

Espaciando o pós-moderno

Gilda Korff Dieguez

1. “Ex-tudo”¹

O tema é, no mínimo, polêmico — por isso mesmo instigante. Os questionamentos são de toda ordem, dificultando acentuadamente as tentativas de configuração de um perfil definido e/ou definitivo. A par da resistência conservadora ao ato de pensá-lo ou a banalidade frívola dos que o utilizam como rótulo para qualificar quaisquer atuais realizações, as tentativas de teorização sobre o pós-moderno multiplicam-se, nos campos da política, da filosofia, da sociologia e da cultura. Portanto não basta simplesmente aceitá-lo ou negá-lo — tomada de posição que já exige uma vasta leitura histórica — mas, ao fazê-lo, delimitar de qual pós-moderno se está tratando. E, mesmo com um quadro esboçado no tocante a estes vetores, ainda caberia a indagação quanto à possibilidade de pensarmos em pós-moderno no Brasil.

O presente ensaio não pretende responder a todas as possíveis implicações, dúvidas e contestações, menos ainda esgotar as potencialidades envolvidas em cada um dos ângulos pertinentes ao pós-moderno. Esta contribuição visa a propor modestamente a leitura de alguns aspectos envolvidos, arregimentando idéias de vários teóricos, no sentido de extrair um sentido possível para a produção artística na atualidade.

Tal decisão, aparentemente simples, já resvala em algumas areias movediças espalhadas pelo caminho. Um dos valões é o conceito mesmo de arte, ligado que está visceralmente à sociedade e aos processos por ela engendrados: um era o entendimento de sua função para os gregos; outro, bem diverso, seria o conceito romântico, por exemplo. Alterados os materiais e as técnicas, a visão-de-mundo e a ideologia, o saber, a percepção dos receptores, as condições sociais e de circulação, o *ser da arte* modifica-se: mudanças ocorrem no fazer, no exprimir e no conhecimento por ela gerado. Caberia, então, uma primeira indagação sobre quais as alterações sofridas pelos homens desde a primeira metade do século XX até nossos dias, a ponto de justificarem a possibilidade de existência de um fenômeno “pós-moderno”? Por que não simplesmente se falar em

“arte moderna”?

A diferença entre o “moderno” e o “pós” (moderno) corresponde exatamente a uma evolução, ocorrida ao longo do século XX, derivada do aprimoramento do sistema econômico. Liberal e individualista (do século XIX até a Primeira Grande Guerra), o Capitalismo vai modelando a implantação dos monopólios embrionários, enquanto desmantela o antigo mecanismo de mercado, através de uma crise mundial intensificada (período que se estende entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial), para consolidar-se na terceira etapa, atual, do capitalismo de organização, com suas multi/transnacionais. É este estágio, caracterizado a partir da década de 50, o correspondente ao pós-moderno, ou à “nova ordem mundial”, de que fala Bush (“nova ordem imperial”, na correção esperta do lingüista Noam Chomsky), enquanto a primeira fase diria respeito ao moderno, embora o surto não se tenha esgotado de imediato e muitos de seus vestígios ainda sobrevivam.

A implantação deste modelo se fez acompanhar de condições tecnológicas, dando sustentação à agilização do capital, assim como de meios políticos, capazes de assegurar a ordenação das sociedades, ora com regimes autoritários, ora com guerras e conflitos armados, ou simplesmente com o consumo. Neste sentido, podemos entender o rápido avanço das pesquisas nas áreas das telecomunicações e da informática, responsáveis pela instantaneidade no circuito das informações, permitindo a rapidez móvel das operações financeiras. Ao mesmo tempo, esta tecnologia, sob a forma de consumo, aliada à estética apoteótica do espetáculo, opera a expansão da cultura de massas, atuando no controle pacífico das sociedades, de acordo com os interesses do capital.

