

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**Direções identitárias da arte contemporânea:
tensões e intenções do debate pós-moderno**

CLÓVIS DA ROLT

São Leopoldo-RS

Brasil

2012

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**Direções identitárias da arte contemporânea:
tensões e intenções do debate pós-moderno**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Área de concentração: Políticas e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Identidades e Sociabilidades

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro

CLÓVIS DA ROLT

São Leopoldo-RS

Brasil

2012

CIP – Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária
Eunice Pigozzo - CRB 10/824

D224d Da Rolt, Clóvis.
Direções identitárias da arte contemporânea: tensões e
intenções do debate pós-moderno / Clóvis Da Rolt –
São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2012.

233 p.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro.

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do
título de Doutor em Ciências Sociais no Programa de
Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNISINOS.

CDU: 7.036
008"19"

1. Arte contemporânea. 2. Pós-modernidade. 3. Interação
cultural. I. Castro, Carlos Alfredo Gadea. (orient.) II. t.

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE APROVAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Área de concentração: Políticas e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Identidades e Sociabilidades

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro

Tese aprovada em 19/12/2012 pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro – UNISINOS (orientador)

Prof. Dr. José Luiz Bica de Mélo – UNISINOS

Profa. Dra. Marília Veríssimo Veronese – UNISINOS

Profa. Dra. Patrícia Reinheimer – UFRRJ

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho – UFRGS

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TESE N.º 05/2012

Aos 19 dias do mês de dezembro de 2012, às 14h, realizou-se na sala 1 A 262, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS, a Sessão Pública da Defesa de Tese intitulada **Direções identitárias da arte contemporânea: tensões e intenções do debate pós-moderno**, apresentada pelo doutorando **CLÓVIS DA ROLT**. A Comissão Examinadora foi constituída pelo Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro [orientador] - UNISINOS, Prof. Dr. José Luiz Bica de Mélo - UNISINOS, Profa. Dra. Marília Veríssimo Veronese - UNISINOS, Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho - UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Profa. Dra. Patricia Reinheimer - UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Após o desenvolvimento dos trabalhos de apresentação oral e arguição dos componentes da Banca, a Tese foi considerada APROVADA de acordo com os seguintes conceitos atribuídos pelos professores: Carlos Alfredo Gadea Castro A, José Luiz Bica de Mélo A, Marília Veríssimo Veronese A, Ana Maria Albani de Carvalho A e Patricia Reinheimer A. O Título de Doutor será expedido pela Universidade após o encaminhamento da cópia final da tese impressa, encadernada em capa dura e uma cópia eletrônica. A entrega da tese deverá ser feita, **com o parecer favorável do orientador**, no prazo de 30 [trinta] dias a contar desta data, na Secretaria Compartilhada da Pós-Graduação, da Área de Ciências Humanas.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro [orientador] - UNISINOS

Prof. Dr. José Luiz Bica de Mélo - UNISINOS

Profa. Dra. Marília Veríssimo Veronese - UNISINOS

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho - UFRGS

Profa. Dra. Patrícia Reinheimer - UFRRJ

São Leopoldo, 19 de dezembro de 2012.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento de meus estudos junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos.

À Universidade do Vale do Rio dos Sinos, por oportunizar um espaço pedagógico e institucional privilegiado para o amadurecimento de minha vida profissional.

Ao Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro, orientador desta tese, por seu contagiante dinamismo intelectual e honestidade como docente.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos, pelos ensinamentos de que me apropriei a partir de suas dicções e contradições.

À secretária do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos, Maristela Simon, por seu prestimoso apoio em todos os momentos.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos, pela oportunidade da convivência.

À Profa. Dra. María Isabel Cabrera García, do Departamento de História da Arte da Universidade de Granada (Espanha), por sua generosa acolhida e orientação durante minha estadia junto àquela Universidade.

À Faculdade de Belas Artes da Universidade de Granada (Espanha), na pessoa de seu Diretor, Prof. Dr. Víctor Medina Flórez.

À Fundação Carolina, pela bolsa de estudos que me foi outorgada através do Programa de Mobilidade de Professores e Investigadores Brasileiros na Espanha e que permitiu minha estadia na Universidade de Granada no período de 15/09/2010 a 15/12/2010.

À María José Sáez López-Barrantes, Coordenadora de Bolsas da Fundação Carolina, pelo apoio e orientação constantes durante minha permanência na Espanha.

À Universidade Federal do Pampa, onde leciono atualmente, pelas oportunidades de crescimento profissional.

Aos meus alunos, que me ensinam a ser professor.

Aos amigos da Bolha Brasil (Renato, Cássia, Layanna, Juliano e Poly), pelos momentos especiais que vivemos em volta das mesas de “tapas” de Granada.

Aos artistas e demais entrevistados que contribuíram com a pesquisa.

À minha família, pelo apoio que sempre manifestou à minha formação.

À Eneida Tremea, pela amizade e exemplo como profissional.

Ao João Claudio Arendt, pelas palavras inteiras e meias-palavras.

E ao Elbio, por fazer brotar sentido onde ele parece não existir.

(...) Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.

Isso eu procuro.

(Carlos Drummond de Andrade – Do poema Vida Menor)

RESUMO

A proposta desta investigação consiste em compreender de modo mais pontual os processos de constituição da arte contemporânea a partir do fenômeno da crescente interação entre as culturas, o qual, no âmbito cultural da pós-modernidade, avança fortemente matizado por questões de natureza identitária.

Em tempos atuais, parece impensável isolar a arte – à maneira moderna – e tratá-la como um organismo autônomo e impermeável ao mundo à sua volta. Desvinculada de um projeto histórico e de princípios universais de assimilação, a arte contemporânea corresponde a um novo modo de processar práticas estéticas no campo da arte, dentro de um âmbito que vem demandando, por parte dos artistas, a incursão por territórios sócio-políticos cada vez mais conflitivos.

As críticas destrutivas, os ataques e as tentativas de desqualificar a arte contemporânea refletem um parcialismo preguiçoso e tendencioso. Tais atitudes quase sempre desconsideram as mudanças conjunturais que, pelos menos desde meados da década de 1970, vêm afetando o campo das artes visuais e dele fazem um território privilegiado para a visibilidade de leituras possíveis sobre diversas esferas sociais, como a da identidade cultural.

Para realizar este empreendimento investigativo, optou-se por uma abordagem de cunho hermenêutico que tem como ponto de partida a crítica aos valores afirmativos e integralistas da História, combinada com algumas considerações sobre os campos conceituais da cultura e da identidade. Este núcleo estrutural acomoda uma análise sobre a arte contemporânea conduzida por novos agenciamentos presentes na crítica cultural pós-moderna, fortemente baseada na contextualidade da experiência, na narratividade do conhecimento e na inconsistência das explicações sinópticas e teleológicas sobre a realidade.

Mediante a aproximação de exploração bibliográfica, elementos etnográficos e vivências no campo da arte, procurou-se construir este trabalho sob o domínio de uma sensibilidade dialógica que repudia a fixação de “fundamentos” e posições axiomáticas acerca da ciência, de modo que o próprio movimento de

reconstrução do texto através de sua leitura possa criar possibilidades de enunciar o que não foi dito. O itinerário traçado a partir destes parâmetros produz tensionamentos que não são facilmente resolvidos, tendo em vista o fato de que os produtos gerados pela ciência são também constituídos a partir de um jogo de linguagem próprio que cadencia temporalidades, ritmos e processos de assimilação que não se revelam em sua totalidade.

A projeção da cultura como um campo de experimentações políticas trouxe ao cenário atual a necessidade de compreensão dos seus impactos frente a diversas esferas da vida social. Como uma destas esferas, a arte absorveu as possibilidades criativas, desconstrutivas e ressignificantes que estão na base de um projeto que almeja reposicionar o valor da cultura após o desgaste da modernidade e o esvaziamento de suas significações. Sob esta ótica, os rompantes escatológicos e suicidas da arte perdem sua força, pois ela assume a posição de um texto que se enriquece na medida em que se deixa impregnar por outros textos. Posicionando-se desta forma, a arte evita a fixação de limites disciplinares precisos e aventura-se na busca por um sentido capaz de situá-la em espaços sociais que se renovam constantemente.

Palavras-chave: identidade, arte contemporânea, pós-modernidade, interação cultural.

ABSTRACT

It is the aim of this investigation work to comprehend in a more thorough way, the making processes of contemporary art in the light of the phenomenon of increased interaction among cultures, which in the sphere of postmodern culture advances strongly tinged with issues of identity nature.

Isolating art – in the modern form – and treating it as an autonomous and impervious to the world organism is unthinkable in the present time. Dissociated from a historical project and from universal assimilation principles, contemporary art corresponds to a new form of processing the aesthetic practices in the field of art, within a sphere which is demanding, from the part of the artists, moving about increasingly conflicting territories.

