

2

O paradigma estético da modernidade

Desde o século XVIII, a sociedade ocidental, influenciada pelo pensamento europeu, fixou suas bases em um ideário de crença na predestinação da ciência para respostas absolutas, convicto da soberania do homem racional.

A crença na possibilidade de explicar fatos objetivos por meio de uma teoria igualmente objetiva e testável, por exemplo, parte da idéia de que uma vez estudado, categorizado, organizado e entendido, através das faculdades intelectuais, o mundo poderia ser controlado e representado da maneira correta. Nesta perspectiva, o domínio da natureza levaria a libertação da arbitrariedade das calamidades naturais. Em outras palavras, controle e a ordem aperfeiçoariam a recente civilização moderna.

Da herança humanista vinha a dimensão do indivíduo autônomo que, recusando explicações transcendentais, se libertaria das trevas da religião, tomando para si as rédeas do próprio destino. A emancipação humana e a relevância de seu papel na construção da sociedade serão chaves para entendermos o comprometimento artístico da modernidade e seu reposicionamento na contemporaneidade. O artista moderno tinha o papel criativo a desempenhar na definição da essência da humanidade, como destaca David Harvey:

Que belo destino para as artes, o de exercer sobre a sociedade um poder positivo, uma verdadeira função sacerdotal e de marchar vigorosamente na dianteira de todas as faculdades intelectuais na época de seu maior desenvolvimento. (2003, p.29)

A racionalidade como conceito absoluto poderia ser estendida a todos os seres que possuíssem faculdades racionais, ou seja, todos os homens. Diante disso, podia-se depreender que determinados conceitos como certo e errado seriam unânimes. Daí que segundo Kant, a razão

(...) uma vez levada a seu fim, seus frutos serão reconhecidos pelo requintado valor, absolvidos e assimilados por todos os seres racionais e, então, não será necessário nada, senão uma força policial, um gabinete de censura e seus porta-vozes ou funcionários de relações públicas, para recolher ao aprisco a eventual ovelha desgarrada. (KANT, 1998, p146).

É bem verdade que nem todos compartilhavam do entusiasmo de Kant. Desde cedo, a fixidez categórica do pensamento iluminista foi contestada no interior do próprio projeto moderno. Nietzsche destruiria a moral burguesa, Marx se encarregaria de atacar toda a estrutura da sociedade capitalista e Freud, a partir da idéia de inconsciente, desmoralizaria a empáfia do homem racional.

As nobres intenções libertárias, por sua vez, também esbarravam na imobilidade da crença em uma verdade única que deveria servir para todo e qualquer indivíduo, o que sempre carregou em si a possibilidade de germinar o totalitarismo, despertando a suspeita em Adorno de que este projeto estivesse fadado a transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana.

Essa perspectiva de que o homem, através de suas faculdades racionais e instrumentalizado pela ciência, estaria no caminho de uma sociedade idílica é tributária de uma idéia de tempo que implica em uma concepção particular da história. O conceito de modernidade está fundamentalmente ligado ao de tempo histórico, linear e irreversível. Toda sua filosofia está baseada na convicção de que a história tem direção específica, não predeterminada de forma transcendental mas resultado de um jogo de forças onde o homem teria que participar conscientemente da construção do futuro.

Na primeira metade do século XX, Walter Benjamim fará a crítica dessa noção de tempo com direção e sentidos constantes, que caminharia rumo ao progresso, considerando que tal concepção cria um tempo “vazio e homogêneo”, no qual só existe a história dos vencedores, não contemplando a dimensão da destruição e da dominação sofridas pelos vencidos.

A temporalidade moderna é, portanto, indissociável dos projetos utópicos nos quais o homem é convocado à aventura do futuro. O utopismo seria dificilmente concebível fora da consciência de tempo específica do ocidente, que se forma na cristandade. A morte de Deus parece ter aberto “uma nova busca religiosa – uma busca que não se mede por resultados mas por sua intensidade,

uma busca que se converte num fim em si.” (CALINESCU, 1991, p.70). Assim, a crise da religião dá lugar a uma religião de crise.

