

Pós-Modernismo: conceitos e culturas

*Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina*

O levantamento de problemas em torno do ato de conceituar o Pós-Modernismo é uma das questões centrais ainda não resolvidas satisfatoriamente no debate teórico contemporâneo, conforme atestam recentes publicações sobre o assunto. Contribuem para esta polêmica divergências quanto à identificação do(s) objeto(s) pós-modernista(s) e às relações Pós-Modernismo/Modernismo e Pós-Modernismo/pós-modernidade. Assim, torna-se necessário mapear estas múltiplas formulações teóricas, além de investigar o apagamento de fronteiras entre a cultura erudita e a cultura de massas, bem como suas conseqüências para uma suposta atração do Pós-Modernismo pela imagem e pela obscenidade.

Palavras-chave: Pós-Modernismo - Modernismo - cultura de massa

The survey of the problem around the act of conceptualizing Postmodernism is one of the central issues not yet satisfactorily resolved in the contemporary theoretical debate, according to recent publications on the matter. Divergences concerning the identification of the Postmodernist object(s) and Postmodernism / Modernism and Postmodernism / Postmodernity contribute to such controversy. That way, it is necessary to map these multiple theoretical formulations, besides investigating the vanishing of frontiers between high culture and mass culture as well as their consequences to a supposed attraction of Postmodernism by image and by obscenity.

Key words: Postmodernism — Modernism — mass culture

Conceitos

A definição de Pós-Modernismo é um exercício que esbarra no excesso de material que já se produziu e vem se produzindo a respeito do tema nos mais diversos campos do saber para os quais o termo pode ter algum significado. Neste caso, dois problemas já despontam para dificultar a conceituação: além de ser um termo recente, utilizado para descrever uma série de fenômenos presentes, “Pós-Modernismo” aponta para as mais diversificadas direções não só dentro do âmbito estético mas também no debate político e econômico. O trabalho de descrição destes usos variados se impõe ao pesquisador qualquer que seja sua orientação, mas o caráter descritivo não esgota o calor das discussões, uma vez que grande parte da polêmica em torno do termo reside no prefixo, como percebe Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*: “Invariavelmente, o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ — um enorme palavrão de três letras.”¹ Assim, além do cuidado que se deve ter com a multiplicidade de usos do termo em função da atualidade do debate e dos setores culturais e científicos que o tomam como ponto de partida para reflexões teóricas, a designação requer um espírito paciente e investigativo para que não se perca a relação íntima e inevitável entre Modernismo e Pós-Modernismo.

É necessário, portanto, percorrer todos estes espaços a fim de evitar confusões a respeito daquilo sobre o que estamos pensando, isto é, proporcionar que “o termo em si trabalhe a nosso favor, e não contra nós, ao construir seu referente”², conforme sugere Brian McHale.

Ainda que neste trabalho, o termo Pós-Modernismo interesse especificamente em sua relação com a literatura, não se pode ignorar a tendência multidisciplinar dos estudos teóricos contemporâneos nem que se vai encontrar um consenso confortável quando as reflexões se concentram mais diretamente sobre a produção literária. O isolamento do termo ou sua exploração puramente literária é uma prática que não se verifica sequer nos textos daqueles que são apresentados como professores de Literatura (Fredric Jameson e Terry Eagleton são teóri-

¹ HUTCHEON, L. (1991) p. 36.

² McHALE, B. (1994) p. 5.

cos que representam bem esta tendência), ainda que se perceba um esforço maior neste sentido nas obras de Linda Hutcheon e de Brian McHale. É certo que há vantagens e desvantagens em cada uma destas opções teóricas de abordagem, mas não cabe aqui apontá-las a não ser para ressaltar a falta de nitidez que o termo pós-moderno adquire quando transposto para a análise de textos literários. De qualquer modo, não deixa de ser significativa a observação acerca da versatilidade do termo, apto a transitar nos mais diversos meios, o que reforça a necessidade de uma pesquisa séria, distante de repúdios preconceituosos e de celebrações eufóricas.

Um dos problemas centrais que se interpõe a uma tentativa de definição mais objetiva de Pós-Modernismo é a assimilação da idéia de pós-modernidade. Isto significa reconhecer mais uma vez o caráter multidisciplinar próprio da atividade teórica contemporânea e também representa um foco de divergências no que se refere às possíveis relações entre a cultura pós-modernista — ou as práticas culturais que a representam, de acordo com as preferências de cada teórico — e um suposto momento histórico pós-moderno.