Criticism against, confrontation and attempts to discredit contemporary art generally reflect a biased and idle partiality. These attitudes do not consider the set of changes that have been taking place since at least the mid 70's and which are affecting the field of visual arts although at the same time causing it to be a privileged territory for the possibilities of reading about the different social spheres such as the cultural identity one.

In order to realize this research project, a hermeneutic approach was used and the starting point has been the critique of History affirmative values, combined with some considerations about the concept fields of culture and identity. This structural unit brings along an analysis over the contemporary art conducted by new perspectives present in the postmodern culture critique, strongly based on the contextuality of experience, on the narrative of knowledge and on the inconsistency of the synoptical and teleological explanations on reality.

This research work has been constructed through the approximation of bibliographic data, ethnographic elements and experiences in the field of art, always under the domain of a dialogic sensitivity which does not advocate the establishment of axiomatic positions and “principles” about science, thus allowing for the movement

of text reconstruction itself through its reading to make statement possibilities of the unsaid.

The itinerary outlined from these standards creates strains that are not easily managed bearing in mind the fact that the products generated by science are also constructed from a unique language system which regulates temporality, rhythm and assimilation processes not wholly revealed.

The projection of culture as a field for political experiment brought into our time the need to understand its impact over the different spheres of social life. As one of such spheres, art absorbed the creative, deconstructive and resignificant possibilities which form part of a project that aims at resetting the value of culture upon the deterioration of modern age. From this view the eschatological and suicidal irruptions of art lose strength as it takes the position of a text which enriches itself as it allows for other texts to impregnate it. It is through this perspective that art avoids the establishment of precise disciplinary limits and ventures into the pursuit of a meaning which will enable it to situate in social scenarios which renew themselves constantly.

Key words: identity, contemporary art, post-modernity, cultural interaction

RESUMEN

La propuesta de esta investigación consiste en comprender de un modo más puntual los procesos de constitución del arte contemporáneo a partir del fenómeno de la creciente interacción entre las culturas, lo que en el ámbito de la cultura posmoderna transcurre matizado fuertemente por cuestiones de naturaleza identitaria.

En los tiempos actuales, parece impensable aislar el arte – de la forma moderna – y tratarlo como un organismo autónomo e impermeable al mundo que lo rodea. Desvinculado de un proyecto histórico y de principios universales de asimilación, el arte contemporáneo corresponde a un nuevo modo de procesar las prácticas estéticas en el campo del arte, dentro de un ámbito que viene exigiendo, por parte de los artistas, transitar por territorios socio-políticos cada vez más conflictivos.

Las críticas destructivas, los ataques y los intentos por descalificar el arte contemporáneo reflejan generalmente una parcialidad aragana y tendenciosa. Dichas actitudes casi siempre desconsideran el conjunto de cambios, que se sucedieron por lo menos desde mediados de la década de 1970, y que vienen afectando el campo de las artes visuales y al mismo tiempo haciendo de él un territorio privilegiado para la posibilidad de lecturas sobre las diversas esferas sociales, como la de la identidad cultural.

Para emprender esta investigación, se optó por un abordaje hermenéutico que tiene como punto de partida la crítica a los valores afirmativos e integralistas de la Historia, combinada con algunas consideraciones sobre los campos conceptuales de la cultura y de la identidad. Este núcleo estructural acomoda un análisis sobre el arte contemporáneo conducido por nuevas perspectivas presentes en la crítica cultural posmoderna, basada fuertemente en la contextualidad de la experiencia, en la narrativa del conocimiento y en la inconsistencia de las explicaciones sinópticas y teleológicas sobre la realidad.

Mediante la aproximación entre datos bibliográficos, elementos etnográficos y vivencias en el campo del arte, se buscó construir este trabajo bajo el dominio de una sensibilidad dialógica que repudia la fijación de “fundamentos” y posiciones axiomáticas acerca de la ciencia, de tal forma que el propio movimiento de reconstrucción del texto a través de su lectura pueda crear posibilidades de enunciación de lo que no fue dicho. El itinerario trazado a partir de estos parámetros produce tensiones que no son fáciles de resolver, teniendo en cuenta el hecho de que los productos generados por la ciencia son además construidos a partir de un juego de lenguaje propio, que modula temporalidades, ritmos y procesos de asimilación no revelados en su totalidad.

La proyección de la cultura como un campo de experimentos políticos trajo al escenario actual una necesidad de comprender sus impactos frente a las diversas esferas de la vida social. Como una de estas esferas, el arte absorbió las posibilidades creadoras, deconstructivas y resignificantes que están en la base de un proyecto que desea reposicionar el valor de la cultura después del desgaste de la modernidad y la vaciedad de sus significados. Desde esta óptica, las irrupciones escatológicas y suicidas del arte pierden su fuerza, pues él asume la posición de un texto que se enriquece en la medida en que se deja impregnar por otros textos. Desde esta posición, el arte evita la fijación de límites disciplinares precisos y se aventura en la búsqueda de un sentido capaz de situarlo en espacios sociales que se renuevan constantemente.

Palabras clave: identidad, arte contemporáneo, posmodernidad, interacción cultural.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – M.C. Escher

Relatividade – Litografia, 28 cm x 29 cm, 1961..... 30

Fonte: www.mcescher.com

Figura 02 – M.C. Escher

Cachoeira – Litografia, 38 cm x 30 cm, 1961..... 30

Fonte: www.mcescher.com

Figura 03 – Guillermo Gómez Peña e *Pocha Nostra*

Performance-instalação Ethno-Techno, 2004

Centro de Cultura Americana e Contextos Globais

Santa Bárbara, Califórnia – EUA..... 158

Fonte : www.acc.english.ucsb.edu/conference/NWO/index.asp

Figura 04 – Christo e Jeanne-Claude

Portões, 2005. Instalação no Central Park, Nova York.

Foto: Wolfgang Volz..... 169

Fonte: www.rockpaperink.com

Figura 05 – Anish Kapoor

Leviatã, 2011. Monumenta 2011. Grand Palais, Paris, França.

Foto : Didier Plowy 169

Fonte: http://www.culture-routes.lu/php/fo_index.php?

Figura 06 – Liu Bolin

Escondido em Nova York nº 04 – Ground Zero.

Fotografia, 2011. 118 cm x 149.9 cm

Galeria Eli Klein. Nova York. EUA..... 171

Fonte: <http://www.thezoom.com/2012/07/4736/>

Figura 07 – Eugenio Dittborn

Embalagem utilizada na distribuição das pinturas aeropostais.

Foto: Clóvis Da Rolt..... 200

Figura 08 – Eugenio Dittborn	
A XXIII História do Rosto – 1999, 210 cm x 280 cm.	
Tintura, entretela sintética e fotoserigrafia sobre lona duck.	
Foto: Clóvis Da Rolt.....	200
Figura 09 – Alicia Herrero	
A viagem revolucionária! Romance navegado - 2010	
Projeto multidisciplinar	
Foto: Clóvis Da Rolt.....	203
Figura 10 – Manuela Ribadeneira	
Declaro meu este território, 2007 - Coleção David Roberts	
Foto: Clóvis Da Rolt.....	205
Figura 11 - Jean-François Boclé	
Consumo racial, 2005-2011 - Produtos comerciais de diversos países.	
Foto: Clóvis Da Rolt.....	207
Figura 12 – Yanagi Yukinori	
Nosso Norte é o Sul	
Instalação com caixas de acrílico, areia colorida e formigas.	
Foto: Clóvis Da Rolt.....	210
Figura 13 – Joaquín Torres García	
América invertida, 1943 – desenho	
Coleção Museu Torres García – Montevideu, Uruguai.....	211
Fonte: http://unila.edu.br/revistapeabiru/?q=pt-br/node/119	
Figura 14 – Jorge Macchi	
Seascape, 2007 – 83 cm x 143 cm, papel.....	211
Fonte: http://www.jorgemacchi.com/en/works/70/seascape	
Figura 15 – Yanagi Yukinori	
Nosso Norte é o Sul (detalhe)	
Instalação com caixas de acrílico, areia colorida e formigas.	
Foto: Clóvis Da Rolt.....	212

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 O MAPA E O TERRITÓRIO	21
1.1 Um grito: dar ênfase	21
1.2 Motivos, expectativas e trajetos: dar forma	36
1.3 Pensar e traduzir: tornar inteligível	41
2 A HISTÓRIA E SUAS MÁSCARAS	54
2.1 História x Modernidade	54
2.2 Dos fatos às narrações	62
2.3 Walter Benjamin e o protagonista bárbaro	68
2.4 Michel Foucault: a história numa trama de conceitos	73
2.5 Gianni Vattimo e a perspectiva hermenêutica	83
2.6 Richard Rorty e o mundo sem espelhos	88
3 CULTURA E PÓS-MODERNIDADE	99
3.1 Cultura: nuances conceituais	99
3.1.1 Do ideal humanista à plasticidade antropológica	99
3.1.2 A tentação do universal	103
3.1.3 Cultura, política e globalização: a aldeia precária	105
3.1.4 Ritos do desejo: o mal-estar na cultura	109
3.1.5 Cultura como recurso	111
3.2 A pós-modernidade não quer calar	114
3.2.1 Origens	114
3.2.2 Dinâmicas intertextuais e mobilidade cultural	120
3.2.3 Horizontes hermenêuticos da cultura pós-moderna	127
4 IDENTIDADES E O PERCURSO DE SÍSIFO	133
4.1 Identidade em foco	133
4.2 Identidade moderna: a afirmação da diferença.....	135
4.3 O percurso de Sísifo	138