É perseguindo este profundo sentimento de crise que se pode entender a idéia de que existem duas modernidades, conflitivas e interdependentes: uma socialmente progressiva, racionalista, competitiva e tecnológica, a outra culturalmente (auto) crítica e inclinada a desmitificar os valores básicos da primeira:

Em algum momento no século XIX, se produz uma irreversível separação entre a modernidade como momento histórico da civilização ocidental – produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, do desenvolvimento da economia e das mudanças sociais do capitalismo – e a modernidade como conceito estético (CALINESCU, 1991, p.50).

Assim a modernidade histórica continuou com o culto da razão, a doutrina do progresso, a confiança nas possibilidades da ciência e da tecnologia e o interesse pelo tempo como algo que pode ser medido e valorado. Em contraste, a modernidade como conceito estético estava inclinada a rechaçar o insípido caráter burguês com sua solene e vazia seriedade.

É justamente nessa época, a segunda metade do século XIX que, como consequência da expansão industrial do segundo império, a ascensão de uma classe de homens de negócio reconfigura o cenário cultural europeu. Os meios de produção agora estão sob o comando de “novos ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda sociedade os poderes do dinheiro e sua visão de mundo profundamente hostil às coisas intelectuais” (BOURDIEU, 2002, p. 62).

Com isso, a relação entre produtores culturais e homens do dinheiro não se baseia mais, por exemplo, no incentivo cultural relativamente livre do mecenato mas constitui-se como uma verdadeira subordinação estrutural. A criação artística torna-se sujeita à aprovação do burguês iletrado cuja atenção volta-se para o romance, “em suas formas fáceis”. O folhetim, adequado ao gosto das massas, seria a nova galinha dos ovos de ouro enquanto a poesia, associada ao engajamento e a boêmia, seria olhada com desconfiança. A imprensa, por sua vez, deixa de ser diversificada e politizada, passa a ser colocada sob ameaça de censura e, com muita frequência, está condenada a relatar, em um estilo pesado e pomposo, os acontecimentos oficiais.

A expansão dos jornais e das editoras dará início a um jogo de forças no campo literário e artístico. De um lado, literatos e jornalistas que se dispõem a escrever conforme a demanda comercial - alinhados com a cômte e os homens de negócio. De outro, os grandes escritores, que reagirão contra a cultura de massa nascente, repudiando as determinações mercadológicas impostas pelos comerciantes. É justamente esse movimento de indignação moral contra todas as formas de submissão aos poderes ou ao mercado que levaria à afirmação progressiva da autonomia dos escritores.

Bourdieu observa que a constituição dessa posição pedia a criação de um universo social que teria por lei fundamental, por *nômos*, a independência artística com relação aos poderes econômicos e políticos, permitindo, ao campo literário, o direito de definir ele próprio os princípios de sua legitimidade.

Assim, vai se consolidando a idéia da *arte pela arte* com tudo aquilo que a define, a começar pela criação da “personagem social que é o escritor ou o artista moderno, profissional em tempo integral, dedicado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências políticas e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica da arte”. (2002, p. 95).

As soluções estéticas por sua vez estavam alinhadas à filosofia do movimento, uma arte que deveria ser por si e para si. É o trabalho puro sobre a forma pura, exercício formal por excelência:

(...) não basta constituir como belo o que é excluído da estética oficial, reabilitar os assuntos modernos, baixos ou medíocres; é preciso afirmar o poder que pertence à arte de tudo constituir esteticamente pela virtude da forma (escrever bem o medíocre) de tudo transformar em obra de arte pela eficácia própria da escrita. É por isso que não há assuntos belos nem vis e se poderia quase estabelecer esse axioma, colocando-se no ponto de vista da arte pura, que não existe assunto nenhum, sendo o estilo por si só uma maneira absoluta de ver as coisas. (BOURDIEU, 2002, p.126)

O movimento da *arte pela arte* pretendia, sobretudo, afirmar a distância com relação a todas as instituições e, nesse sentido, opunha-se não só à arte burguesa mas também à arte engajada. A preocupação de manter-se à distância de todos os lugares sociais impõe a recusa de regular-se pelas expectativas do público, mesmo porque, na perspectiva desses artistas, o valor de uma obra de arte não pode ser traduzido em moeda e o escritor que quer fazer dinheiro deve

procurar o jornalismo, o folhetim ou o teatro. Essa distinção entre alta cultura e cultura de massa foi o que Huyssen chamou de “angústia contra a contaminação”:

Desde a metade do século XIX, a cultura da modernidade tem-se caracterizado por uma volátil relação entre alta cultura e cultura de massa. O modernismo se constitui através de uma consciente estratégia de exclusão, uma ansiedade contra contaminação do seu outro: uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente. (1999, p.7).