O prefácio do livro *The Illusions of Postmodernism*, de Terry Eagleton, é sintomático nesse sentido. Após resumir didaticamente as diferenças nos usos dos termos “Pós-Modernismo” e “pós-modernidade”, o autor esclarece: “Esta distinção(...) parece-me válida, mas não é a que eu particularmente respeitei neste livro.”³ A afirmação de Eagleton está em consonância com muitas das posições assumidas pelos teóricos que recorrem a qualquer um dos termos em questão. Não se trata obviamente de confundir teoria e cultura — embora nos textos de outros autores o risco de um equívoco não deva ser descartado —, mas o que precisa ser notado é a convicção de que as práticas culturais não oferecem qualquer faceta significativamente diversa do momento em que elas se inscrevem. Este é um dos fatores responsáveis pela multiplicação de sentidos que cercam o termo “Pós-Modernismo”. A este aspecto deve ser acrescentada uma espécie de “licença teórica” a que recorrem diversos autores em virtude da relativa novidade que significa toda a discussão teórica e da própria condição contemporânea

3 EAGLETON, T. (1996) p. viii.

do objeto dos debates. Assim, não deve causar espanto a constatação de Brian McHale acerca de

construções do Pós-Modernismo, nenhuma delas menos “verdadeira” ou menos ficcional que as outras visto que todas elas são nada além de ficções. Assim, há o Pós-Modernismo de John Barth, a literatura do reabastecimento; o Pós-Modernismo de Charles Newman, a literatura de uma economia inflacionária; o Pós-Modernismo de Jean-François Lyotard, uma condição geral do conhecimento no regime informacional contemporâneo; o Pós-Modernismo de Ihab Hassan, um estágio na estrada para a unificação espiritual da humanidade...⁴

Estas concepções não são as únicas, e, para que se tenha um exemplo textual de como cada teórico se apropria do conceito, segue um trecho da visão de Linda Hutcheon: “...*aquilo que quero chamar de Pós-Modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.*”⁵ A apropriação torna-se explícita, pois o teórico decide como ele vai usar determinado termo e que características lhe serão atribuídas, ainda que seja de seu conhecimento que outros usos e características circulem pelos discursos de outros autores. É importante que se reconheça a riqueza desta feição particularizante e pluralista no exercício teórico contemporâneo, ainda que disso resulte um prejuízo para a compreensão objetiva dos temas discutidos. Entre a recusa ao termo, ou a participação no debate sobre ele, e a adoção cega de uma visão unilateral, há muitos caminhos que podem ser percorridos. Um deles, possivelmente o mais produtivo, é o que parte em busca de uma análise das reações apresentadas diante da relação Pós-Modernismo/Modernismo ou pós-modernidade/modernidade. Não chega a surpreender a importância deste tópico, como salienta Andreas Huyssen: “O Modernismo do qual o Pós-Modernismo se separa permanece inscrito na própria palavra com a qual descrevemos nossa distância do Modernismo.”⁶ Esta natureza relacional do Pós-Modernismo assume, portanto, a condição de requisito fundamental para a explicação do conceito e para a justificati-

⁴ McHALE, Brian. (1994) p. 4.

⁵ HUTCHEON, Linda. (1991) p. 20.

⁶ HUYSSSEN, A. (1992) p. 22.

va da controvérsia que gira em torno dele. Afinal, o Modernismo foi um estilo importante demais para que se reivindicasse seu término ou sua contestação sem maiores polêmicas. Não é raro deparar com definições do Modernismo ou da modernidade como período estético ou momento histórico tão amplos e ricos que não deixem margem para se cogitar em falar de seu esgotamento. Ilustram com clareza esta atitude as idéias de Marshall Berman a respeito da modernidade:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana.⁷

Uma vez que se deposita tanta expectativa em torno da modernidade é natural que haja uma reticência tão forte acerca da viabilidade de um período que a tenha substituído. Assim, Berman se posiciona numa tendência extrema, aquela que se define pela rejeição à existência do Pós-Modernismo. Estaríamos vivendo ainda numa fase do Modernismo que já teria sofrido modificações em relação a outras etapas do projeto modernista, mas o movimento como um todo estaria persistindo. Outra estratégia de Berman consiste em desqualificar a atividade de artistas e intelectuais do final do século que “adotaram a mística do Pós-Modernismo”.⁸

Berman não se encontra isolado nesta atitude refratária ao termo “Pós-Modernismo” nem é representante da única tendência que reluta diante do fim da modernidade. A identificação com a modernidade e com o Modernismo não é exclusividade do marxismo (assim como nem todos os intelectuais marxistas se unem para atacar a idéia de que o Pós-Modernismo existe). Entre os que articulam modernidade e iluminismo, reconhecer um novo estilo e/ou período é uma prática que não funciona. Sergio Paulo Rouanet contesta um amplo conjunto de possíveis alterações na vida econômica, política e estética para, ao final de

⁷ BERMAN, M. (1990) p. 15.

⁸ BERMAN, M. (1990) p. 32.

suas reflexões, decretar que o Pós-Modernismo não é um “novo paradigma”

O desejo de ruptura leva à convicção de que essa ruptura já ocorreu, ou está em vias de ocorrer. Se é assim, o prefixo *pós* tem muito mais o sentido de exorcizar o velho (a modernidade) que de articular o novo (o pós-moderno). O pós-moderno é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriamente que o hino de júbilo de amanhã que despontam. À consciência pós-moderna não corresponde uma *realidade* pós-moderna.⁹

O problema dos argumentos de Rouanet é que a aceitação do Pós-Modernismo é atrelada à idéia de ruptura entre os dois momentos. Como é fácil apontar os pontos de contato entre Modernismo e Pós-Modernismo, não há maiores dificuldades em sustentar que o segundo inexistente. Além disso, o teor destas reflexões nos remete de volta à natureza relacional do Pós-Modernismo, mencionada por Huyssen.