4.4 Identidade e arte: aproximações	143
4.4.1 Fora do mapa, na fronteira de Si, no abismo do Outro: Guillermo Gómez Peña e os devaneios alegóricos da identidade	155
5 A ARTE SOBREVIVE	161
5.1 Arte contemporânea e o triunfo da existência desparticularizada	161
5.2 Identidade cultural na arte contemporânea	171
5.3 Internacionalismo artístico: arte na terceira margem	180
5.4 Território, cultura e poéticas identitárias: a 8ª Bienal do Mercosul	194
5.4.1 História do rosto	198
5.4.2 A viagem revolucionária	201
5.4.3 Declaro meu este território	203
5.4.4 Consumo racial	205
5.4.5 Nosso Norte é o Sul	208
UM PONTO DE CHEGADA, UM NOVO PONTO DE PARTIDA.....	213
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	218

INTRODUÇÃO

Este trabalho constitui o resultado de uma intensa exploração investigativa que teve início com meu ingresso, em 2009, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Doutorado – da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. A partir desta ocasião, começaram a amadurecer em mim certos questionamentos que eu já havia percebido durante minha investigação de Mestrado, ao mesmo tempo em que via novas dúvidas e inquietações tomarem forma. Era o momento de definir algumas diretrizes capazes de conduzir meu trabalho e apontar a viabilidade de sua execução. Estava claro, para mim, naquele momento de ingresso no Curso, que a tarefa não seria fácil e que seria necessário um grande investimento de tempo, energia e vontade para traduzir em palavras o que muitas vezes percebemos apenas como imagens, intuições ou mensagens desconexas. Estava colocado, então, o aspecto principal da atividade investigativa que surgia à minha frente como um desafio: dar sentido; instituir o inteligível; transmutar o caos em ordem, ainda que minimamente.

Ao longo destes quatro anos, fui adentrando, cada vez com mais vigor, um terreno que me atraía há muito tempo e que eu percebia como familiar, embora nunca tivesse me aproximado dele de um modo mais “orientado” ou “delimitado” como exige a perspectiva científica. Assim, o terreno da cultura apresentava-se como aquele espaço cheio de mensagens pulsantes e vibrações inquietantes, do qual seria possível extrair um pouco mais de entendimento acerca da realidade em que estamos inseridos. Por meio deste eixo principal, a cultura, seria possível galgar espaços em direção a outros setores e atividades que, no meu entendimento, ainda necessitavam esclarecimento.

Minhas inúmeras passagens por Bienais e exposições de arte, na condição de apreciador e pesquisador, bem como meu envolvimento com o campo da arte – que tem início com minha graduação numa Licenciatura em Artes Plásticas – foram balizas essenciais para a definição do objeto de investigação aqui

construído. Compreender a arte que se produz atualmente, em todas as suas manifestações e linguagens, certamente é uma tarefa que não se esgota da noite para o dia. Como manifestação de um mundo complexo, mutante e assustadoramente instável, a arte que se produz na atualidade exige ressignificações e reformulações teóricas capazes de oferecer algumas bases para o exame de sua própria vitalidade.

Ao aproximar o campo das artes visuais contemporâneas ao campo das identidades culturais, percebi que haveria uma possibilidade extremamente rica de discorrer sobre alguns aspectos que, na arte contemporânea, pareciam negligenciados ou pouco explorados devido à ênfase que esta esfera ainda deposita em abordagens formalistas ou hermeticamente intelectualistas. Basta ler, por exemplo, alguns textos críticos em artes visuais, para que se constate que, muitas vezes, eles refletem apenas o regime linguístico dos seus autores, sem prestarem contribuições sobre obras, artistas e suas localizações ao longo de um processo histórico.

Desta esfera maior, abrangente e plurissignificativa – a cultura – extraí os elementos que orientaram a elaboração deste trabalho. Mas era necessário definir uma fisionomia para esta esfera, já que, isoladamente, o termo “cultura” é muito impreciso. Vinculada, portanto, ao campo de teorizações da pós-modernidade, a cultura ganharia o aspecto de tangibilidade de que carecia. O leitor perceberá que, ao longo do texto, a pós-modernidade é abordada, sobretudo, como um contexto de “mudança de sensibilidades”, de “afastamento das estruturas modernas” e de “ruptura em relação aos valores afirmativos e integralistas da História e seus relatos oficiais”.

A proposta desta investigação consiste em compreender de modo mais pontual os processos de constituição da arte contemporânea a partir do fenômeno da crescente interação entre as culturas. No meu entendimento, as críticas destrutivas, os ataques e as tentativas de qualificar a arte contemporânea como “degenerada”, sempre refletiram um parcialismo preguiçoso e tendencioso que não leva em consideração as mudanças conjunturais que afetaram o campo da arte e

que fizeram dele um território privilegiado para a visibilidade destas mudanças. Desde os primeiros movimentos que motivaram a elaboração deste trabalho, havia a clareza de que a arte não apenas responde a uma estrutura de valores complexa, mas também participa ativamente da constituição destes valores, ou seja, a partir desta relação em que a parte e o todo comunicam-se e reconhecem-se num processo constante de ajuste de posições, é lícito admitir que o ataque a qualquer esfera da sociedade é um ataque à sociedade como um todo. Em tempos atuais, parece impensável isolar a arte – à maneira moderna – e tratá-la como um organismo autônomo e impermeável ao mundo à sua volta.

Por meio de uma perspectiva circular e fortemente alicerçada numa abordagem de cunho hermenêutico, este trabalho oferece ao leitor uma visão sobre a arte contemporânea integrada a um conjunto de valores introduzidos na crítica cultural contemporânea através dos novos agenciamentos referentes à identidade cultural, os quais envolvem vetores políticos, éticos, sociais, estéticos, etc. A tese que surge desta trama de conceitos posicionais sugere que a configuração atual da produção em artes visuais – que desde meados da década de 1970 vem sendo definida como “arte contemporânea” – está associada ao alto grau de pluralização das identidades culturais que resultam do fenômeno da crescente interação entre as culturas. A partir desta associação, a arte desvincula-se de um projeto histórico e de princípios universais de assimilação.

Se partirmos do pressuposto de que, no âmbito da pós-modernidade, as identidades culturais são mais flexíveis, voláteis, abertas e não-direcionais do que em relação aos pressupostos modernos, veremos que, nas artes visuais, esses conceitos estão colocados de forma exemplar mediante novos arranjos formais e estilísticos das obras de arte, bem como novas aproximações estéticas e novas categorias valorativas e críticas. A arte contemporânea, em sua condição de fenômeno inscrito nas trajetórias e desdobramentos da expressão estética ao longo do tempo, atua como um veículo que permite refletir sobre questões ligadas ao modo como, atualmente, construímos nossas identidades culturais. Isso não quer dizer que a arte pode atribuir, incentivar, confirmar ou negar relações identitárias

como uma prática visível por si só, mas que ela não se coloca como uma prática alheia aos acontecimentos ligados à construção das identidades culturais e ao próprio movimento da cultura como um todo.

Os cinco capítulos que compõem esta investigação foram estruturados para oferecer uma sequência de leitura em que o objeto de estudo desdobra-se e revela o percurso intelectual que lhe sustenta. O 1º Capítulo apresenta os elementos introdutórios, epistemológicos e metodológicos que permeiam esta investigação, além de aproximar noções, ideias e conceitos de modo a sugerir uma possibilidade de percurso e de diálogo entre texto e leitor. O 2º Capítulo apresenta uma leitura acerca do valor reificador e universalista da História para, posteriormente, encontrar em quatro autores selecionados (Walter Benjamin, Michel Foucault, Gianni Vattimo e Richard Rorty) uma crítica vinculada, respectivamente, à construção impositiva da História, à linguagem, ao tratamento hermenêutico do conhecimento histórico e à epistemologia. O 3º Capítulo busca problematizar algumas noções conceituais sobre a esfera da cultura mediante rebatimentos e confrontos que dinamizam as referências à cultura pós-moderna. Também enfatiza a noção de “texto” como elemento proeminente dentro de um horizonte hermenêutico para a manutenção da cultura. O 4º Capítulo apresenta algumas angulações teóricas sobre a construção de identidades culturais no contexto da pós-modernidade, com ênfase em caracteres interacionais e na pluralidade de discursos que balizam esta esfera da vida social. Por fim, o 5º Capítulo convida a uma reflexão sobre a arte contemporânea a partir de conexões com o fenômeno da crescente interação entre culturas e, ainda, argumenta sobre a questão da internacionalização artística e da comunicação cultural como eixos articuladores das práticas artísticas contemporâneas.

