

Fellipe Alves Gomes

Pós-modernidade
Uma breve análise

São Paulo - SP

janeiro/2013

Fellipe Alves Gomes

Pós-modernidade

Uma breve análise

Trabalho apresentado ao Prof. Ricardo Nascimento Fabbrini para o módulo *Estética e arte contemporânea: dos anos 1970 aos anos 2000*; parte integrante do curso de especialização em Design Gráfico, *Design e Humanidade*, do Centro Universitário Maria Antonia da USP.

Prof. Ricardo Nascimento Fabbrini

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN GRÁFICO
DESIGN E HUMANIDADE

CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIA ANTONIA DA USP

São Paulo - SP

janeiro/2013

A morte das obras no museu, segundo Proust, desperta-as para a vida.
(ADORNO, 2001, p. 181)

“Vou limitar a descrição a somente dois de seus traços mais significativos, os quais passo a denominar pastiche e esquizofrenia; eles oferecem ocasião para sentirmos a especificidade da experiência pós-moderna do espaço e do tempo, respectivamente” (JAMESON, 1985, p. 18). Assim, Fredric Jameson introduz dois aspectos sobre a dita *pós-modernidade* que considera mais relevante, o *pastiche* a *esquizofrenia*. Para o autor (1985) “Uma das práticas ou traços mais importantes da pós-modernidade hoje [1982] é o pastiche”, o autor faz questão de diferenciar o pastiche da paródia, para ele ambos “envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos” (JAMESON, 1985, p. 18), porém o efeito entre eles seria diferente: enquanto “..., a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original” (JAMESON, 1985, p. 18) o *pastiche* seria, assim como a paródia, “a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta” (JAMESON, 1985, p. 18), porém estaria relacionado com a ideia da cópia pela cópia, ou seja, de uma mimese sem sentido, vazia, ao contrário da paródia, que teria um impulso humorístico, satírico. Até uma simples definição de um dicionário qualquer consegue exprimir a intenção do *pastiche* proposta por Jameson, “Obra literária ou artística imitada servilmente de outra.” (FERREIRA, 2000, p. 518). Jameson mostra-se implacável ao afirmar sobre o *pastiche* que

“sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor...” (JAMESON, 1985, p. 18).

Em relação ao conceito de *esquizofrenia, segundo traço básico da pós-modernidade* segundo o autor (1985), Jameson se apoia principalmente na teoria lacaniana para tentar explicar *sua específica relação com o tempo*, o que ele chama de “*textualidade*” ou *écriture*. Para Jameson

A originalidade do pensamento de Lacan neste campo está no fato de haver considerado a esquizofrenia substancialmente como uma desordem de linguagem, associando-a a toda uma teoria da aquisição da linguagem como o elo esquecido da concepção freudiana da formação do psiquismo adulto (JAMESON, 1985, p. 22).

Para o autor “O que precisamos extrair disso [uma *versão linguística do complexo de Édipo*] é a idéia de que a psicose e, mais particularmente, a esquizofrenia se formam a

partir da deficiência infantil em aceder plenamente ao domínio da fala e da linguagem” (JAMESON, 1985, p. 22). Através desta analogia entre a teoria lacaniana sobre a esquizofrenia e a sua própria, Jameson (1985) a compreende como *um distúrbio do relacionamento entre significantes*, para ele o esquizofrênico não conhece a articulação da linguagem nem conseguiria ter a experiência de *continuidade temporal* comum às demais pessoas. Por isso, segundo o autor, o esquizofrênico estaria *condenado a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte*. (JAMESON, 1985). Para Jameson “a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente” (JAMESON, 1985, p. 22), desta maneira o esquizofrênico não estaria apto a reconhecer sua própria identidade, pois “o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do “eu” e de “mim” através do tempo” (JAMESON, 1985, p. 22). O que Jameson estaria descrevendo através disso seria uma “crise na arte moderna”, segundo o próprio “... um significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem” (JAMESON, 1985, p. 23), pois para ele “... o significante isolado se torna sempre mais material — ou, melhor ainda, *literal...*” (JAMESON, 1985, p. 23), colocando a produção artística pós Modernidade como um ser esquizofrênico, sem uma identidade e perspectiva de futuro definidas dada a sua *falta de significado*. Com isso, ele introduz uma nova teoria que nos ajudaria a compreender *por que a modernidade clássica teria sido substituída pela pós-modernidade: a morte do sujeito ou o fim do individualismo como tal* (JAMESON, 1985). Para Jameson (1985) os *grandes modernismos estariam ligados à invenção de um estilo pessoal e privado* e isso significaria que

a estética da modernidade estava, de certo modo, organicamente vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível” (JAMESON, 1985, p. 19).