A idéia de ruptura entre Modernismo e Pós-Modernismo não é, porém, a única fonte das divergências em torno do conceito em questão. Reconhecer a existência do Pós-Modernismo ou utilizar o termo para se referir à cultura do final do século XX é algo que não permite ainda a pressuposição de que todos os usos do conceito serão semelhantes ou mesmo de que alguma afinidade ideológica está sendo instaurada entre os teóricos. Este aspecto está preso à relação entre Modernismo e Pós-Modernismo, pois cada juízo de valor emitido sobre as práticas culturais contemporâneas dependerá fundamentalmente das perdas identificadas no abandono de algumas manifestações modernistas e dos ganhos contabilizados com as novas contribuições pós-modernistas. Deste modo, é bastante comum encontrar referências a um coro de lamentações ou a uma atitude nostálgica, saudosista que volta os olhos para um passado rico em sua “dimensão transcendente, crítica e utópica”¹⁰ e lamenta que o novo momento não se oriente mais pelas mesmas diretrizes. Tais referências apresentam-se naturalmente sob duas formas: há aqueles que acusam esta atitude entre os anti-pós-modernistas e os outros que procuram criticar o Pós-Modernismo com

⁹ ROUANET, S.P. (1987) p. 269.

¹⁰ SUBIRATS, E. (1991) p. 106.

a preocupação de se distanciar desta caracterização. Portanto, mesmo que a questão central não seja a emergência de um corte visível entre dois momentos, as divergências permanecem alimentando a pluralidade nos conceitos. Quando se trata de apontar perdas na passagem do Modernismo para o Pós-Modernismo, os termos utilizados podem ser diversificados, mas o principal ressentimento é um só: mencionam-se “postura crítica” (Eduardo Subirats)¹¹, “conteúdo político” (Terry Eagleton)¹², “estratégias subversivas” (Fredric Jameson)¹³, além de expressões empregadas por outros autores, que vêm nas manifestações contemporâneas um esvaziamento do impulso oposicionista que conduzia a estética modernista.

O ensaio mais representativo desta corrente de pensamento é “A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio”, de Jameson, escrito em 1991, antecedido, porém, de diversas reflexões recolhidas em artigos publicados em coletâneas. Um desses artigos, “Postmodernism and Consumer Society”, publicado em 1983, no livro *The Anti-Aesthetic*, era concluído com as seguintes frases:

Nós vimos que, de uma certa forma, o Pós-Modernismo repete ou reproduz — reforça — a lógica do capitalismo consumista; a mais significativa pergunta é se existe também alguma forma através da qual ele resiste àquela lógica. Mas esta é uma questão que precisamos deixar aberta.¹⁴

O espírito paciente que envolve o desfecho deste artigo, indicando inclusive a perspectiva de uma esperança cercando o Pós-Modernismo, não é transferido para o ensaio mais denso e desenvolvido, publicado oito anos depois. Se havia alguma expectativa a ser mantida, em pouco tempo ela deixa de ser considerada e cede lugar à convicção de um afastamento em relação ao projeto contestatório modernista. Isto se confirma através da análise comparativa estabelecida entre quadros de Van Gogh e Andy Warhol, sobre os quais o autor destaca o caráter simbólico do primeiro e a falta de profundidade do segundo. A comparação desfavorável à produção de Andy Warhol é lúcida, porém rigo-

¹¹ SUBIRATS, E. (1991) p. 108.

¹² EAGLETON, T. (1995) p.54.

¹³ JAMESON, F. (1994) p. 136.

¹⁴ JAMESON, F. (1983) p. 125.

rosa demais no sentido de que exclui uma leitura segundo a qual o impulso crítico seria preservado sob uma forma diferente daquela a que recorriam os modernistas. Mesmo Rouanet, ao longo de sua análise das manifestações que ele diagnostica como supostamente pós-modernistas, mostra-se condescendente com esta leitura:

ao pintar uma sopa Campbell, em mil exemplares, ou uma imagem, multiplicada ao infinito, de Marilyn Monroe, Warhol está denunciando, com um mimetismo tão fundo que acaba por fazer explodir por dentro o objeto imitado, a indústria cultural e o aparelho publicitário, o mundo das mercadorias e o processo de transformação de pessoas em mercadorias fungíveis.¹⁵

Tal leitura obedece, contudo, ao propósito de Rouanet de negar que uma nova direção estética esteja em movimento. Assim, a possibilidade de uma leitura crítica diante de um quadro de Warhol confirmaria antes o prosseguimento do Modernismo do que uma faceta opcionista do Pós-Modernismo.