A simples presença da “cultura de massas” na moldura da arte é suficiente para abalar alicerces, embora não seja fenômeno recente. Houve, no entanto, uma variação quantitativa (novo valor a reger o mundo), provocada pela intensificação do consumo e globalização do sistema. O pensamento frankfurtiano, tendo como representantes fecundos do equacionamento das tensões entre arte e cultura de massas os nomes de Walter Benjamin e Theodor Adorno, demonstrava o quanto a doutrina humanística começava

a ruir. Antes disso, no pleno modernismo, embora já se manifestasse a perda da consciência de totalidade, o homem buscava a superação da utopia. A geração existencialista da crise entre-guerras vislumbrou a angústia de uma ausência de valores. Agora se acentua uma exuberância, denominada de “orgia” por Jean Baudrillard, numa espécie de liberação pulsional, que faz desaparecer as possíveis fronteiras existentes, a ponto de perdermos a referencialidade por completo.

Nunca é demais nos lembrarmos de Bataille: *a multiplicação perturba um estado de simplicidade do ser; um excesso destrói os limites, chega de alguma maneira ao tranbordamento*². Presa aos limites, como em um *processo de desintegração* (termo que preferimos à idéia de “desconstrução”, conforme defendem alguns teóricos), a arte pós-moderna torna-se “trans/bordante”, por *falta de perspectiva*, em qualquer sentido que se possa atribuir à expressão: distância, esperança, plano de fuga, panorama ou futuro.

Tal conclusão não diz respeito apenas à arte. Se olharmos atentamente as teorias políticas sobre o pós-moderno, elas vão denunciar um olhar que não transcende: “fim das ideologias” (Daniel Bell), “fim da História” (Fukuyama), “crise das grandes narrativas” (Lyotard) ou “atopia” (Barthes), apenas para citar algumas das mais famosas. Esta morte da utopia serve, inclusive, para nomear o conjunto como “pós-moderno” — implícita a ligação ao passado e não ao futuro.

Desintegrado, o pós-moderno produz efeitos do sopro radioativo, como um elétron. Enquanto as vanguardas experimentalistas do início do século marchavam para a superação do passado, embaladas pela crença no progresso, agora passam a sofrer uma perturbação, capaz de desviar os caminhos para o passado, a tentar organizar as polaridades *princípio* e *fim*, com a possibilidade do “eterno retorno”. A re/visão vai, pois, emergir das mais variadas formas, como na arquitetura, a combinar estilos e épocas, numa simultaneidade de quem entende ser o *hoje, aqui e agora* um efeito de acumulação histórica. Basta um olhar sobre a “Fachada na Strada Novíssima”, de Hans Hollein, ou na “Piazza d’Italia”, de Charles Moore, para se perceber a óbvia mistura de formas, resultado deste “passar-a-História-

a-limpo”.

Há, no século XX, a idéia de “vácuo”, que atrai ou assusta. De um lado, o moderno; de outro, o pós-moderno: pares que se criam e se aniquilam. Diz Júlio Bressane, em releitura de São Jerônimo, haver no homem um fascínio pelo deserto. Acrescentaríamos ser deserto o próprio desejo, instigando ao preenchimento e criação, em torno do qual a arte brinca a sua “dança à beira do abismo”. Já na fase pós-moderna ela trans/borda. Parece-nos ser esta a intencionalidade de Win Wenders, ao filmar “Paris, Texas”, propondo-se a unir princípio e fim numa “viagem” pelo deserto do desejo, em busca de transformação. Como outros artistas, Wenders trabalha em um “estado de gravidez” dessa matéria virtual — o vácuo — à procura do nascimento de partículas novas. Esta é a “consciência espermática”, de que fala Max Bense em sua *Pequena estética*, para se referir à mesma tensão pulsional da arte na atualidade.

O que parece ser “apocalíptico”, para os teóricos, transforma-se em “estudo” para os artistas, pois está em jogo a centelha metafórica da criação. Como efeito da reavaliação, o resgate do passado torna-se imprescindível para a saída do impasse trazido pelo século XX, com a estética do novo. Entenda-se, aqui, que a arte, para evitar o ritual de repetição da novidade, trabalhada exemplarmente pelo consumo, investiu nos limites, desafiando as mediocridades. Aliás, convém ressaltar o fato de o século XX ter apenas intensificado um processo antes detonado pelos românticos, com sua teoria da genialidade (neste sentido Hegel percebeu muito bem a “morte da Arte”, pois com o neoclassicismo encerrava-se o ciclo da repetição enquanto modelo estético), no apelo à criação original.