A leitura de um texto, qualquer texto, é um ato solitário de desvendamento do mundo através da linguagem. O leitor entrará neste texto com suas perspectivas pessoais e suas múltiplas experiências em relação ao objeto de estudo aqui abordado, o que é fundamental para a construção de um conhecimento que seja fruto de processos dinâmicos e colaborativos. Já não vivemos em um tempo em que o discurso científico possa garantir uma felicidade razoável e a certeza sobre o que

é a realidade, explicando-a de forma dissecada. E se a realidade não pode ser absorvida e assimilada na sua integridade, que este trabalho seja visto como mais um fragmento a somar-se ao grande empreendimento cooperativo que é o conhecimento humano, para o qual eis aqui minha honesta contribuição.

1 O MAPA E O TERRITÓRIO

“O universo é mais shakespeariano do que newtoniano.”

(Edgar Morin)

1.1 Um grito: dar ênfase

O tema desta tese consiste na relação entre as esferas da identidade cultural e da arte contemporânea, focalizadas no âmbito cultural da pós-modernidade. A partir desta aproximação, procura-se investigar de que modo as transformações ocorridas no contexto da construção das identidades culturais – sobretudo decorrentes da crescente interação entre as culturas – conduziram à exploração de práticas estéticas substancialmente modificadas, nas quais o caráter difuso e polimorfo inerente à diversidade das identidades culturais pode ser um elemento de base para se pensar a produção artística contemporânea em artes visuais.

Nesse sentido, o tema aqui proposto serve como um território a ser explorado através de diversas matrizes teóricas que, na medida do possível, serão equalizadas com base em duas frentes de articulação teórico-metodológica: a) a premissa de que as esferas da identidade cultural e da arte contemporânea são autoimplicadas e, portanto, passíveis de serem submetidas a análises conjuntas, e b) o pressuposto de que seus processos de constituição significativa e de inserção social podem ser analisados através de um eixo cultural.

O enfoque a partir do qual serão desenvolvidos os argumentos aqui apresentados considera que, tanto no plano da construção das identidades culturais, como também no plano das expressões artísticas contemporâneas em artes visuais (em cujo horizonte mantém-se esta investigação), estão presentes registros articuladores que as vinculam à totalidade da vida social, conferindo-lhes qualidades e características que permitem acessar outros campos da sociedade com os quais, aparentemente, elas não mantêm contato. Do ponto de vista sociológico ao qual adere esta investigação, nenhuma instância social tem vida autônoma ou existe

independentemente das demais, sem exercer com elas algum tipo de mobilidade ou articulação. É por esta via de análise que se desenvolve esta investigação, tendo como referência direta uma perspectiva em que a sociedade “acontece” mediante uma complexa circulação de signos, símbolos, narrativas e textos que gravitam em diferentes cenários culturais e que, desta forma, podem contribuir para uma leitura relativa ao momento histórico em que nos encontramos.

A convergência entre as esferas da identidade cultural e da arte contemporânea não seria possível sem uma instância mediadora capaz de funcionar como arena de contato. Nesse sentido, cumpre ressaltar que o campo de teorizações inaugurado pela pós-modernidade – sobretudo no que tange a seu aspecto cultural – tem papel preponderante neste trabalho, pois é ele que articula as esferas da identidade cultural e da arte contemporânea de modo que suas dinâmicas possam ser submetidas a exame. Isso quer dizer que este empreendimento investigativo está alicerçado num quadro temporal ainda bastante conturbado e que não goza de aceitação plena, sobretudo porque um grande número de autores e teorias alegam que, num âmbito global, a sociedade atual não deixou de ser moderna e, portanto, o esforço de colocação da pós-modernidade é infrutífero ou mesmo equivocado.¹

¹ Três autores destacam-se no debate contemporâneo sobre a transição modernidade/pós-modernidade ao assumirem posições idiossincráticas em relação às teorias pós-modernas. Giddens sugere a terminologia “modernidade alta” ou “tardia”, bem como uma perspectiva processualista através da expressão “modernidade reflexiva”, a qual o autor vincula a uma ordem social pós-industrial que não rompe com a modernidade propriamente dita, pois radicaliza e acentua as suas características fundamentais. Ver GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991. GIDDENS, Anthony et al. *Modernização reflexiva*. São Paulo: UNESP, 1997. Habermas vem desenvolvendo suas teorizações mediante a alegação de que o discurso pós-moderno é demasiadamente migratório e incapaz de sustentar-se sem uma racionalidade implícita. Por esta via teórica, Habermas pensa a modernidade como um projeto inconcluso, que permanece imune às investidas de uma sociedade global que não mais reconhece um centro organizador da história e que prega o descrédito à práxis humana e aos ganhos emancipatórios da modernidade. “Acho que em vez de renunciar a modernidade e o seu projeto como uma causa perdida, deveríamos aprender a lição dos enganos daqueles programas extravagantes que tentaram negá-la.” Ver HABERMAS, Jürgen. *Modernidade versus Pós-modernidade*. Arte em Revista, Ano 5, nº 7, 1983. Outro autor referencial nos debates sobre a relação entre a modernidade e a pós-modernidade é Alain Touraine. Embora este autor seja um crítico declarado da onipresença da técnica e dos processos de burocratização e racionalização na construção da modernidade, sua abordagem procura estabelecer pontos conciliatórios entre certos aspectos benéficos da modernidade de modo a integrá-los à construção de uma contemporaneidade democrática, mas que ainda desconhece sua trajetória de formação. Caracterizado por uma perspectiva intercultural, Touraine busca descentralizar

Não obstante o ofuscamento que existe em torno da pós-modernidade no que se refere à sua adoção como etiqueta de um novo estágio social distinto da modernidade, é no seu bojo que estão inscritas as profundas mudanças de ordem social que nos envolvem na atualidade, sobretudo em sua estreita relação com o campo da sociologia da cultura, que tem revelado grande capacidade para equacionar os impactos sociais gerados pelas novas sensibilidades e subjetividades que estão a nos circundar.

O quadro de teorizações aberto pela pós-modernidade é impregnado de desníveis e incertezas. Dentre as diversas argumentações que lhe são contrárias, a mais contundente, talvez, seja aquela que expõe suas fragilidades metodológicas, seus rompantes de profecia e sua vocação para o conformismo, como se o contexto atual tivesse feito desmoronar as altas muralhas da modernidade sem colocar nada em seu lugar. Assim mesmo, embora o campo de teorizações da pós-modernidade não constitua uma área de consenso, isso não desqualifica sua adoção como possibilidade de formular uma base reflexiva para o objeto de estudo proposto. Pelo contrário, o campo de investigação aberto pela pós-modernidade está fortemente alicerçado na crítica da cultura, privilegiando aspectos da constituição da sociedade que, geralmente, foram negligenciados por outras bases teóricas vinculadas, por exemplo, ao historicismo, ao racionalismo, ao materialismo e a outras correntes modernas pautadas na perspectiva de que o conhecimento deveria, obrigatoriamente, fundar estruturas normativas que “representassem” o mundo, de modo que tais representações funcionassem como espelhamentos de conteúdos mentais.²

A pós-modernidade pode ser entendida como o resultado de processos sociais, históricos e culturais não mais integrados à perspectiva desenvolvimentista

as discussões sobre política, democracia e cultura dos eixos tradicionalmente legitimadores da modernidade. Ver TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

² A crítica de Rorty sobre a busca de representações precisas entre a mente e a experiência colocam em questão diversos mecanismos que fundaram o pensamento moderno, especialmente aqueles que propunham a explicação racional e objetiva a respeito dos termos e condições para uma representação exata. “São mais as imagens do que as proposições, mais as metáforas do que as afirmações, que determinam a maior parte de minhas convicções.” Ver. RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. p. 21.

da modernidade e do seu núcleo histórico forte. Ela aponta para novos processos, novas conjunturas, novos enfrentamentos simbólicos nos quais exprime-se uma existência (tanto individual quanto coletiva) marcada por tensões entre o universal e o particular, o permanente e o transitório, o real e o representado. Tais contrastes operam como elementos de uma nova gramática cultural.

Se a noção de “ajustamento” foi uma das premissas centrais da modernidade, isso não quer dizer que, agora, no âmbito da pós-modernidade, o que vale é o “desajustamento”. A “organização” moderna não cedeu lugar à “desorganização”. O que sucedeu foi uma alteração profunda nos modos de percepção das pautas de outrora, agora balizadas por percepções contextuais muito mais complexas devido ao próprio levante da cultura como uma segunda natureza (Jameson, 1994). Pensar a pós-modernidade exige um movimento de avaliação dos contrastes. E isso assume uma dimensão expressiva fundamental no que tange à conduta de seus opositores que a qualificam como pilhéria, engodo teórico e, ainda, como um substitutivo extremista que não faz mais do que gerar maneirismo intelectual.

