubitavelmente visíveis no mesmo momento cronológico, ainda assim estão separados em suas verdadeiras temporalidades”¹⁹.

Outros, ainda mais severos, afirmavam que a teoria dele, no lugar de esclarecer, impedia a compreensão do fenômeno. Warren Montag considerava o conceito de pós-modernismo elaborado por Jameson um verdadeiro equívoco. Dizia ele: “um desses erros [...] é o próprio conceito de pós-modernismo. Em suas pretensões totalizantes e transcendentais, esse conceito impede justamente o progresso do pensar, negando a possibilidade de que as fissuras, as disjunções e as rupturas da realidade social contemporânea sejam sintomas de uma crise iminente.”²⁰

Se o conceito de Jameson era passível de crítica no que se referia à realidade norte-americana, ele se tornava ainda mais difícil de ser aplicado quando a análise pretendia abarcar outras regiões geográficas. Jameson afirmava que as produções culturais do então chamado terceiro mundo podiam se contrapor ao que ele considerava uma “cegueira do centro” e oferecer uma espécie de visão periférica, devido à peculiaridade dessas culturas de estarem ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional.

Essa idéia foi duramente criticada por aqueles que consideraram que Jameson desconhecia a situação de países e regiões fora dos Estados Unidos. Ahmad, numa dura crítica à obra do autor, argumenta que a concepção teórica de Jameson sobre a diferença cultural tende à homogeneização “e a sua estética cognitiva assenta-se numa supressão da multiplicidade de diferenças existentes tanto nos países periféricos quanto em setores subalternos dos países capitalistas avançados”²¹. Com relação aos chamados países periféricos, a questão que se impunha dizia respeito à coexistência de matrizes culturais tradicionais — como, por exemplo, as práticas culturais desenvolvidas pelos diversos grupos indígenas — e as práticas educacionais, políticas e de comunicação associadas ao projeto modernizador das elites locais, o que Canclini intitulou, para a América Latina, de “heterogeneidade multitemporal da cultura latino-americana”²². Essa heterogeneidade, segundo Gazzola, “não se limita à coexistência ou super imposição de culturas ou subculturas de diferentes grupos, mas também ao acesso desigual e à participação diferenciada desses grupos no circuito internacional de informação”²³.

Embora essa discussão — da heterogeneidade das culturas — este-

¹⁸ JAMESON, Frederic, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ DAVIS, Mike. O renascimento urbano e o espírito do pós-modernismo. In: KAPLAN, Ann (org.). *O mal estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 107.

²⁰ MONTAG, Warren. O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo? In: KAPLAN, Ann (org.), *op. cit.*, p. 133.

²¹ GAZZOLA, Ana Lúcia. Frederic Jameson: uma epistemologia ativista. In: JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994, p. 15.

²² *Idem, ibidem*, p. 18.

²³ *Idem*.

²⁴ Cf. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 61.

²⁶ *Idem ibidem*, p. 68.

²⁷ GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. *Topoi*, n. 2, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 175.

²⁸ Ver BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 20.

²⁹ *Idem*.

³⁰ HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 88.

³¹ Cf. HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 89.

ja muito presente nos trabalhos que se referem às culturas latino-americanas ou, preferencialmente, sobre aquelas áreas fora dos EUA ou da Europa Ocidental, esse assunto mobilizou estudiosos das mais diversas áreas geográficas e do conhecimento. Um exemplo bastante contundente dessa reflexão é a obra de Stuart Hall. Talvez por ser um intelectual diaspórico — como se autodefine, devido a sua condição de ter nascido na Jamaica e trabalhar na Inglaterra —, Stuart Hall desenvolveu toda uma teoria sobre o que ele chamou de “identidade cultural na pós-modernidade”. Segundo ele, havia nos anos 1990 a idéia de que as identidades nacionais que foram uma vez centradas, coerentes, inteiras, estavam sendo deslocadas e fragmentadas pelos processos de globalização que vinham conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais conectado²⁴.