A radicalização do novo traz, como consequência, o desmantelamento da normalidade, razão, inclusive, para um descentramento da crítica, aturdida com um desafio maior: dar medida para o sem-medida. Estabelecida a tensão, diferentes efeitos são produzidos. A intelectualidade acadêmica, presa que está aos limites da razão, anuncia o colapso; o artista, por sua vez, perdendo o diálogo com a teoria (mais um limite a ser superado), acentua a ênfase na função metalingüística, auto-referencial, como a demonstrar ser ele a medida de todas as coisas. A partir daí já não temos mais particularizações e nem se pode falar em “movimentos”, pois estamos diante da aguda demonstração das singularidades,

permitindo aquilo que a visão normativa, por falta de perspectiva, vá denominar de “vale-tudo”.

O perfeito entendimento do problema vem conduzindo teóricos, como Luiz Costa Lima (para citar uma exemplaridade brasileira) e Lyotard, à releitura de Kant, porque concretizada está a tese da “arte pela arte”. Inúmeras consequências daí derivam, cuja análise é incompatível com o espaço para nossas reflexões, o que não impede o fato de aventarmos algumas. Em primeiro lugar, a arte pós-moderna está a demonstrar, na medida da perda de universalidade, a sua autonomia, desobrigando-se da “ética do utilitário”, submetida que foi às ideologias, à razão prática e a juízos apriorísticos. Com isso fica mais ou menos demonstrada a vontade de ruptura ante o conhecimento formal: o prazer (estético), mesmo representado sob a forma concreta de um trabalho, é um elemento subjetivo, radicalmente, de modo que as reflexões sobre ele estabelecidas são de natureza diversa (frutos da razão); estranhas, portanto (ou “estrangeiras”). Quanto ao investimento na liberação, parece ser uma tônica dos artistas nas suas repetidas falas. Basta lembrarmos a recente obra de Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, em que tais princípios ficam aclarados.

Uma vez caracterizada a unicidade da experiência estética, o pós-moderno está a demonstrar ser o prazer uma vivência *paradoxal* e *excessiva*, por estar fora da razão. Quanto mais no limite ela caminha, mais denuncia o horror à morte, anunciada, e simultaneamente a nega, repondo-se em circulação para provocar o aparecimento do novo, seja pela transgressão (moderno), seja pela regressão (pós-moderno). Nesta mesma ordem, ela passa a construir o interdito para o outro, que poderá ou não aceitar o desafio.

Se a arte é este deserto do homem a ser habitado, não basta criar: há que se *inventar* (significando também *inventariar*). É a possibilidade metafórica da arte, apelando para a astúcia e imaginação, a colocá-la em *estado de abertura*, conforme tão bem caracterizou Umberto Eco. Pulsional, erótica e destrutiva, ela passa a ter seus momentos primitivos.

Não terá sido sempre assim?

Sim e não, seria nossa resposta. Por um lado sim, haja vista o apelo ao desejo, implícito na arte: neste sentido ela foi, é e será pulsional. Há, porém, diferentes contextos, construídos pela História, que vão deter-

minando formas distintas de manifestação. Dentro da atualidade, no quadro de investimento dado ao racional, enfatizado pelo sistema capitalista, em que as ciências matemáticas e seus efeitos especiais tomam conta do cenário, a arte intensifica a explicitação do dado primitivo, na recusa ao funcional, até como uma espécie de manutenção da *sacralidade* (de modo algum religiosa, diga-se de passagem). Lembremos que o modernismo tinha um sentido político, preso à utopia. O pós-moderno, pós-utópico, “pós-tudo”, é paradoxal e sem-limites, provocando o efeito de parecer sem-sentido. Contrariando o sistema vigente, ela quer mais eficácia e menos eficiência.

Cumpramos acrescentar, então, ser o pós-moderno uma continuação não apenas do modernismo; o próprio romantismo, com seus princípios, também está envolvido. Por outro lado o “pós” deve ser entendido como “plural de pó”: fragmentos de uma tentativa de se fazer arte no século XX, quando tudo caminha para a tecnociência (cujas metáforas concretas máximas consubstancia-se na bomba atômica). Ele assim cumpre, sem desejá-lo, uma função: a de demonstrar não ser possível se falar em “morte da História”. Pelo menos a arte tenta caracterizar que a História é invenção (ou criação), superando contextos. Enquanto houver arte, fica assegurada a sobrevivência do processo, sem fim, porque ela se encarrega de criar as tensões.