A pós-modernidade não propõe ideais de superação, não promete um mundo melhor, não municia a sociedade com as promessas de uma ciência redentora, não cria padrões e matrizes comportamentais universais a serem seguidos num plano moral, não ordena as práticas culturais humanas para que sejam lineares e assim garantam o acesso a uma dimensão identitária fixa. Estas são, talvez, suas grandes virtudes e suas grandes mazelas. Paradoxal e contraditória, a pós-modernidade transcorre no vácuo, esvazia as significâncias mais profundas que sustentavam a sociedade no eixo da modernidade sem gerar uma “nova fase” e sem constituir uma “época de superação” das estruturas sociais modernas. E é devido a estes aspectos que grande parte dos ataques a ela direcionados acabam por referenciar, quase sempre, a nostalgia de um tempo que não volta. A possibilidade de estruturar a pós-modernidade dentro de esquemas, diagramas, métodos e padrões, enfim, dar-lhe uma ossatura e enquadrá-la num

conjunto sistemático de relações, é exatamente a atitude que não se espera de uma teorização que toma o conceito de “pós-modernidade” como suporte.

Sob muitos aspectos, a pós-modernidade é sintomática. O sintoma, palavra que tem sua origem no grego *symptoma*, é um sinal, um aviso, um efeito colateral. Tal conceito pode ser encarado como expurgação e catarse, como válvula de escape diante da insustentabilidade dos padrões sociais modernos, conectados à noção de aprimoramento, elevação moral e aperfeiçoamento técnico. A articulação desses elementos é hoje essencial para se investigar a falência do otimismo moderno, que, ao longo de seu desenvolvimento, não conheceu barreiras para levar consigo uma sociedade seduzida pela ética da novidade e pelas investidas estéticas da técnica e da produção industrial.

Se a pós-modernidade aspira ser uma época de antidefinição, que recusa ser tomada como modelo e que não deixa rastros ou conexões para estruturar esquemas continuístas entre objetos científicos, práticas culturais, experiências estéticas ou qualquer outra dimensão social, então, é com olhares intermitentes, refluxos e movimentos de entrada e saída, que podemos nos aproximar de sua configuração provisória. Seria essa também uma atitude epistemológica diante do conhecimento e da ciência no contexto pós-moderno? Seria essa uma perspectiva a ser adotada como “conjuntura metodológica” para a elaboração de uma investigação acadêmica? Seria essa uma posição existencial coerente diante deste mundo holográfico, no qual construímos nossas sociabilidades, constituímos famílias, educamos nossos filhos, reivindicamos reconhecimento como cidadãos e projetamos um mundo com menos dor e sofrimento?

As promessas da modernidade entraram em colapso no momento em que o discurso moderno deixou de ter um sentido conjuntivo e agregador das esferas econômica, política, científica e estética, dentre outras, para dar lugar a dinâmicas sociais desprovidas de uma meta de integração a modelos universais de realização da sociedade, ou, como sugere Gadea (2007, p. 39), a crise da modernidade “é uma crise na capacidade de compreensão e explicação do social segundo suas próprias

categorias”, o que, sem dúvida, coloca em xeque a dimensão autossustentada da modernidade.

Com a perda desta capacidade de compreensão e explicação do social por meio das potências categóricas instituídas ao longo de uma modernidade blindada contra as diferenças, contra os desvios e contra qualquer ameaça ao desenvolvimentismo, a situação que se nos apresenta na atualidade vincula-se ao anticategórico, ao contingente e às expressões de incompletude. Um exemplo vem da arte: obras definidas como “work in progress”³ alinham-se a um processo existencial humano que parece dissolver alguns antagonismos (início-fim, origem-destino, causa-consequência) vitais para a compreensão do mundo moderno.

Olhar com descrédito para a justificação de uma ordem social formada por vínculos “necessários” e determinados por um passado que herdamos como criação alheia – mas que insiste em atuar como um meio para validar o presente –, pode ser uma das mais pertinentes ações da pós-modernidade no que se refere à sua forma de traduzir as relações sociais. Mapear um novo terreno é o que se pode esperar da atitude científica desta nossa época que vem colocando em xeque tudo aquilo que se admitia naturalmente inscrito num espaço estático, de representações exatas,

³ Obras de artistas como On Kawara e Roman Opalka podem caracterizar o que se compreende por “work in progress”. A obra de On Kawara intitulada “Um milhão de anos – Passado e Futuro” consiste numa coleção monumental de livros e gravações em áudio que documentam a passagem dos anos. Criada em 1969, a obra “Um milhão de anos – Passado” propõe-se a registrar um milhão de anos desde 998031 A.C. até 1969 D.C. Já a obra “Um milhão de anos – Futuro”, criada em 1981, propõe-se a registrar o intervalo cronológico que vai de 1969 D.C. a 1001969 D.C. Quando finalizados, os volumes, juntamente com o áudio gravado com a leitura dos anos, cobrirão dois milhões de anos. O projeto é itinerante, contínuo, e conta com a participação do público na gravação do áudio através de cabines instaladas nas galerias ou mesmo em praças (como a Trafalgar Square, em Londres, onde a obra foi apresentada). Ver *press release* da exposição do artista na Galeria David Zwirner, em New York, EUA, em janeiro de 2009. Disponível em <www.davidzwirner.com/exhibitions/185> Acesso em 22/04/10.

Em 1965, em seu estúdio em Varsóvia, Roman Opalka começou a pintar um processo de contagem que vai do número 1 ao infinito. Cada nova tela (que o artista chama de “detalhe”) retoma a contagem no número seguinte em que terminou a contagem da tela anterior. Todas as telas têm as mesmas dimensões (o tamanho da porta do estúdio do artista). Com o passar do tempo, o processo de composição das telas foi sendo alterado com o acréscimo de gravações em áudio em que os números, à medida que são pintados, são também gravados. As telas, que no início apresentavam números brancos sobre um fundo negro, foram sendo modificadas por fundos acinzentados. Com o acréscimo de pigmento branco em percentuais discretos ao fundo, a tendência é que os números brancos desapareçam sobre um fundo branco, numa citação explícita à obra de Malevich. Ver ROUBAUD, Jacques et all. *Opalka (Visual Arts)*. Paris: Dis Voir, s/d.

não-conflitantes e balizadas pela meta humana de descobrir uma “essência” para onde quer que nossa atenção estivesse voltada.

Os três grandes dispositivos da composição sócio-cultural moderna – produção, organização e poder – produzem, de acordo com Balandier (1997, p. 143), uma retórica de “movimentos de rupturas e buscas, das tensões em direção à novidade e ao inédito”. A operação destes movimentos, alimentada pela ação de instituições sociais, articulações políticas, discursos geradores da imagem da autoridade, bem como pela ênfase na exploração ilimitada dos recursos naturais como imperativo para a manutenção de uma ideologia progressista, provocou, segundo Balandier, uma “crise da representação”, que se expressa em fusões e hibridizações sógnicas que forçam a sociedade a uma fragmentação de sua estrutura compositiva. Para Baudrillard (1996, p. 65), a questão do sentido e dos jogos sógnicos é referencial para se pensar as articulações da vida atual, pois, segundo este autor,

se ainda nos surpreendemos sonhando – sobretudo hoje – com um mundo de signos seguros, com uma “ordem simbólica” forte, percamos as ilusões. (...) O arbitrário do signo começa quando, em vez de ligar duas pessoas por uma reciprocidade intransponível, ele remete, como significante, a um universo desencantado do significado, denominador comum do mundo real, com relação ao qual ninguém mais tem compromisso.

A pós-modernidade, sob tal ótica, é a condição resultante de uma lógica de funcionamento social que, mais cedo ou mais tarde encontraria sua derrocada. Isso porque as práticas modernas, bem como suas estruturas filosóficas embaadoras, aderiram à ideia de que a evolução social constitui um imperativo unidimensional. O ideal de solidificação de uma universalidade capaz de embasar a constituição da esfera social entra em descrédito no momento em que o discurso moderno deixa de corresponder à única forma de realizar a sociedade ou de sublimar a existência de práticas sociais no interior de suas lógicas estruturadoras. O impacto do enfraquecimento da visão excessivamente agregadora da modernidade está na possibilidade de, atualmente, podermos tomar a arte como um

texto⁴ difuso que não mais representa esteticamente um “universo” de aspirações de alcance global. Se a ciência iluminista, que é aquela que mais diretamente nos influencia ainda hoje, almejou ser o modelo doutrinário capaz de dotar de significado todas as demais esferas da sociedade, subjugando-as por meio da sujeição às suas estruturas ordenadoras, hoje, esta dimensão integralizadora parece ruir a olhos vistos.