Alguns escritores chegam ao ponto de ver no sucesso imediato a marca de uma inferioridade intelectual em um mundo econômico às avessas onde o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico e vice-versa. Esse tipo de pensamento, de alguma forma, reverbera até hoje no sentido de que, diante de uma expansão cada vez maior do mercado, tudo aquilo que está à margem parece ser mais legítimo do que aquilo que se presta à condição de mercadoria.

Ainda perseguindo o sentido de negação inerente a idéia de modernidade estética, em um segundo momento, na virada do século XIX para o XX, as vanguardas históricas trocariam a bandeira da arte pela arte pela bandeira da arte comprometida com a ruptura estética e/ou política com os valores burgueses. A tradicional estética da permanência (baseada no conceito transcendente de belo) seria substituída por uma estética da transitoriedade, cujos valores estão na mudança e na novidade.

Bauman afirma que a reação esboçada pelas vanguardas do início do século constituiria um “movimento intelectual alimentado pelo nojo e pela impaciência com o preguiçoso e indolente passo da mudança que a modernidade ensinou as pessoas a esperar e prometeu cumprir” (1998, p. 128).

Essa cobrança veio à tona justamente em uma conjuntura de transformações radicais. As mudanças promovidas pela tecnologia, a organização industrial, o crescimento dos espaços urbanos, o aumento da população, a expansão dos meios de transporte, eram o alimento e a confirmação do progresso esperado através do domínio da ciência.

A multiplicação de possibilidades técnicas, a reconfiguração do cenário urbano e conseqüentemente a transformação operada no âmbito perceptivo se desdobrariam, inevitavelmente, na produção cultural. A capacidade técnica de reproduzir, disseminar e vender livros e imagens a públicos de massa mudaram

radicalmente as condições materiais de existência dos artistas e provocaram uma ampla gama de respostas estéticas:

O modernismo surgido antes da primeira guerra era uma reação as novas condições de produção (máquina, fábrica, urbanização) de circulação (transportes e comunicação) e de consumo (ascensão dos mercados de massa, da publicidade) que, não apenas forneceu meios de absorver, codificar, refletir sobre essas mudanças como sugeriu linhas capazes de modificá-las ou sustentá-las. (HARVEY, 2003, p. 43).

Assim, seguindo a cartilha dos movimentos revolucionários, as vanguardas optavam pela coletividade, discutindo programas comuns, redigindo manifestos e encarando artes e artistas como tropas avançadas do exército do progresso, que abririam os caminhos a serem trilhados pela massa não esclarecida. O inimigo não poderia ser mais claro, simbolizado pela da tirania do passado, das velhas formas e modos de pensar da sociedade burguesa.

O termo vanguarda, de inspiração militarista, não por acaso, inicialmente referia-se a organizações políticas. Mesmo sem necessária filiação partidária – embora muitos compartilhassem afinidades ideológicas - o fazer artístico, por si só, já era uma atitude política. De qualquer forma, ambos os grupos compartilhavam a disposição para implodir todas as estruturas sociais e fazer um mundo novo e melhor:

(...) de modo bastante natural, os reformadores socialistas e anarquistas utópicos do século XIX requeriam uma arte comprometida, militante e politicamente responsável. (CALINESCU, 1991, p.110).

É somente no final do século XIX que o termo vanguarda passa a designar um pequeno grupo de artistas que transferiram o espírito da crítica social ao domínio das formas artísticas. Seu aparecimento está conectado com um momento socialmente direcionado para a necessidade de desbancar e demolir completamente todo o sistema de valores burgueses, com todas as pretensões de universalidade.