2. Barroco, “Pérola Defeituosa”

Assegurada a sobrevivência da História, é por seus caminhos que melhor podemos entender a atualidade. Nada nos parece tão identificado com a arte barroca quanto a pós-moderna. Convém notar a homologia existente entre certos fatos, capazes de provocarem visões-de-mundo similares, como decorrência. Nos campos do saber, por exemplo, nomes importantes como os de Giordano Bruno e Galileu revolucionaram as idéias, do mesmo modo que nossas atuais sondas espaciais desvendam os segredos do universo. Nos quadros da política e da economia (lembremos o quanto a leitura de Maquiavel nos é útil, atualmente), foi a partir do século XVI que o mundo começou a experimentar o Absolutismo, um sistema centralizador do poder em torno da figura de um rei, capaz de, pela representação investida, facilitar a unificação e ampliar as condições de circulação das mercadorias — um mercantilismo bastante próximo (atendidas as diferenças conjunturais de época, porém

similares enquanto estrutura e processo) ao sistema de consumo e produção do século XX, no qual o presente absolutismo trocou a figura do rei pela do burguês, dono do capital, responsável pela ordenação e investidura do político, capaz de oferecer a falsa identidade democrática. Se a unidade foi substituída pela dupla representação, o efeito (a sensação de opressão) é quase idêntico em ambos os períodos.

Há, na atualidade, o mesmo “afã de transcendência” reinante nos séculos XVI, XVII e XVIII, provocado pelo infinito do espaço e a limitação do tempo: no meio a angústia. Hoje temos, simultaneamente, um pragmatismo sem inquietações, nas mentalidades cultoras do deus-capital em nome do sucesso, glórias, prazeres, fama e auto-afirmação; de outro, temos o “irracionalismo delirante”, sôfrego, sem espírito crítico, ansiando pela transcendência e superação. Esta última tendência pontua as múltiplas possibilidades do misticismo, que variam do esoterismo (com suas kabalas, duendes, cristais, magos, alquimias, tarôs, intra e extraterrestres, holismo, astrologia etc.), passando pelo exoterismo, até chegar às inúmeras tendências religiosas ou ao uso indiscriminado das drogas, como saída alucinatória.

Na aguda crise de valores humanistas, os objetivos tendem a um imediatismo cego, ou à eternidade, não menos cega. Entre a vontade e o medo, falta um sentido de vida: não raro hoje as pessoas conseguem fazer conviver as duas tendências simultaneamente, sem resolver o conflito, ou – o que é pior – sem ao menos perceberem esta mesma experiência conflitante: um fenômeno esquizofrênico, como bem sugere Jameson. Agravam-se as tensões ainda mais na medida exata do *canibalismo* (real ou simbólico) do sistema, reduplicado pela sociedade no cotidiano das relações humanas. Há, sem dúvida, uma prática ritual primitiva: o capitalista sente-se muito mais “vivo” (esperto) quando aumenta o número de “mortos” (oprimidos) à sua volta. O prazer advém do ato de impor sacrifício ao outro; não da morte em si. Piedosamente o capitalista sacrifica, mas oferece a morte para ser consumida. Com isto fica um pouco “fora da ordem” a idéia de ser o homem a finalidade da criação – concepção cristã que alimentou o mundo por tantos séculos.

A metáfora da AIDS demonstra o quanto a existência está sem imunidades. Mas o homem atual, pelos recursos oferecidos e demonstrados, na sua miserabilidade percebe o quanto pode ser glorioso. Há, junto

à profanação, um desejo de sacralidade. No profano estabelece-se a salvaguarda das limitações, cada vez mais neuroticamente construídas; no sagrado, apresenta-se a possibilidade de transgressão do interdito. A arte não fica ausente deste jogo; apenas vai trabalhá-lo com outros signos. Uma obra como *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, é uma espécie de síntese deste pulsar fáustico das inquietações, entre um poder infinito e uma angústia agônica diante do interdito, numa linguagem barroca, preciosa, cultivada.