Embora Hall não desconheça que o fenômeno da globalização, a partir da década de 1970, tenha acelerado o processo de conexão mundial, diminuindo as distâncias entre as diversas regiões, ele chama a atenção para o fato de que a modernidade é inerentemente globalizante e que a idéia de uma identidade e de uma cultura nacional plenamente unificada e completa não passa de uma fantasia dos estados modernos. Segundo ele, “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo unificadas apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural”²⁵. Assim, “as nações modernas são todas híbridos culturais”²⁶, e cabe a nós, historiadores, como já alertou Serge Gruzinski, “exumar as ligações históricas, ou antes, explorar as *connected histories*”²⁷.

Seguindo a lógica teórica elaborada por Hall, a aceleração da conexão entre as diversas partes do planeta, desencadeada pelo atual processo de globalização, levou ao enfraquecimento dos laços culturais nacionais, reforçando outros laços ou lealdades culturais “abaixo” (locais) ou “acima” (globais) do Estado-Nação. É assim que se cria, por exemplo, uma cultura *black*, que não representa apenas o movimento negro, mas sim reúne os excluídos, aqueles não-brancos, num eixo comum de equivalência. Mas essa unificação se dá em meio a uma larga gama de outras diferenças. Por isso ela nem sempre é colaborativa ou dialógica, podendo ser, por outro lado, profundamente antagônica e conflituosa²⁸. Apesar de resultarem, muitas vezes, de histórias comuns de privações e discriminações, o intercâmbio de valores entre os diversos grupos sociais pode não gerar uma proposta colaborativa. Como destaca Bhabha, o que é teoricamente inovador e politicamente crucial nos anos 1990 é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e, nesses “entre-lugares” culturais, elaborar novas estratégias de subjetivação que dão início a novos signos de identidade²⁹. A questão é pensar “os cruzados eus”³⁰, que não serão jamais unificados porque são produto de várias histórias e culturas interconectadas e irrevogavelmente culturas híbridas³¹.

Importa também não deixar de considerar as relações hierárquicas que se estabelecem entre as diversas culturas e os acessos desiguais aos produtos culturais. Em oposição a uma idéia de globalização que parece

Your

distribuir eqüitativamente o acesso à cultura, propõe-se, como faz Mary Louise Pratt, a noção de zona de contato: “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam e se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e de subordinação”³². Como bem lembra Stuart Hall, se quisermos provar as cozinhas exóticas de outras culturas em um único lugar, devemos ir comer em Manhattan, Paris ou Londres e não em Calcutá ou em Nova Deli, pois há padrões desiguais de troca cultural e a chamada globalização atinge de forma distinta cada região do planeta.

Entretanto, embora de forma desigual, os processos de transferências culturais atingem a todos. Para tratar dessas trocas, Mary Pratt adota o conceito de transculturação —cunhado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz, ainda nos anos 1940—, que, segundo ela, deveria substituir os antigos conceitos de aculturação e desculturação que descreviam a transferência cultural de modo reducionista e sempre do ponto de vista do dominador. Na opinião de Pratt, transculturação é mais adequado por ser um fenômeno de zona de contato: “se os povos subjogados não podem controlar aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam”.³³

Pelo que se vê, a globalização promove uma transformação cultural de grandes proporções, difícil de ser estudada com os instrumentos teóricos que se possuía até o final da década de 1980. Associado ao vocábulo pós-modernismo, foi necessário, portanto, pensar todo um novo léxico no qual as questões referentes às novas identidades fossem contempladas.

Ao abordar o assunto, Nestor Canclini denuncia que a maior parte dos textos sobre esses temas foi escrito em inglês e tendo como inspiração as questões multiculturais referentes aos Estados Unidos ou à Europa Ocidental, com ênfase nas relações interétnicas ou de gênero. A questão é que atualmente outras conexões nacionais e internacionais se cruzam. Segundo ele,

*de um mundo multicultural — justaposição de etnias ou grupos de uma cidade ou nação — passamos a outro, intercultural e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a diversidade de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que freqüentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando grupos entram em relações e trocas.*³⁴

Assim, de acordo com Canclini, não se trata de passar das diferenças às fusões, mas sim de tornar mais complexo o espectro, analisando diferenças e fusões, colaboração e conflito, rompimento com a identidade tradicional e permanências na elaboração das novas subjetividades.