Embora Balandier não seja simpático à aquisição da pós-modernidade como um espaço de teorizações distinto da modernidade, em alguns momentos o autor tece aproximações entre esse dois terrenos sócio-culturais.

Ambas [modernidade e pós-modernidade] revelam a grande desordem das paisagens sociais e culturais, um rompimento dos fios tecidos no passado entre os homens. [...] Tentam uma exploração de espaços mal ou não demarcados, desconhecidos ou quase. Elas desenraizam. (Balandier, 1997, p. 146).

Decorrências desse processo de imersão em paisagens culturais não exploradas, em relatos outrora desprezados e em quadros exploratórios ainda pouco visíveis, podem ser verificadas, como no caso da arte, na experiência pós-moderna de dissolução do valor sacramental da obra⁵ que se desloca para formas contextuais de apreciação e valoração desvinculadas do discurso teleológico modernidade. Pode-se, desta forma, falar numa arte impermanente, hóspede apenas do seu tempo e de nenhum outro mais.⁶ Se durante vários séculos todos os saberes que se

⁴ Vale lembrar, conforme afirmou Barthes, que o modelo textual da escritura moderna deixa de ser a expressão de um autor “todo poderoso” para adotar a forma de um texto inconexo, cuja coerência se materializa temporalmente ao entrar em contato com uma circunstância denominada leitor. Ver GUASCH, Ana María. Una lectura de la posmodernidad. In: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (Org.). *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. p. 96.

⁵ Conforme explica Morais “obra é hoje um conceito estourado em arte. [...] Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que levem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência.” Ver MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 169.

⁶ Ramos entende que há na própria natureza da arte um caráter de irresolução. Segundo ele “o papel da arte tem sido reconstruir constantemente sua posição como mediadora de posições insolúveis em outras formas de aproximação com a realidade. Como tal, sua condição é de penúria extrema, pois ela vive colocando-se problemas que se encontram longe de qualquer resolução.” Ver RAMOS, Miguel Angel. *Fracaso, sin más*. In: SANCHEZ, Domingo Hernández (Org.) *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. p. 150.

referiam à arte partiam do pressuposto de que ela continha um valor inerente de conhecimento e de verdade, chegamos a um momento em que deve-se deixar de lado qualquer caráter proselitista. É necessário, segundo escreve Brea (2011, p.62), conceder mais território a estudos que desmistifiquem a propagação da fé na arte e que sirvam de análise crítica, de modo a colocar em evidência o regime de crenças que sustenta este campo da atividade humana. Expor este regime de crenças equivale, segundo o autor, a evidenciar as dinâmicas mediante as quais as formas institucionalizadas de produção geram efeitos de socialidade e subjetivação na propagação e no consumo de imaginários coletivos.

Ao implodir a “realidade” com o plantio de incertezas, a pós-modernidade desabsolutiza o papel social dos artistas e das instituições artísticas. Assim, dentre outras coisas, ela interroga quais são as sustentações culturais da arte em relação à crise que assola os espaços museológicos e expositivos; questiona a ação conservadora da crítica e da historiografia artísticas como esferas continuístas em torno de uma tradição eurocêntrica e interpela a construção da figura do artista – e o modo como ele produz sua obra – frente a um mundo no qual o sentido das coisas é forjado na troca, na transferência, na intertextualidade e em fluxos comunicativos cada vez mais descentralizados.

As relações entre identidade cultural e arte contemporânea que serão tecidas ao longo deste estudo, bem como tudo aquilo que reúne-se por meio de teorias, pesquisas e análises culturais sob a alcunha de “pós-modernidade”, poderiam ser traduzidos através de algumas gravuras do artista holandês M. C. Escher⁷ (Figuras 1 e 2), que constituem visualizações conceituais da sintomática transição que estamos vivendo, por meio da qual grandes estruturas sociais encontram-se em choque. Conforme pode ser visto em algumas de suas gravuras,

⁷ Maurits Cornelius Escher (1898-1972), é um matemático e artista holandês que se notabilizou como um dos maiores artistas gráficos do século 20. Sua vasta obra é composta por gravuras, desenhos, projetos de estamperia e ilustração de livros. As obras a que nos referimos apresentam arquiteturas surreais e geometrias de teor onírico que confundem o olhar do observador. Ver website oficial do artista em <www.mcescher.com>. Acesso em 15/09/09.

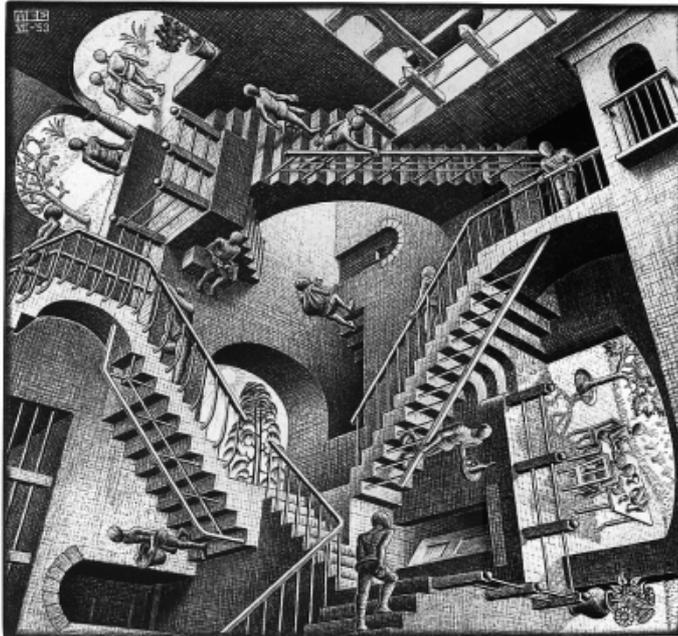


Figura 01
M.C. Escher
Relatividade – Litografia, 28 cm x 29 cm, 1961.

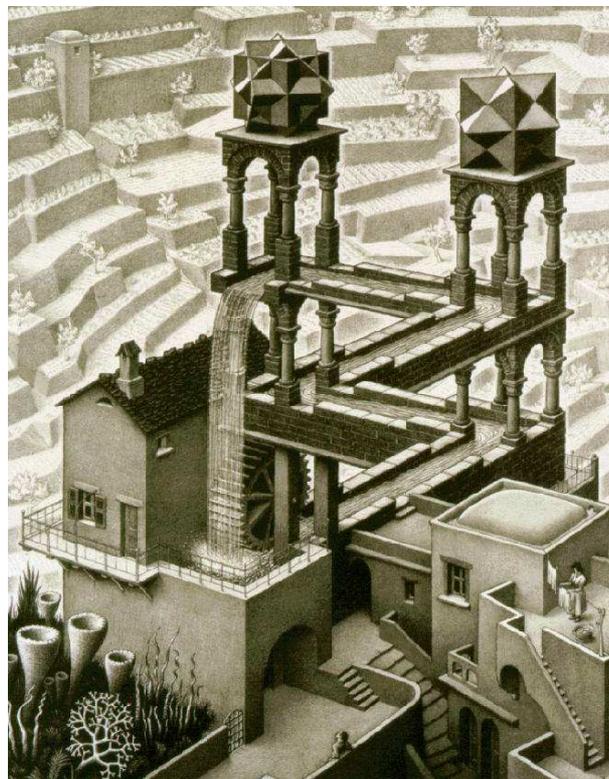


Figura 02
M.C. Escher
Cachoeira – Litografia, 38 cm x 30 cm, 1961.

este fragmento do tempo em que nos encontramos está impregnado de estratégias, de fundos falsos, de corredores que levam a lugar nenhum, de escadas que se superpõem em fantásticos jogos ilusórios onde figura e fundo ora se completam, ora se anulam.

Os enigmas visuais da *Gestalt*, que fazem o olho suspeitar do valor absoluto do que se vê, parecem perder o caráter pedagógico da convocação do olhar a uma escolha mediante o ajustamento ocular sobre a figura ou sobre o fundo. É a simultaneidade que nos confronta agora: nem a figura, nem o fundo, mas algo que se oculta na transposição entre as duas operações. Na pós-modernidade não há escolhas definitivas, há movimentos, há rupturas, há uma constante alternância nos ritmos com que interpelamos os eventos. Evidentemente, as reações contrárias a ela são muitas e se ramificam em diversas situações, como o surgimento de fundamentalismos, a afirmação de valores pretéritos, o culto às tradições, o engajamento a modelos clássicos de moralidade e, por fim, a total indiferença.