Jameson, no entanto, dedica-se ao exame da produção cultural contemporânea com o objetivo de verificar as transformações do significado e da função social que o Pós-Modernismo apresenta. Sua análise não se esgota em leituras críticas possíveis deste ou daquele texto, pois o encaminhamento maior visa à interpretação de como esta lógica cultural, em seu conjunto, posiciona-se frente ao capitalismo tardio. É esta preocupação totalizante que fecha a pergunta mantida em aberto no artigo publicado oito anos antes. No lugar da dúvida, Jameson situa pretensões particularizadas em um outro contexto:

todos nós, de um modo ou de outro, temos a vaga sensação de que não apenas as formas contraculturais locais e pontuais de resistência cultural e de guerrilha, mas também as intervenções explicitamente políticas (...), são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser consideradas parte integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele.¹⁶

¹⁵ ROUANET, S. P. (1987) p. 252.

¹⁶ JAMESON, F. (1996) p. 75.

Esta afirmação sombria, no que diz respeito às perspectivas da cultura pós-modernista, é dificilmente desvinculada do coro de lamentações mencionado acima; é também desoladora, visto que guarda em si expectativas pessimistas a partir das quais pode-se perfeitamente argumentar que toda manifestação cultural contemporânea é inútil.

Entretanto, é Jameson mesmo que, em uma afirmação subsequente, indica uma alternativa para evitar o desalento das proposições anteriores: “Não podemos, no entanto, voltar a práticas estéticas elaboradas com base em situações históricas e dilemas que não são mais os nossos.”¹⁷ Esta constatação, se não serve para desfiliar seu autor definitivamente de uma corrente nostálgica, revela ao menos a consciência de que as antigas estratégias já não seriam eficazes. Além disso, a alusão aos nossos dilemas atuais sugere a necessidade de identificar novas práticas que correspondam à realidade com a qual convivemos hoje. Assim, ainda que Jameson não identifique tais práticas no panorama cultural contemporâneo, é importante que se investiguem também os aspectos descritos como ganhos por outros teóricos que, conseqüentemente, propõem conceitos diferentes para o Pós-Modernismo.

Sempre que se pretende citar as conquistas proporcionadas pelo Pós-Modernismo, lança-se mão da produção cultural das minorias e do pensamento que se constrói no sentido de viabilizar esta expressão. Huyssen expõe este quadro como uma contribuição enriquecedora para o debate teórico atual.

Foram especialmente as artes plásticas, a literatura, o cinema e a crítica produzidos por mulheres e artistas de minorias, com sua recuperação de tradições enterradas e mutiladas, sua ênfase na exploração, em produções ou experiências estéticas, de formas de subjetividade baseadas em gênero ou raça e sua recusa a ater-se a padrões canonizados que acrescentaram uma dimensão totalmente nova à crítica do alto Modernismo e à emergência de formas alternativas de cultura.¹⁸

Ainda que esta associação entre Pós-Modernismo e minorias não seja tão facilmente endossada pelos teóricos e teóricas que se debruçam sobre seus campos específicos de estudos, não se verifica, por ou-

¹⁷ JAMESON, F. (1996) p. 76.

¹⁸ HUYSEN, A. (1992) p. 46.

tro lado, com tanta freqüência, uma aversão a esta idéia. A emergência destas manifestações pode ser útil para a avaliação de dois aspectos: o fato de o Modernismo não as favorecer e o caráter de ganho que elas podem representar para a cultura pós-modernista.

Não se pode considerar mera coincidência a simultaneidade com que as formas de pensamento evoluem dentro do cenário teórico a partir dos anos 60. A interseção entre os movimentos, de fato, não é independente de certas insatisfações com o discurso apresentado ao longo do Modernismo. A aproximação entre feminismo e Pós-Modernismo pode encontrar algumas barreiras, dada a diversidade dos enfoques feministas, mas pode ser representada em algumas de suas tendências, como se exemplifica através do texto de Jane Flax:

As teóricas feministas mergulham em discursos pós-modernistas e lhes fazem eco, assim que começam a desconstruir noções de razão, conhecimento ou ego e a revelar os efeitos dos arranjos de gênero que se escondem por trás de fachadas “neutras” e universalizantes.¹⁹

Se estas expressões não encontraram espaço para uma realização plena ao longo do Modernismo, torna-se relevante e proveitosa esta virada, por mais que alguns críticos e teóricos insistam na necessidade de uma mudança global em detrimento dos avanços particulares — de grupos feministas, negros ou homossexuais. O que não se pode fazer é permitir que estes avanços integrem o rol das perdas organizado por aqueles que lamentam o ocaso modernista.

A contestação do estatuto de verdade, unidade, a contraposição a tendências totalizantes e homogeneizadoras também são aproveitadas nos estudos sobre aspectos nacionais, conduzidos na América Latina, na Ásia e na África. Nelly Richard também atribui o revigoramento dos estudos latino-americanos à evolução de idéias pós-modernistas: “A América Latina (...) tem muito a ganhar com o questionamento pós-moderno das hierarquias centrais da razão universal dominante.”²⁰ A reformulação das noções de centro e periferia é outra contribuição que

¹⁹ FLAX, J. (1992) p. 224. Cf. também OWENS, C. (1983) p. 57-82; e a introdução: HOLLANDA, H.B. (1994) p. 7-19.