Apesar da crítica feita por Maria Elisa Cevasco, pautada no argumento de que a abordagem de Canclini promove uma “euforia” do hibridismo cultural ao substituir a idéia de imposição cultural do centro à periferia por uma noção de negociação, na qual os aspectos de imposição e dominação estariam minimizados³⁵, é possível considerar que a visão de complexidade, presente na elaboração de novas identidades, parece, de toda forma, contribuir para a constituição de uma nova sen-

³² PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999, p. 27.

³³ *Idem, ibidem*, p. 30.

³⁴ CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 17.

³⁵ Cf. CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e negociação. *ArtCultura*, v. 8, n. 12. Uberlândia, Edufu, jan.-jun. 2006, p. 135.

³⁶ GOMES, Renato. Literatura pós-moderna no Brasil. *Jornal da PUC*, n. 90, jun. 1999, p. 30.

³⁷ Cf. SANTOS, Jair Ferreira, *op. cit.*, p. 55.

sibilidade, a partir da qual são criados produtos culturais distintos daqueles elaborados no período da modernidade.

Novamente a questão relativa à definição da pós-modernidade toma como parâmetro a referência à modernidade e a questão que se impõe é se haveria uma arte que se pode definir como pós-moderna.

Uma arte nova? Pós-modernismo e objetos culturais

O momento pós-moderno não apresenta propostas estéticas definidas, nem coerências, tampouco um estilo. Diferentes propostas e estilos convivem ou se antagonizam formando um ecletismo ou pluralismo artístico.

Há quem considere que a pop art marcou o início da produção artística do pós-modernismo ao valorizar os ícones da sociedade de consumo, ao mesmo tempo que criticava o subjetivismo e o hermetismo da arte moderna e colocava fim à beleza como valor supremo da arte. Na década de 1970, a chamada arte conceitual, que propunha a desmaterialização da arte ao dar sumiço em seu objeto, parecia contribuir para uma nova concepção artística, na qual pintura e escultura seriam superfluas, pois somente haveria interesse pela idéia, pela criação mental do artista, registrada num esquema, num esboço ou mesmo numa frase.

Pode-se considerar que, num primeiro momento, os artistas repudiaram as linguagens tradicionais da arte, remontando ao dadaísmo e ao pensamento de Marcel Duchamps, que, ao discriminar a pintura, julgavam estar se opondo ao que, para eles, representava o “bom gosto da burguesia”.

Nos anos 1980, entretanto, a desterritorialização cultural imposta pelo processo de globalização levou jovens e diaspóricos artistas à elaboração de novos produtos culturais que resultavam do constante trânsito que eles estabeleciam entre a tradição da história da arte e os fragmentos do mundo atual. A arte teve necessariamente que tematizar as contradições entre o local e o global: “a questão das minorias, o borrar das fronteiras (...) esse deslocamento de coisas no mundo, não só os imigrantes fugindo da pobreza querendo participar das benesses dos países de primeiro mundo, mas também o deslocamento pelo turismo. Também [...] a Internet, a realidade virtual. Não há[via] mais somente uma fronteira que causa[va] as tensões entre o global e o local.”³⁶

Essa ação intercultural contribuiu também para a elaboração de novas identidades, entrelaçando culturas tradicionais e adquiridas, e para a criação de uma nova sensibilidade, produzindo uma arte híbrida, produto desses tempos atuais. A nova fase artística recebeu várias denominações: transvanguardia na Itália; neo-expressionismo na Alemanha, Holanda e Bélgica; *pattern* ou *bad-paiting* nos Estados Unidos. Assim, a pintura e a escultura renasceram da desmaterialização dos anos 1970. Nesse segundo tempo do pós-modernismo, propôs-se tanto uma volta ao passado quanto uma imersão total no presente, com as imagens de TV, a produção audiovisual e a vídeo-arte assumindo o lugar de honra das produções culturais.³⁷