Se, outrora, nossos labirintos eram físicos, atualmente eles são conceituais, teóricos, impregnados de códigos híbridos. Nas surreais arquiteturas das gravuras de M. C. Escher, isso fica claro: o labirinto não é físico, não é a matéria que está desordenada e sim aquilo que ela significa. A denominada pós-modernidade inaugurou como categoria central de compreensão da realidade uma relativização aguda em torno de questões que, em contextos anteriores, estavam atreladas à tradição, à autoridade e à custódia reconhecida diante dos fenômenos socialmente produzidos. Inúmeros elementos da estrutura de valores que coatuaram para que este ponto da história em que estamos vivendo se realizasse, podem ser agora contestados, desrealizados e provocados a partir de seu revés, feito uma página escrita que se lê na direção do fim ao começo em busca de algo que sempre esteve escrito, mas que, a partir de agora, pode ser lido – e interpretado – de uma forma totalmente imprevista.

Para a investigação aqui proposta, o enfoque hermenêutico ganha vigor heurístico especialmente quando contrastado com outras teorias de cunho historicista ou progressista, as quais tomam a sociedade como um corpo que evolui

maquinalmente, desconsiderando – ou mesmo negligenciando – as disjunções temporais, as permeabilidades culturais, as dissonâncias projetivas e as muitas linguagens que balizam a sociedade no âmbito de sua pluralidade de significados. A linguagem, como instância de grande relevo para uma atitude interpretativa em relação aos fenômenos que integram a vida em sociedade, está profundamente implicada no ato de composição da inteligibilidade do mundo e do real. “Muito mais do que pensa”, advoga Palmer (1986, p.21), “o homem veicula através da linguagem as várias facetas da sua vida – aquilo que venera, aquilo que ama, os comportamentos sociais, o pensamento abstrato; mesmo a forma dos seus sentimentos é conforme com a linguagem.”

A perspectiva hermenêutica não parte de premissas estáticas que sugerem que a linguagem é semelhante a um fóssil no qual cristalizam-se camadas de tempo e de significados a serem realocados no presente, sem uma interferência dos valores e dos preceitos culturais do presente, o que vale também para as obras da cultura e para as percepções em torno da história e das identidades culturais, temáticas a serem explorada mais adiante, nos capítulos 2 e 4. “A experiência hermenêutica”, revela Palmer (1986, p.210), “é um encontro entre a herança (sob a forma de um texto transmitido) e o horizonte do intérprete. A linguisticidade fornece o chão comum no qual e sobre o qual podem se encontrar.”

A hermenêutica não nega a ação da história e suas contribuições na edificação da sociedade, porém questiona a objetivação da história como pretensa entidade neutra e redistributiva. A atitude hermenêutica, revela Palmer (1986, p. 211),

é uma atitude de expectativa, de quem espera que algo aconteça. (...) Reconhecemos que não somos conhecedores à procura de um objeto para tomar posse dele. (...) Não somos tanto pessoas que conhecem como pessoas que experimentam; o encontro não é chegar conceitualmente a algo, antes é um evento em que um mundo se nos abre.

Dentro desta linha de raciocínio que tenta estabelecer alguns pontos de acesso ao quadro da pós-modernidade, é importante destacar que as realizações culturais aderentes à sociedade guardam relações diretas com os seres humanos

que as produzem – os quais, antes de tudo, são organismos biológicos condenados à mortalidade. Parece natural, então, sermos surpreendidos, de tempos em tempos, por teses que apregoam a morte de algumas destas realizações. O homem, na condição de animal biológico, é mortal. Os valores que ele produz, conseqüentemente, oscilam e não permanecem estáticos. A menção a estes aspectos relaciona-se diretamente a um contexto existencial moderno, cuja intimidade com teses e teorias escatológicas legou-nos um quadro de morbidez crônica.⁸ Contudo, uma das contribuições da pós-modernidade no campo das teorias sociais é o resgate de certas teorizações passadas que retornam à discussão mediante novos tratamentos teóricos. O que parece mais evidente nas teses escatológicas é o fato de que a morte ou o ocaso não se dão na totalidade de um determinado fenômeno (por exemplo, a arte, a história, o autor, a epistemologia – possivelmente traduzidos pelo pensamento de Hegel, Gehlen, Barthes e Rorty), mas numa forma característica de abordá-lo ou numa determinada necessidade de consumi-lo sob certas condições contextuais.

Se, por exemplo, a pós-modernidade extremiza os argumentos mortificadores da arte⁹, de que forma, então, podemos nos referir àquilo que continua sendo produzido por pessoas imbuídas de papéis sociais ligados à criação e à produção da beleza com a finalidade de coletizá-las? Se o suposto “fim da arte” é um dado que se coloca no centro da cultura contemporânea, como caracterizar os objetos e práticas apresentados em exposições, Bienais, galerias, centros culturais e diversos outros espaços institucionais ao redor do mundo? Seriam apenas fetiches visuais e conceituais incapazes de se sustentar sem a grandiloquência de uma

⁸ “A proposta escatológica que vê todo o complexo dos avatares humanos a partir da perspectiva de uma “meta última” e de uma “redenção final” produz, no momento em aparece na cultura do Ocidente, uma drástica ruptura com a concepção clássica do tempo, própria do mundo grego e romano, baseada na ideia da reversibilidade e do retorno cíclico dos acontecimentos.” Ver GABILONDO, Ángel. *El futuro perfecto: un indicativo*. In: SAMANIEGO, Alberto Ruiz de (Org.). *Mitos del fin de siglo*. Pontevedra: Ed. Universidad de Vigo, 2000. p. 92.

⁹ Vattimo sugere que a “morte da arte significa duas coisas: em sentido forte e utópico, o fim da arte como fato específico e separado do resto da experiência, numa existência resgatada e reintegrada; em sentido fraco ou real, a estetização como extensão do domínio dos *mass media*.” Ver VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 45.

retórica remanescente da época em que um objeto qualificado como “arte” deveria corporificar dimensões extra-artísticas (morais, políticas, religiosas, místicas)?

O que parece mais visível na arte contemporânea é que não faz parte do seu projeto estético a criação de consensos sobre uma experiência unificada da beleza. Conforme se argumentará ao longo deste estudo, a denominada “arte contemporânea” coloca um fim na ideia de que a arte possui uma missão histórica capaz de integrar-se aos fenômenos da vida humana mediante correspondências deterministas. A arte, historicamente conduzida e delimitada como a celebração da *experiência da beleza*, tornou-se a concretização da *beleza da experiência*.¹⁰ Conforme pode ser observado na perspectiva de Vattimo (1996b, p. 151),

estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência produtiva e receptiva, são, sem dúvida, coisas que já não podemos esperar da experiência estética moderno-tardia, dominada pela potência (e impotência) dos media. (...) A esta excitabilidade e hipersensibilidade [contemporâneas] corresponde uma arte que já não está centrada na obra, mas na experiência pensada em termos de variações mínimas e contínuas (segundo o exemplo que proporciona a percepção cinematográfica).

Dentro do quadro teórico proposto por Vattimo, o que conta na experiência artística da pós-modernidade não é o “em si”¹¹ da obra de arte como objeto exemplar da cultura e como arauto da beleza passível de ser aprisionada na matéria e, desta forma, manejada como um signo forte, trans-histórico e de alcance universal. As realizações atualmente integradas à arte contemporânea correspondem à quebra de um vínculo de natureza suprassocial – outrora marcado por um teor essencialmente retroativo –, por meio do qual operava-se uma continuidade geracional entre uma obra e outra e, com isso, determinava-se, dentro das estruturas dos padrões de gosto cristalizados pela comunicação histórica, o que

¹⁰ Bauman sugere que “nossas vidas, a dos homens e mulheres pós-modernos, não giram em torno de fazer coisas mas de buscar e experimentar sensações. Nosso desejo não deseja satisfação, deseja seguir desejando. A maior ameaça contra o desejo é uma satisfação completa.” Ver BAUMAN, Zygmunt. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007.

¹¹ A crítica de Heidegger a uma compreensão historicizada da obra de arte expõe a relação entre o seu estatuto ontológico e sua condição de objeto de revelação que passa pela linguagem e pelo campo da interpretação. Como objeto manejado pela cultura, pela ação do tempo, dos homens e da história, a obra de arte expõe sua origem somente dentro de um círculo de linguagem que opera as intenções do artista, a inserção da obra no mundo, a percepção da matéria plástica como um eco da natureza e as mutações possíveis pelas combinações destes elementos. Ver HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.

podia e o que não podia ingressar nas esferas da arte. Tal perspectiva, presente de forma visível no campo da produção artística até o século 19, começa a sofrer abalos a partir da arte moderna, cujo programa estético é declaradamente anti-historicista e que, segundo Bauman (1998, p. 122-123),

foi um protesto contra promessas descumpridas e esperanças frustradas. [...] Os modernistas acreditavam firmemente na natureza de sua época como vetor, convencidos de que o fluxo do tempo tem uma direção, de que tudo o que vem depois é também (ou tem de ser, deve ser) melhor, enquanto tudo o que refluí para o passado é também pior – atrasado, retrógrado, inferior.