Não querendo abandonar o agnosticismo (que é uma conquista burguesa), a arte vai evitar a construção de um altar a outro deus, que não a ela própria: é uma forma de não se alienar, no sentido de deslocar-se de si para o outro. Cumpre observar que as considerações de Octávio Paz sobre o moderno são precisas — o ritual repetitivo da negação, as cerimônias de transgressão, a celebração do sempre-novo provocaram um efeito conservador. Ou seja: tamanha foi a sistematização da ruptura, que ela perdeu seu efeito de estranhamento, desencadeando, como conseqüência, o desencanto e o descrédito. Conservador, como define Lyotard, o modernismo passou a ser uma construção legitimada.

Em outras palavras, o pós-moderno não se opõe ao moderno; antes, ele radicaliza propostas e sugere uma revisão, para não se legitimar, ou resistir no possível. Como no Barroco, que optou pela liberdade criadora (colocando em questão os preceitos aristotélicos sobre a arte, inclusive), o pós-moderno opta pela infração e *hibridismo*. Salientamos ser esta uma de suas principais características: “hybris”³, ligada à tragédia, já que a ordem (cosmos) foi substituída pelo “caos”. Bem a propósito, é importante salientar os esforços da Física na tentativa de entendimento do caos, e de como a música insere esta mesma idéia na pontuação do acaso e do aleatório nos eventos instrumentais de um Marlos Nobre ou na construção dodecafônica, por exemplo.

Cabe lembrar, ainda a título de reforço, como também agora certos princípios aristotélicos são postos em jogo, conforme demonstra um teatro pós-brechtiano. No caso brasileiro, salientamos a figura ímpar de Gerald Thomas, gerador de tantas polêmicas, com suas peças que procuram inverter a relação texto-palco-público, ou desmontar a linearidade princípio-meio-fim, redimensionando a noção da *catarse* pela

exposição da primitiva violência, simbólica, para “redescobrir” a experiência trágica do mundo atual.

Uma vez salientado o fato de o pós-moderno construir-se *em meio ao* moderno, gerando uma tensão, isto significa dizer existir uma *simultaneidade*. Desta forma, nem tudo que é produzido como arte ou cultura nas últimas quatro décadas pode ser considerado pós-moderno, fato este capaz de gerar certas rotulações imperfeitas, provocadas pela leitura apressada, incapazes de discernir as duas tendências vigentes.

Como no Barroco, o paroxismo vai gerar certa necessidade cósmica do saber, tentativa de resgate da totalidade perdida. Isto faz com que o pós-moderno seja um momento de síntese do múltiplo (enquanto o moderno se constituiu no movimento de desintegração), ou reintegração. Este fenômeno, denominado por Laclau como o estabelecimento de “semelhanças familiares”, é propiciado pela erosão do “enfraquecimento do caráter absolutista do modernismo”⁴. A partir da ruptura, o pós-moderno se empenha em *jogos de identidade*; o signo passa a ser elemento central, não só pela importância de que se reveste o discurso na atualidade, como também pela dificuldade de relacionamento da arte com o contexto político-social. Um dos limites da arte é este mesmo social, que introduz uma opacidade ao jogo das transparências metonímicas da arte (os mesmos jogos claro/escuro, sensualidade/intelectualismo, do Barroco, voltam a aparecer, atendendo à situação dilemática) e, como conseqüência, multiplicam-se as tentativas de relacionismo, movidas pela ânsia de superação, transgressão.

Há, pois, um efeito de *vertigem* do olhar, bem diverso daquele provocado pela *perspectiva*. A obra, do inventor, será apenas uma espécie de moldura para a autocontemplação, de um olhar que terá de encarar o vazio (existencial) para preenchê-lo. Individualista e cega, a sociedade do espetáculo pensa ver e não enxerga. Uma das estratégias do poder é dizer tudo, estabelecendo um jogo de transparências e espelhamento em que a luz ofusca e aliena. Há um sentido ofertado, gratuito e perigoso, porque direcionado para um só ponto de vista, ou de perspectiva. Ao trabalhar a expansão, quase que demandando uma autoconsciência ampla e bastante localizada, ao mesmo tempo, o olhar perde a onisciência, torna-se ex-cêntrico, necessitando de luz para ver o oculto. Na medida em que se esvai o Humanismo, a condição

humana precisa ser repensada.