No que se referia à volta ao passado, embora não se possa falar de um estilo pós-moderno, importa considerar que surgia, com o pós-modernismo, o fim de uma longa tradição de mudança e ruptura, da busca

comfort

do novo pelo novo. Na opinião de Renato Gomes, a arte pós-moderna “deixava de lado o princípio da negatividade do moderno para se tornar de todo uma afirmação”³⁸. Já não era preciso inovar, nem ser original. A repetição das formas tradicionais era não só tolerada como até mesmo encorajada.

Assim, embora não devamos nos referir a uma pós-modernidade — tomando por base a afirmação de Costa Lima de que “o tratamento da pós-modernidade se transforma em mistificação ao ser abordado como um fenômeno planetariamente idêntico”³⁹ —, e nem de um estilo pós-moderno, é possível, ao menos, identificar algumas características recorrentes do que se poderia considerar uma arte pós-moderna.

A primeira delas é o pastiche, que, na opinião de Jameson, é “a imitação de um estilo particular ou único [...] sem o impulso satírico da paródia”⁴⁰; a segunda, a idéia de desterritorialização da cultura, associada a uma arte marcada por referências múltiplas de culturas híbridas em função das novas identidades estabelecidas pelo processo de globalização; e a terceira, a citação, a constante referência a obras e estilos do passado reinterpretados e recriados com técnicas e propostas novas⁴¹. Há ainda uma última característica fundamental da arte pós-modernista: o apelo à proximidade com o público. A intervenção (*happening*) e a performance colocam em cena a necessária participação do público para a configuração de uma obra de arte.⁴²

Como se percebe, as incalculáveis tendências e linguagens postas em prática atualmente tornam impossível uma unicidade formal da expressão artística. E dificultam também uma definição clara do que significa pós-moderno. Para Affonso Romano de Santana, mesmo nos bons ensaios sobre o tema, é comum encontrarmos afirmações difíceis de serem decifradas, como, por exemplo: “o pós-moderno é um fenômeno contraditório que abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”.⁴³

Talvez não pudesse mesmo ser diferente. A arte, como bem sabemos, é um produto social e, como tal, parte necessariamente constituinte da comunidade em que se insere. Assim, uma sociedade fragmentada, intercultural, de culturas híbridas, como a atual, produz, obrigatoriamente, representações de si também fragmentadas, multifacetadas e híbridas. Uma arte pós-moderna estrutura e é estruturada por uma sociedade pós-moderna. Nova denominação, nova percepção. Pós-modernismo, vocábulo novo, cunhado para a classificação de um novo tempo, contemporâneo e, até então, inexprimível.



Artigo recebido em novembro de 2007. Aprovado em janeiro de 2008.



³⁸ GOMES, Renato, *op. cit.*, p. 33.

³⁹ LIMA, Luiz Costa, *op. cit.*, p. 125

⁴⁰ JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann (org.), *op. cit.*, p. 27 e 28

⁴¹ Há quem considere que a vídeo-arte é o gênero por excelência da arte pós-moderna. Num texto, intitulado *As três idades do olhar*, Régis Debray argumenta que houve, na história da humanidade, três cesuras midiológicas: a escrita, a imprensa e o audiovisual. Segundo ele, cada uma dessas eras descreve um ecossistema próprio da visão e a era contemporânea é a do visual. Na atual vídeosfera, as produções culturais são irônicas, visando produzir espanto ou distração, surpreender. A imagem pode até mesmo ser simulada numa tela de computador. O que importa é a percepção, o jogo da captação das mensagens. Ver DEBRAY, Régis. *As três idades do olhar. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 204-234.

⁴² Cf. SANTOS, Jair Ferreira, *op. cit.*, p. 52.

⁴³ SANTANA, Affonso Romano. Uma guerra pós-moderna. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 abr. 2003.