²⁰ RICHARD, N. (1996) p. 5.

caminha paralelamente aos questionamentos pós-modernos, abrindo perspectivas de análises de cada produção nacional sem ter que recorrer a modelos europeus ou norte-americanos que muitas vezes estigmatizam ou ignoram certos elementos da história local.

A referência a todas estas contribuições como influências do pensamento pós-moderno não parece lance arriscado em termos teóricos, uma vez que não são poucos os intelectuais que estabelecem tais conexões. No entanto, algumas dúvidas podem permanecer. Por exemplo, será, de fato, necessário reivindicar um papel de destaque para o Pós-Modernismo, enquanto movimento desencadeador de todas estas manifestações? Será que o feminismo e os estudos latino-americanos — para nos atermos a dois exemplos concretos aqui mencionados — têm um débito para com o Pós-Modernismo? Ou o feminismo já deve ser visto como um campo teórico particular, que dispõe de estrutura e motivação próprias? E os estudos latino-americanos, talvez estejam mais bem situados, mais próximos do que se convencionou chamar de pós-colonialismo?

Respostas a todas estas perguntas podem ser obtidas de duas maneiras: ou empreende-se uma investigação profunda sobre feminismo e pós-colonialismo para fugir da leviandade ou procura-se definir melhor a extensão do Pós-Modernismo e suas possibilidades de definição objetiva. A primeira opção é impraticável aqui, além de representar um desvio em relação aos propósitos do trabalho. A segunda pode até se revelar inatingível; contudo, tem que ser tentada. Para este objetivo, o exame de algumas reflexões de Linda Hutcheon e Andreas Huyssen poderá fornecer importantes orientações.

Andreas Huyssen, conforme já foi observado, está longe de procurar no Pós-Modernismo as especificidades que o distingam com clareza do período estético que o precedeu. Sua atitude pode ser evidenciada numa disposição de abertura: “sugiro (...) que exploremos a questão de se o Pós-Modernismo pode ou não abrigar contradições produtivas, talvez mesmo um potencial crítico e de oposição.”²¹ A alusão à natureza contraditória do movimento pós-modernista encontra ressonância nas idéias de Linda Hutcheon:

²¹ HUYSEN, A. (1992) p. 49.

provavelmente as oposições binárias que se costumam estabelecer quando se escreve sobre o Pós-Modernismo (...) devem ser questionadas, no mínimo porque assim como a retórica da ruptura(...), o Pós-Modernismo literalmente nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal, e o faz num incômodo relacionamento contraditório de constante desgaste. Grande parte do que foi escrito sobre o assunto assumiu fisicamente a forma de colunas opostas, normalmente intituladas "Modernismo versus Pós-Modernismo". Mas essa é uma estrutura que, implicitamente, nega a natureza híbrida, plural e contraditória do empreendimento pós-moderno.²²

Ainda no âmbito das convergências e divergências entre Modernismo e Pós-Modernismo, as reflexões de Hutcheon e de Huyssen servem para indicar que o movimento pós-modernista não oferece condições para a constituição de um elenco de características específicas. A natureza híbrida, plural e contraditória contribui para que se mantenha um pensamento comum, segundo o qual vale tudo no Pós-Modernismo. No entanto, com isso, não se deve pensar que o movimento não existe nem que ele representa qualquer manifestação contemporânea. A discussão em torno do objeto de estudo do Pós-Modernismo é acirrada e apresenta a mesma pluralidade que cerca os esforços na definição do conceito. Neste caso, além de constatar que há vários Pós-Modernismos — o que já foi ressaltado há algumas páginas atrás, através de citação de um trecho do livro de Brian McHale —, é necessário também admitir a variedade de objetos pós-modernistas. De modo que Jameson, McHale, Hutcheon e outros nem sempre estão falando das mesmas obras, embora o tema atenda por um só nome: "pós-modernismo".

A resolução mais apropriada para sair deste impasse é acompanhar, mais uma vez, as idéias de Huyssen que opta antes por um mapeamento teórico do que pela análise efetiva desta ou daquela manifestação cultural:

o que acho mais importante no Pós-Modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros...²³

²² HUTCHEON, L. (1991) p. 39.

²³ HUYSSSEN, A. (1992) p. 74.

Este aspecto do Pós-Modernismo, especialmente no que se refere ao último par — cultura de massas e grande arte —, não envolve inicialmente grandes discordâncias e é reconhecido por uma parcela bastante representativa dos teóricos como uma marca nova do Pós-Modernismo. É em torno desta questão que se pretende obter um maior esclarecimento sobre o objeto pós-modernista. Ainda que seja preciso continuar convivendo com as polêmicas, pois o reconhecimento de que as relações mudaram, mais uma vez, não significa que há consenso a respeito de como são estas relações.