Para Jameson os grandes movimentos modernistas do passado estariam intrinsecamente ligados á criação e ao desenvolvimento de um estilo único e particular, porém ele nos apresenta duas teorias acerca da ideia de individualismo e identidade pessoal, a primeira afirma que “numa certa época, na era clássica do capitalismo competitivo, no apogeu da família nuclear e da emergência da burguesia como classe hegemônica, havia uma coisa chamada individualismo” (JAMESON, 1985, p. 19). Já a

segunda, mais radical, considera que esse tipo de pensamento, ou pessoa, na realidade nunca existiu, nem no apogeu das sociedades modernas, para eles, segundo Jameson “Este construto não passaria, mais precisamente, de uma mistificação filosófica e cultural que procurava persuadir as pessoas de que elas “tinham” sujeitos individuais e possuíam tal identidade pessoal singular.” (JAMESON, 1985, p. 19). De qualquer modo, o autor não se atém á essas posições, para ele a questão principal seria um dilema estético: “se está esgotada a experiência e a ideologia do eu singular, uma experiência e uma ideologia que sustentavam a prática estilística da modernidade clássica, já não fica claro o que artistas e escritores do período atual afinal estariam fazendo” (JAMESON, 1985, p. 19). Jameson é ousado ao afirmar que “Há mais uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos — é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1985, p. 19), mostrando inflexível acerca de sua opinião, considera que “os modelos mais antigos — Picasso, Proust, T. S. Eliot — não funcionam mais (ou são propriamente nocivos), visto que ninguém mais possui essa espécie de mundo privado e único, nem um estilo para expressá-lo” (JAMESON, 1985, p. 19). Nesta posição radical, que poderia nos levar a uma homogeneização estética baseada na mistura de estilos passados, segundo Jameson só nos restaria “imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário” (JAMESON, 1985, p. 19), ou seja, inovar através do *pastiche* obtendo como resultado a *falência da estética, da arte e do novo e o encarceramento no passado* (JAMESON, 1985).

“... os artistas produzem, gente rica morre -, sempre sobra algo para os museus. [...] os homens sentem-se desconsoladamente perdidos nas galerias, sós em meios a tanta arte. [...] A arte torna-se assunto de educação e informação; Vênus se transforma em documento” (ADORNO, 1998, p. 176).

Assim Adorno descreve em seu texto *Museu Valéry Proust** o que poderia ser considerada uma demonstração da esquizofrenia de Jameson, onde há a perda de significado pelo significante que se transforma em imagem. Na sociedade onde imagem é informação, a Vênus citada por Adorno poderia ser compara a uma lata de sopa imortalizada pelas mãos do artista pop Andy Warhol lá pelos idos da década de 1960 (imagem 01) e que hoje, vítima de inúmeras paródias e pastiche, é encontrada (imagem 01) na obra do artista Washington Silvera (imagem 02), por exemplo.

Para Adorno “Nenhuma cultura do prazer e tampouco da razão poderia ter edificado essa casa de incoerência [o museu]. Uma casa onde se sepultariam visões mortas” (ADORNO, 1998, p. 175), visões que teriam, enquanto vivas, pelo menos as ditas vanguardas modernistas, o papel de impor e instigar o novo, o “moderno”. Segundo Jameson

A modernidade clássica ou mais antiga era uma arte do contra; ela despontou dentro da sociedade comercial da época dourada ao mesmo tempo como escândalo e insulto para o público burguês — feia, dissonante, boêmia, sexualmente chocante [...] um insulto ao bom gosto e ao senso comum ou, como Freud ou Marcuse colocariam, um provocador desafio aos princípios de realidade e desempenho reinantes na sociedade burguesa do começo do século XX (JAMESON, 1985, p. 25).