Há, pois, um sentido ético profundo no pós-moderno. Como demonstra Lyotard, ao extrair *Lições sobre a analítica do sublime*, o sentido estético inspira um juízo moral. Em outras palavras, Kant percebe que o belo não está propriamente no objeto, mas em quem o percebe; da mesma forma, o sentido ético do belo está na partilha. Hoje entendemos que o Humanismo levou-nos à totalidade de um mundo sem fronteiras, ao preço de um confisco da individuação. Neste aspecto a moralidade é uma certa resistência (aquela a que Nietzsche faz alusão, ao falar em Dioniso), representante da superação da unidade pelo polímorfo. Caminhando no sentido inverso à totalização e ao totalitário, o pós-moderno resgata certas preocupações com o regional, com as fronteiras, com o provisório, caracterizando-se como inquietação permanente, a ponto de não se estabelecer nenhum dogma definitivo.

3. Conquista do espaço: em busca de estilo?

Não há propriamente um “estilo pós-moderno”; quando muito há tendências, que vão dar continuidade a certos problemas gerados desde o século passado. Uma delas caracteriza-se pela *expansão no espaço*, efeito mesmo da “hybris” pulsante. Há um quê de hiperbólico, de plasticidade, a lembrar o Barroco. Convém salientar terem sido justamente as chamadas “artes espaciais” (arquitetura, pintura e escultura) aquelas que detonam o fenômeno.

A expansão no espaço teria relação, segundo entendemos, com a noção de limite; algo que, por esbarrar na “barreira do tempo”, transborda. Há uma espécie de invasão, de agressividade violenta, uma exuberância apontando a possibilidade de transgressão: as formas parecem estar a dizer que a arte não morreu. Nisto, quando ela se agiganta, tenta retomar o sentido de “festa” dionisíaca, como possibilidade de um tempo sagrado.

Dissemos, anteriormente, haver uma falta de perspectiva, a denunciar uma crise temporal. Já também observamos o quanto a estética de Kant se torna importante para o pós-moderno. Agora gostaríamos de salientar o mesmo em relação às reflexões de Nietzsche, com seu “eterno retorno”. Se bem lembramos as lições da embriaguez dionisíaca, a repetição afirmada e intensificada detona o prazer, tendo como centro da ação o *corpo humano*, na sua relatividade. Este ensinamento parece não ter passado desper-

cebido para muitos, como Hélio Oiticica. No caso, o nosso artista plástico “esgarçou” materialmente as formas e técnicas, elaborou esquemas e multiplicou tendências, visando a provocar no público uma pluripercepção e renovada sensibilidade, envolvendo o corpo como um todo. Podem (como o faz Ferreira Gullar), até, discutir se a produção de Hélio Oiticica é ou não arte (pessoalmente discordamos das críticas); porém é inquestionável a sua contribuição para o repensar artístico, alimento de tantos outros criadores/inventores. Também como teórico da arte, Oiticica nos deixa a lição do olhar-fazer participativo.

O pós-moderno, portanto, aplica uma sutil e fundamental inversão: não mais temos o espaço na arte, mas a *arte no espaço*. Sem limites formais, ela busca reconquistas, como se estivesse em “estado de fermentação”. Pela dimensão ela parece girar sobre si, como a tentar a profundidade de um *tempo vital*, que nada tem de metafísico ou transcendental, mas busca organizar as polaridades *princípio e fim*, com a possibilidade do “eterno retorno”. Aqui, mais uma vez, temos o reforço para justificar o “mergulho” no Barroco, neste período em que as inquietações provocam a modernidade (também há uma sugestão de princípio/fim). De qualquer forma, fica descaracterizada a visão futurista dos modernos.