A utilização do termo é atribuída a Saint Simon que construiu imagem do artista como engenheiro responsável pela construção de um estado ideal e da nova era do futuro. Para o filósofo francês, artistas, cientistas e industriais estariam predestinados a formar a elite governante do estado ideal. Ser membro de uma vanguarda significava pertencer a um seleto grupo, com responsabilidades e

privilégios que, diferentemente dos grupos dominantes do passado, estava comprometido com um programa anti-elitista cuja utopia final era a igual participação de todos nos benefícios da vida. A consciência dessa missão supunha a aceitação de compromisso com a transformação social. Diz ele:

(...) nessa grande empreitada, o artista, o homem de imaginação abrirá a marcha: tomarão a idade de ouro do passado e oferecerão como presente as gerações do futuro: farão a sociedade perseguir apaixonadamente o aumento do bem estar e o farão apresentando imagem de uma nova prosperidade, fazendo a cada membro da sociedade consciente de que todo o mundo compartilhará dos prazeres que até agora tinham sido privilégio de uma classe pequena, e para obter seu propósito utilizarão como meio as artes, a eloquência, a poesia, a pintura, a música: em uma palavra, desenvolverão o aspecto poético do sistema. (SAINT SIMON apud CALINESCU. 1991, p.107).

Essa posição honrosa de estar na dianteira do movimento, entretanto, carregava um paradoxo: uma vez usando sua arte para o que, fundamentalmente, era uma missão didática, o grito de liberdade vanguardista corria o risco de ser cristalizado em uma doutrina e o artista transformado em um soldado militante e disciplinado. Há algo de extremamente contraditório entre o inconformismo vanguardista e sua submissão a uma disciplina auto-imposta. (CALINESCU, 1991, p. 114).

Ainda explorando a etimologia da palavra, a noção de vanguarda pressupõe que o que está sendo feito presentemente por uma pequena unidade avançada será repetido mais tarde por todas. Esse diapasão temporal inerente ao conceito está, portanto, em perfeita consonância com o imaginário de seu tempo.

Eles também acreditavam firmemente na natureza de sua época como vetor, convencidos de que o fluxo do tempo tem uma direção, de que tudo o que vem depois é também (ou deve ser) melhor, enquanto tudo que reflui para o passado é também pior – atrasado, retrogrado, inferior” (BAUMAN, 1998, p. 23).

A vanguarda como braço experimental da modernidade sempre teve duas tarefas: destruir e inventar. Assim, imbuídos do espírito pioneiro, rejeitavam veementemente a condição presente das artes, rechaçando tudo aquilo que cheirasse a passado e cultuando a novidade. O artista devia lutar para converter-se em um profeta que antecipa o desconhecido através de linguagem totalmente nova. Sua convicção militante trazia consigo a confiança na vitória final sobre as tradições que tentam parecer eternas e imutáveis. O passado seria sumariamente condenado a morrer para triunfar o futuro glorioso. As gerações anteriores não

ofereciam exemplos a imitar, no máximo, um método geral que poderia auxiliá-los. O presente deveria ser a inspiração.

Diante de tamanhas transformações na forma de perceber o mundo, a arte já não acreditava mais nas formas costumeiras de representação. O romantismo e o realismo, a arte burguesa que um dia fora revolucionária, já não davam mais conta da fluidez de tempo e espaço do mundo moderno e para isso precisavam de “novos códigos, novas significações e novas alusões metafóricas nas linguagens que construíam (HARVEY, 2003, p. P30). Por isso, adotaram a tática de choque e violação das continuidades esperadas como forma de fazer chegar ao destino a mensagem que o artista procurava transmitir. Mais do que simplesmente negar as formas de representação do passado, as vanguardas queriam reformular o papel e o lugar da arte na sociedade, tirando-lhe da “torre de marfim” em que havia sido colocada, meio século antes pelos defensores da *arte pela arte*. Por isso, elas propuseram-se a desenvolver uma relação alternativa entre arte e vida. Muitos dos movimentos, como o Dadaísmo e o Surrealismo, e grande parte dos artistas tentariam a aproximação com o cotidiano fosse na utilização de materiais representativos da nova configuração tecnológica e industrial, fosse, por exemplo, na apropriação de Brecht do vernáculo popular (HUYSSSEN, 1999).

O que lhes interessava fazer era demolir as tradições formais da arte e desfrutar da estimulante liberdade de explorar horizontes de criatividade completamente novos e proibidos até então. Assim, os representantes da vanguarda artística se voltaram conscientemente contra as expectativas do público em geral.

É importante notar aqui, para reflexão de nosso objeto, que a arte, nesse momento, tentava transformar um estado de coisas onde o mercado, braço econômico da burguesia, era peça fundamental e, por isso, também deveria ser rejeitado.