Para Fabbrini (2006) o imaginário da modernidade artística pode ser caracterizado *pela crença nos poderes transformadores da arte por parte dos artistas de vanguarda*. Ele considera dentre as *vanguardas artísticas*, iniciadas com *o dito impressionismo francês no fim do século XIX aos anos 1960 e 1970 do século XX, com o minimalismo, o conceitualismo ou o hiperrealismo*, duas variações: *heroicas e tardias*, “o período da modernidade histórica ou das vanguardas heróicas da primeira metade do século” que por suas vez se subdividiriam em duas, “A primeira é a das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial...” (FABBRINI, 2006, p. 2) e os adventos tecno-científicos, como o Futurismo, por exemplo, e as ditas “vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarcodadaísta, que, desde o início do século, fez a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental” (FABBRINI, 2006, p. 2). O autor ressalta que “Essas vanguardas, de sinais contrários, compartilharam, todavia, o mesmo objetivo de embaralhar arte e vida, no sentido da “estetização do real”, ainda que assumindo estratégias diversas” (FABBRINI, 2006, p. 2). Já o período das *vanguardas tardias* seria posterior à Segunda Guerra Mundial. Fabbrini observa que “se as vanguardas históricas decretaram a morte da arte visando à estetização do mundo, ou o baralhamento entre arte e vida, esse consumo cultural extravagante produziu a estetização do social” (FABBRINI, 2008, p. 255) e nesse contexto teria surgido a dita pós-modernidade. Jameson destaca que “... seja qual for o conteúdo político explícito do modernismo, este sempre foi, de um modo mais ou menos implícito, perigoso, explosivo e subversivo em relação à ordem estabelecida” (JAMESON,

1985, p. 25). Este aspecto transgressor das vanguardas modernistas destacado por Jameson pode ser comparado ao que Fabbrini chama de *choc*, “No correr do tempo, contudo, esse efeito de *choc* rotinizou-se, perdendo assim todo efeito emancipatório...” (FABBRINI, p. 33), ou nas palavras de Jameson

“Joyce e Picasso não somente deixaram de ser esquisitos e repulsivos como se tornaram clássicos e adquiriram agora para nós uma aparência de realistas. Ao passo que muito pouca coisa restou da arte contemporânea, em forma ou conteúdo, que pareça intolerável e escandaloso à sociedade de nosso tempo” (JAMESON, 1985, p. 25).

Para Fabbrini “Não é possível restituir à imagem o seu poder de *choc*, explorando sua tatilidade, no sentido da modernidade artística”. Seria nostalgia investir novamente no velho *choc* do novo...” (FABBRINI, 2006, p. 32). Habermas, convergindo com o conceito de *pastiche* de Jameson, denomina de pós-vanguardista “...a pintura contemporânea que utiliza livremente as formas de linguagem criadas pelo movimento moderno, ao passo que *abandona* as entusiásticas esperanças de uma reconciliação entre arte e vida” (HABERMAS, 1987, p. 116). Fabbrini nos lembra sobre o “processo de institucionalização da arte moderna - que já foi caracterizado como o “paradoxo do Marinetti acadêmico”” iniciado após o fim da Segunda Guerra Mundial. “Para essa interpretação, as vanguardas tardias seriam elos de uma lógica imanente da forma artística que remonta ao início do século...” (FABBRINI, 2006, p. 4). Segundo este *paradoxo* as “rupturas” e novas formas de *estetização da vida* propostas pelas vanguardas ditas *heroicas* e *tardias* do século XX não teriam surgido do nada e seriam fruto da influência e/ou referência de estilos antecessores. Ou em outros casos, uma reação direta ao estilo dominante, como nota-se no surgimento do dito Impressionismo francês em detrimento ao estilo acadêmico vigente na época. Segundo Otília Arantes, o museu seria “...o lugar por excelência da institucionalização da arte na modernidade (por isso mesmo execrado pelas vanguardas, hoje também, diga-se de passagem, refugiadas nos museus)...” (ARANTES, 1993, p. 164). Segundo Jameson, “ a arte contemporânea ou pós-modernista deverá dizer respeito à própria arte de uma nova maneira; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais há de implicar o fracasso necessário da arte e do estético, o fracasso do novo, o aprisionamento ao passado. (JAMESON, 1985, p. 20). Para Fabbrini “É inegável, de todo modo, que a dicotomia entre o “novo” e o “velho”, no sentido das vanguardas artísticas, envelheceu”, porém o autor, discordando de Jameson, não crê que reste à dita pós-modernidade apenas um *sentimento de déjà vu*