Culturas

Para que se analise com clareza a idéia da dissolução de fronteiras entre uma alta cultura e a cultura de massas, ou indústria cultural como preferiam Adorno e Horkheimer, é preciso retomar as formulações destes autores. Uma vez que se alega uma transformação nas demarcações de cada forma cultural, a descrição das características e dos efeitos da indústria cultural torna-se relevante para avaliar em que medida se processaram tais alterações. Segue, assim, um trecho em que Adorno e Horkheimer apontam a convergência entre os elementos constitutivos e os efeitos de um produto da indústria cultural sobre seus receptores:

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada se exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, por outro lado é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam a sua frente.²⁴

A análise feita a propósito do cinema pode ser adaptada para outras manifestações da indústria cultural, pois o que mais se destaca na concepção dos autores é a paralisação das faculdades da reflexão que

²⁴ ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. (1982) p. 165.

se observa não só nos filmes, mas também em músicas ou programas de rádio, enfim quaisquer formas de expressão baseadas no entretenimento puro e desinteressado. Contra este conjunto de manifestações empobrecedoras e aviltantes, sustentava-se a grande arte — clássica, modernista —, que, através de seus compromissos estéticos e morais, se posicionava num pólo oposto ao da indústria cultural.

Um dos mecanismos pelos quais se explica a propagação da indústria cultural é seu caráter massificador, sua possibilidade de superar a unicidade do momento de composição artística e dar curso a um processo de multiplicação das cópias de cada obra, a fim de atingir um número maior de receptores. Esta finalidade seria indissociável, segundo Adorno e Horkheimer, de uma tendência a facilitar o processo de interação entre as produções culturais e seus públicos. Assim, a indústria cultural estaria constantemente vinculada às noções de standardização e padronização, previsibilidade e repetitividade, e tais elementos afirmariam-se tanto como aspectos estruturadores de cada manifestação quanto como metas a serem alcançadas uma vez estabelecido o contato com os receptores.

Não se pode dizer que esta fosse uma posição unânime dentro do período que coincidiu com a vigência do Modernismo. Aliás, não era sequer a atitude geral no interior da Escola de Frankfurt, como comenta Barbara Freitag:

Enquanto para este [Adorno] a reprodutibilidade técnica significa o “desvirtuamento” da obra, sua “dissolução” na realidade banal, através da indústria cultural, e portanto a destruição do valor de negatividade inerente à arte e a despolitização do seu destinatário, Benjamin pelo contrário associa a idéia de “desaturatização” à de politização.²⁵

Ainda assim, embora seja possível identificar um certo otimismo nas posições de Benjamin, no que se refere à distância entre a alta cultura e a indústria cultural, as idéias permaneciam inalteradas. Os aspectos positivos ressaltados a partir da reprodutibilidade técnica valiam apenas enquanto perspectivas de democratização do acesso à grande arte, não se estendendo a uma virtual qualidade do que era veiculado

²⁵ FREITAG, B. (1988) p. 76.

através da indústria cultural. Isto permite a confirmação de que, ao longo do Modernismo, o reconhecimento de fronteiras entre as duas modalidades culturais era empresa simples, dadas as circunstâncias em que as obras eram apresentadas e devido ao elitismo que se evidenciava ao redor das “grandes obras”, caso se recorresse a uma comparação com a fácil digestão que acompanhava a indústria cultural.

A discussão sobre os acertos contidos nestes diagnósticos da indústria cultural — que incluíam, por exemplo, no âmbito da música, o jazz produzido nos Estados Unidos — e sobre a adequação das reflexões para o quadro da cultura em regiões fora da Europa e da América do Norte pode gerar uma série de réplicas, mas as teorias sobre Pós-Modernismo, de um modo geral, preferem enfatizar a descaracterização do isolamento entre os dois níveis de cultura.

Perceber mudanças nas relações entre as formas culturais — ou antes constatar que agora tais relações *existem* — conduz imediatamente à indagação sobre a natureza destes envolvimento. E é neste ponto que as divergências entre os teóricos começam a sobressair. Linda Hutcheon vê um resultado crítico e positivo desta conjunção em obras como *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles, e *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco.

*Eu afirmaria que, como textos contraditórios tipicamente pós-modernistas, romances desse tipo usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato usar a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de comodificação.*²⁶

Hutcheon sinaliza para uma absorção crítica dos recursos e técnicas utilizados na indústria cultural, que sofreriam uma espécie de reciclagem por ocasião de sua transferência para os romances citados. Este reaproveitamento obedeceria, portanto, a um princípio de contestação e, ao mesmo tempo, serve como indício da inviabilidade de preservar a antiga delimitação entre os níveis de cultura. Pela forma da argumentação de Hutcheon, não haveria nesta prática qualquer perda ou degeneração em manifestações culturais que cruzam as fronteiras, desde que

²⁶ HUTCHEON, L. (1991) p. 40.

elas retornem, desde que seja mantido um impulso contestador. Em outras palavras, a adoção de estratégias alheias não representaria uma equiparação das obras que as utilizassem ao caráter conformista da indústria cultural.