Contra-pondo-se à mesmice e à apatia burguesas, a vanguarda tinha claramente a missão de apontar o rumo da mudança, ensinando o caminho às massas não esclarecidas.

Estando sempre um passo a frente e lutando pela busca do novo, optava por mais difíceis – e por isso menos digeríveis – formas artísticas. Dissociar-se da

estética vigente de forma radical muitas vezes significava ser incompreendida. Como resultado, a vanguarda parece se esforçar para excluir as massas da cultura.

Mesmo assim, o sucesso veio, mas não conforme o planejado. Longe de atingir a tão sonhada ação sobre a sociedade, o reconhecimento artístico das vanguardas veio através da mitificação de sua imagem, esvaziada de sentido político e reduzida a uma pose. A mesma classe, cujos valores eles rechaçavam, sem pedir licença, apropriou-se de seus símbolos como mercadorias que lhes atribuíam prestígio.

Durante o pós-guerra veio o inesperado êxito de público e o termo foi popularizado como uma espécie de rebeldia enlatada. A vanguarda, cuja popularidade limitada se apoiava no escândalo, se converteu em sucesso nos anos 50 e 60. Sua retórica ofensiva e insultante chegou a ser considerada meramente divertida e seus gritos apocalípticos se transformavam em confortáveis e inócuos clichês. A classe média descobriu que os mais fortes ataques a seus valores poderiam ser convertidos em inofensivos entretenimentos. Assim, o esgotamento da cultura modernista anti-burguesa se deve a ampla aceitação e conseqüente banalização:

O mercado rapidamente farejou o enorme potencial estratificante que as artes incompreensíveis levavam consigo. Na opinião de Peter Burger, foi esse assombroso sucesso comercial que desferiu o golpe mortal na arte de vanguarda, agora incorporada pelo mercado artístico (BAUMAN, 1998, P. 126).

A absorção pelo mercado foi parte de um processo maior: o de institucionalização. A mesma arte que queria romper todos os cânones não escapou de ser canonizada. Este processo parece estar ligado à desilusão e à despolitização artística. O modernismo que um dia criticara o consumismo e os valores burgueses, explicitando seus compromissos políticos, a partir de 1945 torna-se confortável com os centros de poder e, aos poucos, o conformismo decorrente vai minando o impulso criativo e subversivo da vanguarda: “Os artistas agora eram politicamente individualistas, neutros e o modernismo, perdendo seu atrativo de antídoto revolucionário e tornando-se uma ideologia reacionária e tradicionalista” (HARVEY, 2003, p.31).

Na opinião de Calinescu, entretanto, a vanguarda sempre esteve morrendo consciente e voluntariamente: “Qualquer movimento autêntico de vanguarda

possui uma profunda tendência interna a negar a si mesma. Quando simbolicamente não resta nada, a vanguarda está impelida pelo seu próprio sentido de consistência a suicidar-se”.

A segunda metade do século XX assistiu a uma ampla transformação na história do pensamento e da técnica. Ao lado da aceleração avassaladora das tecnologias de comunicação, ocorreram mudanças paradigmáticas no modo de se pensar a sociedade e suas instituições, criando uma conjuntura socioeconômica e cultural chamada por alguns de “pós-modernidade”.

Embora muito debate exista a respeito do termo, é possível considerar que a palavra sugere o atenuamento ou repúdio ideológico e estético do movimento modernista. Diante da exaustão da atitude moderna anti-burguesa, a própria continuidade dialética intrínseca à modernidade parece ter regurgitado um tipo de modernismo mais conservador:

(...) a modernidade não apenas envolve uma implacável ruptura com toda e quaisquer condição histórica precedente, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes (HARVEY, 2003, p.22).

Assim, enquanto o modernismo foi uma cultura das minorias que se definiu por oposição à cultura dominante, a nova sensibilidade pós-moderna é um êxito desde o começo. O entusiasmo inicial está ligado a sua associação com os anárquicos movimentos de contracultura que pretendiam, mais uma vez e de outra maneira, protestar contra a arte institucionalizada: “A nova geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento oposicionista, como um conjunto de velhos clássicos.” (JAMESON, 1996, p.30).