Por considerarmos importante, cabe salientar um ponto detonador das diferenças entre o moderno e o pós. O início do século, tomado pela idéia de negação do passado, construiu sua projeção do (então) presente para o futuro. Assim não irá fazer o pós-moderno. Da mesma maneira que o Romantismo empreendeu uma leitura histórica do passado, na tentativa de revisão do Absolutismo despótico (a História da civilização como a anti-História do homem), o pós-moderno faz a regressão para entender eticamente o puritanismo e a interdição ao desejo. Neste sentido o corpo ganha uma dimensão especial, desobrigando-se de uma projeção para o futuro (não há redenção possível fora da materialidade), até porque a ótica do desejo é o presente, tempo vital e ordenador das outras duas dimensões — passado e futuro.

Sensíveis a tantas analogias, não são poucos os intelectuais e/ou artistas/inventores que, de forma consciente ou não, tentam confrontar o passado-presente, algumas vezes tangenciando o Barroco. Assim o fez Walter Benjamin, ao escrever sua dissertação de Mestrado sobre as origens do drama alemão, encontrando na

alegoria a resposta para a atualidade. Igual movimento é o de Haroldo de Campos, ao revalorizar Gregório de Mattos, nosso “Boca de Inferno”, ou de Júlio Bressane, ao “filmar” o Padre Antônio Vieira para “iluminar” as difíceis relações com o poder em nossos dias. Não nos parece que estas recorrências se dêem por mero acaso.

A partir daí outra tendência começa a se intensificar, embora não seja específica do pós-moderno, mas do final do século XIX. Chamamos a atenção para um certo diálogo entre os signos das artes, numa combinação/mistura tendente a fazer desaparecer o limite. A título de exemplificação, basta lembrar o quanto o Concretismo literário tenta mesclar a palavra à cor, a sons musicais, a formas plásticas, sem deixar de incluir a moderna tecnologia (laser, holograma, computador), buscando explorar ao máximo os potenciais expressivos da língua. De igual modo a dança passa a cruzar com a escultura e a ginástica, enquanto a música investiga a literatura e as artes plásticas. Nítida se faz a influência de Merleau-Ponty, para quem os sentidos traduzem-se mutuamente, sem a necessidade de intérpretes. Este estabelecimento das “semelhanças familiares”, conforme nos chamou a atenção Laclau, permite à arte a constituição de uma rede significativa “deslizante”, sem obrigações perante o contexto. Não mais se curvando a forças exteriores (porém problematizando), a arte pós-moderna se exila no seu deserto, em regime de semi-autonomia. Ao fazê-lo, ela promove uma outra inversão, como que movida pela demanda de construir um tempo: não mais a História da Arte, e sim a *Arte da História*.

Neste sentido o projeto artístico desvincula-se da obrigação de representar (ato metafísico e ideológico), passando a *representar-se*, o que significa dizer também um *presentificar-se*. Daí deriva a técnica do *pastiche*, como observada por Jameson (e endossada por Silvano Santiago), distinta da paródia e da ironia, utilizadas pelos modernos, ou da alegoria benjaminiana, centrada na insatisfação e angústia. A paródia, como sabemos, produz uma ruptura em relação ao passado, para negá-lo — o que é bem próprio do início do século. Já o *pastiche* atende melhor, enquanto técnica, ao pós-moderno, no sentido de preencher aquela demanda de ser o artista a medida de todas as coisas. Há um gesto de posse, de canibalismo, em que se devora o outro para, com isso, se absorver suas qualidades. Mais, ainda: como

salienta Silviano Santiago, o pastiche é um suplemento, dando a entender que o passado *não está completo*. Em outras palavras, não há fim.

A idéia do pastiche liga a arte à noção do simulacro, dispensando-a, por conseguinte, das noções de originalidade e beleza. Desde o Romantismo as não-mais-belas-artes têm trabalhado o feio, o repugnante (há uma preferência marginal), até porque a História tem-se tornado não-natural. Não importam recursos e materiais para a descaracterização da ideologia burguesa, centrada nas coisas confortáveis e/ou agradáveis. Neste aspecto o pós-moderno aproveitará todo o lixo possível, para demonstrar o quanto a vida está transformada em dejetos industriais; não há mais “nobreza”, mas a busca das profundezas (o inconsciente entra em jogo, também e acima de tudo). Assim ela passa a utilizar, sob a técnica do pastiche, sua imagem, infinitamente dobrada e desdobrada (lembramos concretamente os “Relevos Espaciais” de Oiticica, como contêm o jogo das dobras e bordas), colocando um sério problema para a crítica: separar a pura fama consumista daquilo que é sério.