Jameson analisa o fenômeno sob uma ótica diversa. Em mais de um momento, o autor se detém na “anulação de uma distinção mais antiga entre a cultura de elite e a chamada cultura de massas.”²⁷ De acordo com Jameson, porém, esta anulação não comporta expectativas progressistas:

De fato, os Pós-Modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura — com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância.²⁸

Dois termos do trecho acima são fundamentais para que se localize a diferença entre as perspectivas de Jameson e de Hutcheon: o fascínio e a incorporação. As duas idéias expressas por estes termos não deixam dúvidas sobre a avaliação feita da aproximação, promovida pelo Pós-Modernismo, da indústria cultural. O apagamento da fronteira consiste, segundo Jameson, em uma substituição da alta cultura pelo impulso pós-modernista em se fundir com as práticas da indústria cultural. Não haveria nesta fusão qualquer pretensão de indiferenciação da parte do movimento pós-modernista ou de suas manifestações particulares. Isto se confirma no ensaio “Transformações da Imagem na Pós-modernidade”, em que filmes com teor crítico são excluídos daquilo que será considerado como pós-modernista.²⁹ No mesmo ensaio, o autor prefere atribuir ao momento pós-moderno a condição de ostentar

²⁷ JAMESON, F. (1994) p. 28.

²⁸ JAMESON, F. (1996) p. 28.

²⁹ JAMESON, F. (1994) p. 137.

uma “superabundância de imagens”³⁰ A insistência de Jameson em associar Pós-Modernismo e imagem reforça a exploração que este movimento opera ao se aproximar dos elementos próprios da indústria cultural, embora não resolva o impasse estabelecido pelo questionamento acerca dos resultados desta aproximação. Mais uma vez a questão sobre a definição do objeto entra em cena.

Sem se referir a um objeto estético específico ou à designação “Pós-Modernismo”, Jean Baudrillard traça um retrato da sociedade e do indivíduo contemporâneos, que endossa as reflexões de Jameson acerca do culto à imagem: “Estamos aqui diante dos controles de um micro-satélite, em órbita, vivendo não mais como um ator ou dramaturgo, mas como um terminal de múltiplas redes.”³¹

O indivíduo e a sociedade passam a se orientar pelas imagens disponíveis que também não mais se caracterizam pelo espetáculo e pelo excitação. Seus substitutos são a obscenidade e o êxtase.

Não é mais aquela tradicional obscenidade do que está oculto, reprimido, proibido, obscuro; ao contrário, é a obscenidade do visível, do completamente-visível, do mais-visível-que-o-visível. É a obscenidade daquilo que não pode mais ter qualquer segredo, daquilo que dissolve inteiramente em informação e comunicação.³²

Identificar estes traços no nosso presente não requer, de forma alguma, esforço. A televisão, a publicidade, a informática, são todos espaços que transformam o cotidiano em império da imagem e da obscenidade. A questão central é descobrir se há adversários deste império, se as produções estéticas conseguem produzir algum antídoto contra o estado hipnótico que parece avassalador, de acordo com os diagnósticos apresentados.

Assim, explorando com exemplos mais detalhados os argumentos de Linda Hutcheon — que vê a produção ficcional desenvolver uma apropriação crítica dos recursos da indústria cultural —, Brian McHale constrói um conjunto de reflexões sobre a estrutura da narrativa pós-

³⁰ JAMESON, F. (1994) p. 120.

³¹ BAUDRILLARD, J. (1983) p.128.

³² BAUDRILLARD, J. (1983) p. 131.

modernista que joga com a estratégia sensacionalista dos chamados subgêneros. Os escritos pós-modernistas

freqüentemente recorrem aos repertórios dos gêneros periféricos ou subliterários — thrillers, horror gótico, pornografia, melodrama e farsa da televisão ou do cinema e outros. O objetivo deste sensacionalismo é persuadir o leitor a fazer um investimento emocional na seqüência mantida em suspense, tipicamente despertando suas ansiedades, fascinação com o tabu, ou interesses obscenos. Após ter se envolvido na representação, o leitor, então, se ressentido quando a representação é *des*-representada, apagada. O impulso do leitor em se agarrar à seqüência omitida aumenta a tensão entre presença (desejada) e ausência (lamentada)...³³

A natureza das observações de McHale indica com nitidez que a prática da narrativa pós-modernista não é uma mera extensão da estrutura repetitiva e previsível dos subgêneros que funcionam somente como fonte, como ponto de partida para um exercício de desmascaramento dos artifícios que eles empregam em busca da satisfação às expectativas banais e obscenas. A frustração desencadeada no leitor em virtude da omissão de determinadas passagens se estabelece como o aspecto que confirma um espaço particular para o Pós-Modernismo, ainda que um primeiro momento se caracterize por um movimento de aproximação, fazendo pressupor uma espécie de flerte com as manifestações das quais ele pretende se afastar.

Algumas perguntas podem emergir no sentido de contestar os recursos utilizados pelos autores apresentados por McHale: a estratégia terá eficácia, isto é, não existe o risco de o leitor, decepcionado com a ausência, fechar o livro e nunca mais procurar aquele autor? Ou, por outro lado, conforme os questionamentos de Jameson, tais recursos não estariam reforçando os propósitos da indústria cultural, guardando destes uma distância mínima?