(FABBRINI, 2006, p. 34). Para o autor, não seria certo decretar a *morte da arte* ou do *novo*, mas de *redefinir o sentido do "novo"*. “O crítico Ronaldo Brito utilizou-se, por exemplo, da expressão “o outro novo” para caracterizar a especificidade das efetuações artísticas contemporâneas” (FABBRINI, 2006, p. 34), que consistira “na singularidade com que os artistas pós-vanguardistas se relacionam com a tradição das vanguardas”. (FABBRINI, 2006, p. 34). Para Jameson, existe uma relação intrínseca entre o conceito de *novo* para a Modernidade e a dita Pós-modernidade que estaria associada à ruptura de padrões que se tornam passado, segundo o autor

“serão tantas as formas de pós-modernismo quantas foram as formas modernas, uma vez que as primeiras não passam, pelo menos de início, de reações específicas e locais *contra* os seus modelos. Obviamente isto não facilita em nada a discussão da pós-modernidade como algo coerente, porque a unidade deste novo impulso — se é que tem alguma — não se funda em si mesma mas em relação ao próprio modernismo contra o qual ela investe” (JAMESON, 1985, p. 17).

Assim, se o conceito de Moderno, e conseqüentemente de *Pós-modernidade*, está relacionado a uma linearidade baseada na justaposição de estilos bem delineados, para Fabbrini

O fim das vanguardas não significou, contudo, como temia Fredric Jameson, a morte da arte e sequer o fim da própria arte moderna, uma vez que esta está presente, enquanto signo (ou linguagem artística) na arte do presente; mas esse declínio assinala o fim de um dado imaginário: o ideário vanguardista indissociável de uma determinada concepção de temporalidade (FABBRINI, p. 6).

Índice de imagens

Figura 01:



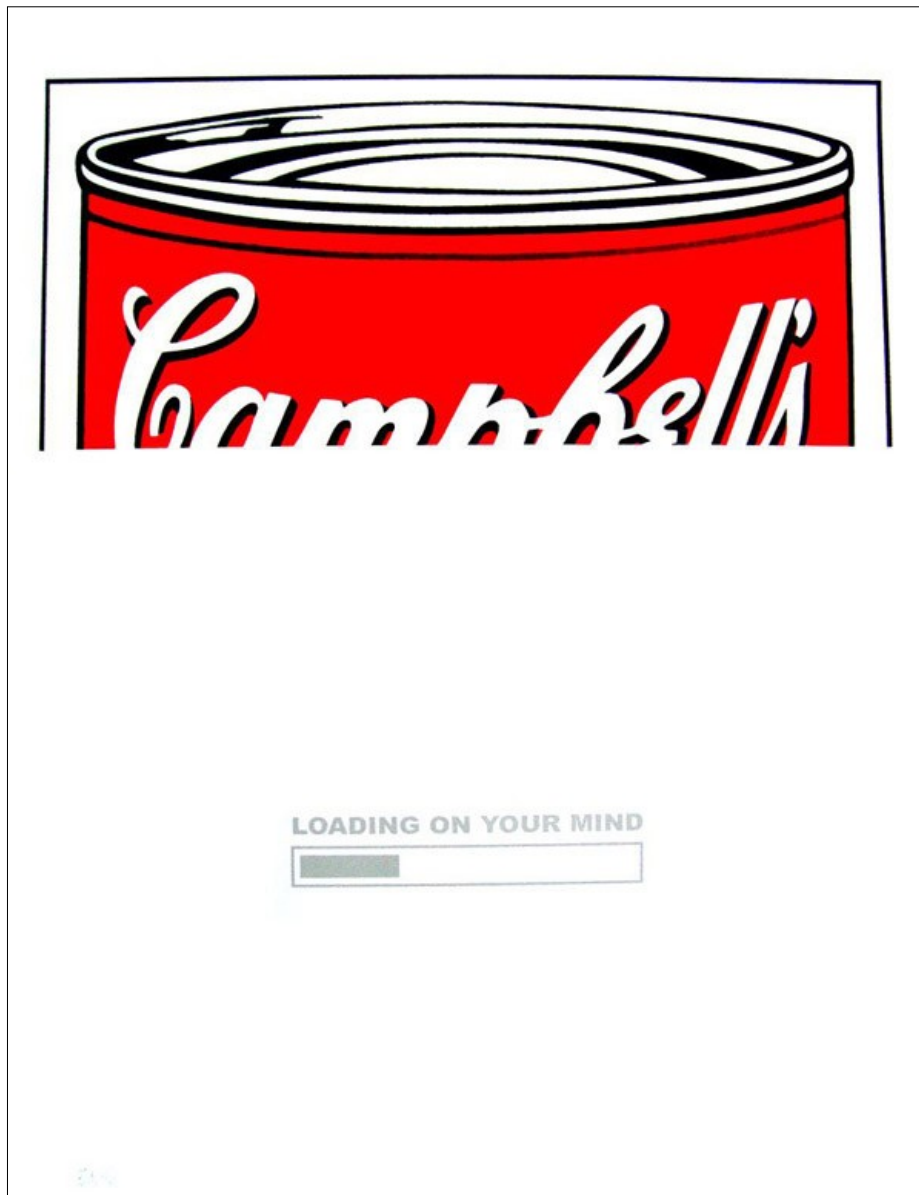
Campbell's Soup Can (1964), serigrafia sobre tela, 35 $\frac{3}{4}$ x 24''

Disponível em:

http://www.jssgallery.org/Other_Artists/Andy_Warhol/Campbells_Soup_Can.htm

Acessado em: 14 de janeiro de 2013.

Figura 02:



Download (2011), serigrafia sobre papel, 66x48cm

Disponível em:

http://www.gravura.art.br/produtos_descricao.asp?lang=pt_br&codigo_produto=1896

Acessado em: 14 de janeiro de 2013.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust*. In: _____. **PRISMAS – crítica cultural e sociedade**. Tradução por Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 173-185.

ARANTES, Oflia B.F.. OS NOVOS MUSEUS. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 31, p. 161-169, out. 1991. Disponível em:
http://www.novosestudios.com.br/v1/files/uploads/contents/65/20080624_os_novos_museus.pdf. Acessado em: 05 de janeiro de 2013.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A fruição nos novos museus. **Especiaria (UESC) - Cadernos de Ciências Humanas**. v. 11, n.19, p. 245-268. jan./jun. 2008. Disponível em
http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed19/15_ricardo.pdf Acessado em: 05 de janeiro de 2013.

_____. O fim das vanguardas. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, Campinas, v. 8, p. 111-129, 2006. Disponível em
http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabrini.pdf Acessado em: 05 de janeiro de 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910 – 1989 **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa** / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... [ET al.]. 4. Ed. Ver. Ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

HABERMAS, Juergen. Arquitetura Moderna e Pós-moderna. Tradução por Carlos Eduardo Machado. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n.18, p. 115-124. set. 1987. Disponível em:
<http://pt.scribd.com/doc/35757925/Juergen-Habermas-Arquitetura-Moderna> Acessado em: 05 de janeiro de 2013.

JAMESON, Fredric. PÓS-MODERNISADE E SOCIEDADE DE CONSUMO. Tradução Vinicius Dantas. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n.12, p. 16-26. jun. 1985. Disponível em:
<http://pt.scribd.com/doc/53755636/Fredric-Jameson-Pos-modernidade-e-sociedade-de-consumo> Acessado em: 05 de janeiro de 2013.