A conjuntura filosófica que gerou a pós-modernidade nasce de um processo de contestação das certezas metafísicas em uma onda de revisionismo que varreu o pensamento ocidental e se inicia praticamente junto com a própria modernidade. De modo geral, as críticas se concentram no questionamento da crença na verdade, alcançável pela razão, e na linearidade histórica rumo ao progresso. Para substituí-las, são propostos novos valores, menos fechados e categorizantes.

O filósofo francês Jean Lyotard, por exemplo, questiona a credibilidade das concepções universalistas das quais derivam o projeto de modernidade, incluindo o potencial da ciência como fonte definitiva da verdade. Ele ressalta que as

metanarrativas modernas possuem finalidades universais que são variações seculares do paradigma do cristianismo:

(...) no iluminismo como metanarrativa do progresso através do conhecimento, por meio do qual a humanidade se libertará do demônio da ignorância; da perspectiva marxista, a emancipação do homem da exploração através da luta revolucionária do proletariado e a história capitalista da emancipação da humanidade da pobreza através do mercado... (*Apud Calinescu, 1991, p.267*).

Parte-se do princípio de que a ciência e a filosofia deveriam “abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas” (HARVEY, 2003, p. 19). As metanarrativas perdem sua credibilidade dando lugar a uma multiplicidade de pequenas histórias, heterogêneas e locais.

Assim, o que se configura é um discurso que parece ressentir-se do legado do iluminismo, denunciando a razão abstrata e com uma profunda aversão a todo projeto totalizante que busque a emancipação humana pela mobilização das forças da tecnologia, ciência e razão. Diante de poucas certezas e da desconfiança na cegueira de um discurso amplo demais, configura-se uma estética fragmentária, indeterminada, que, representa o indivíduo não no que ele tem de universal mas de particular. Às solenidades metafísicas, a arte responde, zombeteira, com a falta de profundidade.

A repetição de formas passadas é não apenas tolerada como encorajada: “a ficção do sujeito criador cede lugar ao franco confisco, citação, retirada, acumulação e repetição de imagens pré-existentes.” (HARVEY, 2003, p. 58). O artista não precisa necessariamente buscar caminhos novos, desvincilhando-se do passado. Em não havendo mais o antigo inimigo, uma nova relação é estabelecida com a tradição cultural. Enquanto a negação absoluta do já consagrado, do institucionalizado era fundamental para a vanguarda, o pós-modernismo prefere “a renovação ao invés da inovação radical, em um vivo diálogo com o velho e com o passado.” (CALINESCU, 1991, p. 274). O passado começou a ser revisitado como um espaço dialógico de entendimento e auto-compreensão. Calinescu busca em Umberto Eco a observação sobre esse desejo de resgate:

A vanguarda histórica pretende ajustar contas com o passado. A vanguarda destrói o passado, o desfigura. *Lés Demoiselles D'Avignon* consiste num gesto típico de vanguarda. Depois a vanguarda vai além, uma vez destruída a figura, a anula, chega ao abstrato, ao informal, a tela branca (...) Mas chega o momento em que a vanguarda (o Moderno) não pode ir mais além (...) A resposta Pós-Moderna consiste em reconhecer que, posto que o passado não pode destruir-se - sua destruição conduz ao silêncio – o que se há de fazer é voltar a visitá-lo com ironia e sem ingenuidade (1991, p. 274).

Mas o conceito de pós-modernidade não perpassa somente o mundo das idéias. Determinados autores preferem pensar essas transformações a partir da esfera infra-estrutural. Fredric Jameson, por exemplo, entende a pós-modernidade como a “*lógica cultural do capitalismo tardio*”, uma lógica conservadora e incapaz de promover a transformação social.

Jameson parte da observação de que uma série de teorias recentes identificam um modelo de sociedade totalmente novo chamado “*sociedade pós-industrial*” (ou sociedade do consumo, da informação etc.). Tais teorias levantam a hipótese de que “a nova formação social em questão não obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes” (JAMESON, 1996, p. 29). Em vista disso, o autor abraça a terminologia, mais apropriada a suas preferências marxistas, proposta por Ernest Mandel: a de capitalismo tardio, um terceiro e mais puro estágio do capitalismo.

Nessa nova configuração social, as relações de produção industriais dão lugar às pós-industriais, baseadas fundamentalmente em serviços e trocas de bens simbólicos ou abstratos, como a informação e a circulação de “dinheiro” nos caminhos virtuais da especulação financeira.