Descartar estes riscos seria possível apenas com uma pesquisa empírica, da mesma forma, aliás, que aceitá-los como verdades inevitáveis. É, contudo, mais arriscado ainda supor que os leitores dos clássicos modernistas tivessem uma capacidade de discernimento que, agora, teria evanescido por completo; ou que toda contribuição teórica, acu-

³³ McHALE, B. (1994) p. 102.

mulada ao longo de algumas décadas neste século, para a revelação dos mecanismos e dos propósitos da indústria cultural, tenha sido infrutífera; ou ainda que as editoras publiquem todos os lançamentos para um público indiferenciado, para o qual Morris West e Raymond Carver, Paulo Coelho e Sérgio Sant'anna seriam apenas meros nomes diferentes.

Definitivamente, não se pode subestimar o manancial de informações à disposição de homens, mulheres e crianças no final do século XX — ainda que Baudrillard considere o excesso de informações mais uma obscenidade. Da mesma forma que artistas e público não podem ignorar as estratégias e as intenções da indústria cultural e também seu poder de penetração. Conseqüentemente, o reconhecimento da necessidade de novas estratégias se impõe não só por parte dos artistas em geral mas também entre os agentes de uma teoria da cultura que se defrontam com uma situação em que, conforme ressalta Jameson, “muitas de nossas categorias de avaliação e crítica (...) não mais parecem funcionar.”³⁴ Uma destas categorias pode ser a própria expressão “indústria cultural”, cujo significado com que foi apresentada pelos teóricos da Escola de Frankfurt pode não mais corresponder às manifestações atuais.

As reflexões de Néstor García Canclini acerca da hibridização cultural na América Latina são fundamentais tanto para a avaliação das relações entre os níveis de cultura como para uma aproximação do contexto em que circulam as obras que aqui serão objetos de análise. No lugar de um alegado esmagamento das culturas eruditas e populares, o autor descreve um quadro marcado por intercâmbios e reciclagens.

Erudito, popular e massa não podem mais ser encontrados em seus locais habituais. O tradicional e o moderno são reunidos o tempo todo(...). Artesãos vendem manufaturados e potes nativos em frente a museus de arte. Pintores que podem ter sido classificados como elite incorporam traços de caricaturas em suas obras ou trabalham em desenho industrial. Desenhistas de propaganda emprestam imagens de artesãos populares e de pintores da arte erudita. Em Londres e Nova York, o rock está sendo

³⁴ JAMESON, F. (1996) p. 88.

transformado pelas estruturas melódicas da música africana, asiática e latino-americana.³⁵

García-Canclini transcende os estigmas que cercavam as influências da indústria cultural, sugerindo que seu relacionamento com a cultura erudita e com a cultura popular é presidido antes pela reciprocidade do que pela degradação das duas últimas. Troca de experiências, oportunidade de recursos variados, mesclas do tradicional e do moderno, todas estas expressões apontam para uma perspectiva otimista em relação à cultura que reconhece em sua dinamização um caráter de adequação ao presente e uma possibilidade de avanço. Tais concepções defrontam-se com o risco de supervalorização de determinadas manifestações culturais, de resvalar para uma ingenuidade ou euforia com uma suposta repercussão contestadora desta ou daquela obra, mas ainda assim oferecem alternativas mais flexíveis para a compreensão das práticas contemporâneas. Estas idéias também abrem espaço para que sejam retomadas as noções de sociedade de imagens e obscenidade, a partir de sua absorção por uma arte como a literatura, definida a princípio pelo uso da palavra.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. "A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massas". In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da Cultura de Massa*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. "The Ecstasy of Communication". In: FOSTER, Hal. (Ed.) *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
- BERMAN, Marshall. *Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1996.

³⁵ GARCÍA-CANCLINI, N. (1992). p. 30-1.

- _____. "Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo". In: *Crítica Marxista*. Trad. João R. Martins Filho. Vol.1. no. 2. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.54.
- FLAX, Jane. "Pós-Modernismo e relações de gênero na teoria feminista". Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. (Org.) *Pós-Modernismo e Política*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- FREITAG, Barbara. *A Teoria Crítica: ontem e hoje*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. "Cultural Reconversion". In: YÚDICE, George; FRANCO, Jean & FLORES, Juan. (Eds.) *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa B. de. "Feminismo em Tempos Pós-modernos". *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Pós-Modernismo e Política*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia A. Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- _____. "Postmodernism and Consumer Society". In: FOSTER, Hal. (Ed.) *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1994.
- OWENS, Craig. "The Discourse of Others". In: FOSTER, Hal. (Ed.) *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
- RICHARD, Nelly. "Cultural Alterity and Decentering". In: FERMAN, Claudia. (Ed.) *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives*. New York: Garland, 1996.
- ROUANET, Sergio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-moderno*. 4ª. ed. Trad. Adélia B. de Menezes. São Paulo: Nobel, 1991.