4. Conclusão em aberto

Esperamos ter demonstrado a existência de um pós-moderno na arte, a despeito da insistência dos mais céticos em negá-la. Não há dúvidas quanto à instalação de tendências distintas; enquanto o moderno projetava-se na aceleração do *tempo*, em busca de um futuro, o pós-moderno é, por excelência, *espacial*, ponto fulcral para o entendimento das demais conseqüências. Nada escapa à espacialização: nem mesmo a literatura (vide Concretismo) e a música, que são artes temporais, por excelência.

Traçamos alguns riscos pelas bordas deste tema “trans/bordante”. Para concluir, nada melhor que uma “metáfora”, capaz de fazer com que o leitor visualize (o espaço pressupõe o olhar) nossas intenções básicas: o artista pós-moderno é um ser, solto no *vácuo do espaço infinito da arte* (vácuo produzido pelo deslocamento intenso do pensamento moderno), preso por um cordão umbilical ao *passado* (o Barroco, o Romantismo e o próprio Modernismo), gravitando em torno de si mesmo, “metalingüisticamente”, solto, percebendo o universo e seu *corpo*, na mais absoluta liberdade, sem *limites e sem perspectivas*, tentando equacionar o *tempo vital*, seu, na *vertigem* de um olhar, sem referências devido ao o breu cósmico.

Terá duração? Será mais um momento efêmero e transitório? Só o tempo responderá — e esta não é uma preocupação do pós-moderno.

Nada mais garante, a não ser pensar.

Gilda Korff Diegues

- *Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ e Mestre em Comunicação Social pela ECO/UFRJ. É Professora na FACHA, na Universidade Estácio de Sá e na Universidade Veiga de Almeida. Foi organizadora da obra Esporte e poder (Vozes, 1985) e co-autora de Caetano. Por que não? (uma viagem entre a aurora e a sombra) (Leviatã, 1993) e de Círculos: a reinvenção dos espaços na obra de Gilberto Gil (no prelo). Já publicou 18 ensaios, dos quais, recentemente, se destacam “A estética do Nome na poética de Arnaldo Antunes” (Revista Cadernos, n° 3, 1995), “Matou o cinema ... e foi ao filme” (Revista Cadernos n° 2, 1995).*

Notas

1. Verso do poema “PÓS TUDO”, de Augusto de Campos (1989), que transcrevemos:

QUIS
MUDAR TUDO
MUDEI TUDO
AGORAPÓSTUDO
EXTUDO
MUDO

2. BATAILLE, G. (1987) P. 135
3. A “hybris” significa “excesso, insolência, impetuosidade, ultraje, insulto, violência e violação”. No caso, a “hybris” liga-se à tragédia que, no século XX, é vivida sob a forma de uma dimensão ontológica esvaziada de sentido.
4. HOLLANDA, H. (1991) p. 138.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy A. (coord.) *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1977.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. (trad.) Porto Alegre, L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. (trad.) Campinas, Papirus, 1990.
- BRESSANE, Júlio. “O signo Jerônimo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez 1992. Caderno Mais, p. 4-5.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis, Vozes, 1967.

CIORAN, Emile M. *Breviário de decomposição*. (trad.) Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d.

COUTINHO, Sônia. “Ficção/mulher anos 80” *Revista do Brasil*, 5: 54-57 (s.d.)

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro, Revan, 1993.

HABERMAS, Jürgen. *Um ponto cego no projeto moderno: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. (trad.) São Paulo, Brasiliense, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org) *Pós-modernismo e política*. (trad.) Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. (trad.) Rio de Janeiro, Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Il post moderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano, Garzanti, 1989.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. (trad.) São Paulo, Ática, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. (trad.) Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. “Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna”. *Revista do Brasil*, 5: 22-28. (s.d.)

NETO, José Teixeira Coelho. *Moderno pós moderno*. São Paulo, L&PM, 1986.

NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____. *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1984.