Assim, mais do que uma questão puramente cultural, a passagem da modernidade para a pós-modernidade estaria relacionada ao surgimento de uma sociedade de massas onde as instituições tradicionais tendem a perder parte de seu poder ligador dos seres humanos. A passividade se converte em atitude social geral e o homem se transforma em consumidor, ele mesmo produzido em massa como os produtos e diversões que absorve. (CALINESCU, 1991, p.138).

Neste modelo, que privilegia serviços e informação sobre a produção material, a comunicação adquire papel fundamental. Jameson coloca que o âmbito da cultura se expande para todo o domínio social. Toda a produção estética, assim, está hoje integrada à produção da mercadoria em geral.

Como resultado disso, o autor considera que perde-se a semi-autonomia da qual desfrutava a arte, que até então, podia existir “fantasmagórica, ainda que utópica, para o bem ou para o mal, acima do mundo prático existente” (1996, p. 74).

O fazer artístico já não escapa da dinâmica do mercado. A arte vira produto, como outro qualquer, um bem simbólico a ser consumido mediante moeda corrente. Calinescu, por sua vez, engrossa esse coro:

(...) ser popular em nossa época é criar para o mercado, responder a sua demanda – incluindo a urgente e bastante reconhecida demanda de subversão. A popularidade é equivalente a aceitação, se não do sistema, de sua manifestação mais direta, o mercado (1991, p.144).

Calinescu chama atenção para um ponto fundamental para o presente trabalho: o de que a possibilidade de existência daquilo que é transgressor, que outrora se opunha radicalmente ao sistema, também está prevista pelo mercado. Na mesma linha, segundo Jameson, qualquer tipo de resistência cultural é desarmada e absorvida pelo sistema do qual pode ser considerada parte integrante, uma vez que não consegue se distanciar dele. Assim, ao invés de uma tentativa de ruptura o que temos são vários graus de transgressão estética negociada com a aceitação mercadológica. Ser diferente é possível contanto que se encaixe na demanda pelo inusitado. Aqui vale perguntar: neste cenário, que tipo de resistência é possível? Uma vez subjugada ao mercado, a arte necessariamente atenderá à manutenção da ideologia dominante? Qual sua possibilidade de interferência ideológica dentro de uma lógica econômica que visa manter o mesmo estado de coisas? E se existe a possibilidade, que negociações devem ser feitas?

Nesse contexto, o artista despolitizado, sem pretensão de transformação social, não carregaria mais bandeira nenhuma e negociaria com as exigências do mercado. A aura modernista do artista independente seria dispensada e, diante disso, surgem novas perguntas: se a possibilidade de existência artística está submetida ao atendimento de uma demanda comercial, é possível conservar a dimensão da autoria, entendida como expressão pessoal do artista? E se é, que novos contornos essa autoria adquire?

De fato, parte da reação à austera autonomia do alto modernismo foi justamente abraçar a linguagem da mercadoria. Jameson chama atenção para o

fato de que a mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos modernos cada vez mais dilui as fronteiras da “alta cultura”.

Na perspectiva de Andréas Huyssen, no entanto, a pós-modernidade desempenha um papel positivo ao rejeitar a velha dicotomia entre alto e baixo chamada por ele de “O Grande Divisor”: “este projeto (do grande divisor) se esgotou e está sendo substituído por um novo paradigma, o pós-moderno, que é tão diverso e multifacetado como o modernismo foi, antes de ser mumificado e virar dogma” (HUYSEN, 1999. p.12). Segundo ele, a postura moderna manifestava um certo elitismo ao rejeitar tão veementemente sua contaminação pela cultura de massa. Calinescu, no entanto, descrê da postura anti-elitista pós-moderna:

O argumento de que a cultura pós moderna é anti-elitista porque popular parece totalmente sofista...Os autênticos grandes artistas pós-modernos de nenhum modo são mais acessíveis ou populares para o público em geral do que foram os mais sofisticados entre os modernistas e vanguardistas (1991, p.144).

Desconfianças à parte, Huyssen encoraja um olhar pragmático dizendo que “devemos começar a ver este processo como uma oportunidade, ao invés de lamentarmos a perda da qualidade e a falta de ousadia” (1999, p.12). As fronteiras entre a alta arte e a cultura de massa se tornaram cada vez mais fluidas e, conseqüentemente, uma começa a se inspirar na outra para renovar seu repertório lingüístico - em nome do lucro ou da experimentação.

Essa negociação por espaço, reflete e é refletida pelas narrativas. Soluções estilísticas de vanguarda como metanarratividade, intertextualidade e desarticulação espaço-temporal foram assimiladas pela cultura de massa sem prejuízo comercial. Da mesma forma, a arte, imbuída da missão de questionar o mundo em que vivemos, volta-se para observar a cultura de massa e buscar nela elementos a serem retrabalhados (FIGUEIREDO, 2005, p.9).

A deflagração de uma estética híbrida parece deslocar os parâmetros de valoração da obra de arte. Umberto Eco observa que o escândalo público não é mais prova da validade de um trabalho. Para o autor talvez seja possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam ao consumo fácil e que, ao contrário, certas obras que se pretendem inovadoras, não contestam coisa alguma.

Neste cenário, Bauman considera que falar em vanguarda não faz sentido já que nas atuais circunstâncias, isso seria “mais pose do que posição”. Segundo ele, no mundo pós-moderno, perde-se a dimensão temporal que determinava com toda certeza onde era a frente e onde era para trás, e desse modo não podemos saber com absoluta convicção qual movimento é progressivo e qual é regressivo.

Podemos dizer que o que hoje se acha ausente é a linha de frente que outrora nos permitia decidir qual o movimento para frente e qual o movimento de retirada. A multiplicidade de estilos e gêneros já indica esse espaço coabitado. As invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar mas a se juntar as outras, procurando espaço para se mover por elas próprias no palco artístico superlotado. (BAUMAN, 1998, p. 22).

O adversário contra o qual deveria lutar a vanguarda – a cultura canônica – perdeu sua força, abalado pelo relativismo cultural. Uma das críticas feitas à pós-modernidade é que sua predisposição à polifonia não passa de uma domesticação e comercialização do modernismo e uma redução de suas aspirações a um ecletismo vale tudo de mercado (HARVEY, 2003, p.46). O pós-moderno, por seu caráter policultural, sua multiplicidade, sua aceitação de todos os estilos e estéticas serviria bem à constituição de uma rede inclusiva de novos mercados consumidores.

Essa aparente democracia, no entanto, resultaria no que a intelectual argentina Beatriz Sarlo chama de indiferentismo pós-moderno. Segundo ela, a introdução da visada antropológica e sociológica no debate estético produziu uma paralisia na discussão sobre arte. Diz ela: “Ninguém poderá ser condenado por suas idéias estéticas, mas em compensação ninguém terá instrumentos que permitam comparar, discutir e validar as diferentes estéticas” (1997, p. 146).

O posicionamento eclético contrapõe-se ao ideal pedagógico e totalizante da modernidade. A missão artística de mostrar, ao mundo, os rumos corretos é vista como pretensiosa. No entanto, a visão do progresso universalmente aceita era o que permitia respostas objetivas a perguntas como o que é, ou não, arte. A urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos, que cada vez mais se oferecem como novidades, atribui uma função estrutural completamente diferente à inovação estética e ao experimentalismo. O novo, absorvido e esvaziado pelo mercado, transforma-se no perverso conceito de moda, cíclica, fugaz e imensamente lucrativa. Mas como traçar a linha divisória se as

inovações já não são mais sinônimo de revolução e a rejeição da novidade não significa necessariamente conservadorismo?

A falta de parâmetros objetivos relega a valoração à aceitação do próprio mercado ou da crítica especializada. “Hoje em dia, só se pode dizer o que é arte mediante ou uma lista de funções que ela desempenha na vida social ou um inventário das crenças sobre ela, tal como se manifestam nos artistas, nos críticos, nos editores, mesmo nos suplementos de jornais” (SARLO, 1997, p. 143). É o que Sarlo identifica como perspectiva institucional: arte é aquilo que um grupo especializado de pessoas concorda que seja.

Se a arte é incapaz de escapar da indústria, a disposição da indústria em contornar os caprichos artísticos parece ser igualmente infrutífera. Mesmo sem sabermos ao certo como delimitá-la, a arte sobrevive no oceano da mercadoria.

Essa indefinição entre o campo artístico e o mercado, se é característica da arte pós-moderna de uma forma geral, acompanha o cinema desde o berço. É sobre isso que falará o próximo capítulo.