É com a arte moderna que começa a ruir a ideia de que a beleza é algo que está em permanente consenso em relação à matéria e à expressão que lhe dão forma. Com isso, inaugura-se uma nova dimensão do fazer artístico – refletido profundamente nas suas lógicas de recepção – que não mais compactua com a premissa de que a obra congela dentro de si certos valores ligados à raridade e à transcendência, o que desemboca numa desconfiança em acessar a obra de arte para “receber a graça”¹² de uma experiência de elevação imediata e exemplar. Para Mosquera (2005, p. 223), que descreve a condição estética contemporânea sob o enfoque dos encadeamentos culturais, “na experiência contemporânea, contextualização, reciclagem, apropriação e ressemantização ganham cada vez mais força como consequência do *crescimento interacional entre as culturas* [grifo nosso].” Esta perspectiva abre a possibilidade de uma abordagem da arte como fenômeno que, atualmente, opera uma total desagregação em relação à herança metafísica de um mundo ordenado pela ação canônica da razão, pela adesão à substancialidade das “origens” e das “finalidades”, bem como por um questionamento profundo acerca da ação dos centros de orientação e normatização estética, constantemente vinculados à “alta cultura” europeia.

¹² Expressão extraída de Pierre Bourdieu, que utiliza esta ideia em suas pesquisas sobre o consumo artístico vinculado às classes sociais, estilos de vida e padrões de aquisição do gosto artístico. Ver BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

1.2 Motivos, expectativas e trajetos: dar forma

Através do título *“Direções identitárias da arte contemporânea: tensões e intenções do debate pós-moderno”*, designa-se o ponto de convergência das duas maiores intenções que, do ponto de vista sociológico, presidem esta tese.

A primeira intenção marca claramente a aproximação entre duas instâncias: identidade cultural e arte contemporânea. “Direções” é um termo que traz, em si, uma vocação para a mobilidade e para a percepção de um horizonte, mas não um horizonte fixo, como quis a modernidade. Pelo contrário, as “direções identitárias” revelam que este horizonte está em todo o lugar e em lugar nenhum; que as práticas artísticas contemporâneas delineiam estruturas de sentido não mais lançadas a uma universalidade mítica.

A aproximação entre identidade cultural e arte contemporânea pode parecer estranha à normatização que comumente assola as pesquisas em ciências sociais, como se o caráter “sociológico” de um determinado estudo devesse transparecer unicamente através de relações de causa e efeito, das quais se extrai uma lógica que explica um determinado fenômeno. A aproximação entre identidade cultural e arte contemporânea está diretamente ligada a uma ideia de nivelamento e retroalimentação de uma instância em relação à outra, ou seja, pretende-se efetuar uma leitura de questões identitárias contemporâneas a partir de expressões artísticas ligadas às artes visuais. Nesse sentido, alguns questionamentos poderiam ajudar a orientar o sentido de tal aproximação. Por que a arte contemporânea é a arte de nossa época e traduz (ou não) o que somos como sujeitos portadores de identidades culturais? Com base em que matrizes culturais a arte contemporânea está construída a ponto de poder servir de pano de fundo para a criação de conexões com o campo das identidades? Quais são as motivações – no terreno das identidades culturais – que permitem falar da arte contemporânea como um novo contexto estético, notadamente desvinculado da arte moderna?

Esta aproximação se dá, num primeiro momento, no plano da linguagem, visto que termos como “polissemia”, “fluidez” e “fragmentação” (com os quais

comumente define-se o contexto da construção de identidades na pós-modernidade) aproximam-se dos termos e vocábulos que vêm sendo aplicados pelas teorias estéticas atuais na tentativa de compreender a arte contemporânea, como por exemplo “desterritorialização”, “desmaterialização” e “estranhamento”.¹³ O empreendimento investigativo aqui proposto não parte de uma visão reificada dos termos em questão (identidade cultural e arte contemporânea), o que pode confundir à primeira vista. Eles não são tomados como elementos “puros”, alojados em gavetas categóricas, visto que aderem à perspectiva hermenêutica da abertura textual, de sua mutabilidade constante e de seu caráter antidiretivo, fatores que, como sugere McLean (2003, p. 95), revestem a hermenêutica de uma habilidade em atuar não apenas na interpretação da cultura (o que seria uma função meramente instrumental), mas também em sua comunicação e em sua transformação.

No campo das identidades culturais, este trabalho está marcado pela ideia de que poderemos invocar as identidades como entidades de jogo. Os fenômenos que atuam na construção das identidades na pós-modernidade não operam mediante a ação de potências determinantes e totalizadoras, mas, pelo contrário, a exemplo do que sugere Hall (2000, p. 106), constituem-se mediante uma abordagem discursiva, “como um processo nunca completado” e “alojado na contingência.” Daí a explicação para se falar da inconclusividade das identidades culturais a partir do mito de Sísifo, conforme pode ser analisado no capítulo 4.¹⁴

¹³ Tais conceitos, também caracterizados como possíveis adjectivações, são comuns na literatura teórica relativa à arte contemporânea. Seu uso está relacionado a diversas questões que envolvem a produção, circulação e consumo das artes visuais, no que se refere aos suportes utilizados na produção da arte contemporânea, à suspeita quanto ao uso consagrador do espaço de exposições (galerias e museus, por exemplo), às possibilidades interpretativas do objeto artístico, à relação da obra de arte com o público, etc. Três obras são bastante sugestivas como forma de enfrentamento teórico em relação aos conceitos de “desterritorialização”, “desmaterialização” e “estranhamento”. Ver MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007; CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008. GARCÍA VARAS, Ana. *Arte y nuevas tecnologías. La desmaterialización del objeto artístico*. In: SANCHEZ, Domingo Hernández (Org.) *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

¹⁴ Gómez García acredita que “o enfoque da identidade pressupõe geralmente uma epistemologia essencialista: que as coisas são o que são e que cada coisa é constituída por meio de um conjunto de características fixas. Essa abordagem deixa transparecer premissas parmenídeas, pois perde-se de vista o movimento do real, o permanente estado de processo. Toma-se aquilo que é inevitavelmente provisório por definitivo, o temporal por eterno, o contingente por necessário. Ver

A quebra dos vínculos naturalistas que minaram o pensamento em torno da identidade cultural no cenário moderno não é, evidentemente, invocada como algo inovador neste estudo. Há uma volumosa produção intelectual e investigativa surgida a partir do final do século 19 que poderia validar o que está sendo dito aqui.¹⁵ Porém, mais do que buscar validações ou amparos metodológicos e epistemológicos, objetiva-se dialogar, revisitar as falas, as narrativas, os textos e seus contextos (meta que não deixa de trazer implícito um método), no sentido de que, ao se mover essa estrutura tecida numa trama de infindáveis “vozes”, seja possível descobrir um ponto de amparo provisório para a cultura hodierna. A ênfase, como diz Palmer, recai sobre o diálogo e não sobre a dissecação (Palmer, 1986, p.18).

Assim, ao conceber qualquer instrumento, ferramenta, veículo, suporte ou canal para um discurso sobre a construção de identidades culturais, há que ficar claro que, embora este discurso esteja localizado no presente, ele guarda os conflitos das muitas reminiscências históricas que também o compõem. Nesse sentido, Santos (2008, p. 135) adverte que

mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de *configurações hermenêuticas* [grifo nosso] que de época para época dão corpo e vida a tais identidades.

Deste modo, ao usufruirmos da instabilidade que permeia nossas construções identitárias mediante orientações adequadas a muitos contextos e finalidades, somos também capazes de abordá-las como ferramentas que nos dão

GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las desilusiones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto*. In: GÓMEZ GARCÍA, Pedro (Org.). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. p. 31.

¹⁵ Alguns aspectos das teorizações de Simmel, Freud e Nietzsche podem ser bons exemplos de uma atitude intelectual que desenraiza certos valores modernos, colocando-os em cheque e propondo novos horizontes para a compreensão da esfera da identidade. Refiro-me, sobretudo, aos cruzamentos circulares das identidades proposto por Simmel; aos mecanismos conscientes e inconscientes apontados por Freud na constituição de uma civilização pautada na repressão à agressividade; e à perspectiva nietzschiana da transvaloração dos valores. Ver SIMMEL, Georg. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996. NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães, 1983. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

acesso a outras instâncias da vida social. Compreendida como um elemento que se torna mais eloquente na medida em que instaura zonas de contato e áreas fronteiriças com outras instâncias que abarcam o “social”, a identidade cultural é aqui associada às artes visuais para que ambas – através dos muitos discursos que produzem – sirvam de via de acesso à pós-modernidade, de modo que este conceito não seja apenas mera abstração, mas apresente condições mínimas de aproximação.

A segunda intenção, considerando o termo “tensões e intenções do debate pós-moderno”, marca, para os objetivos desta pesquisa, uma perspectiva de abordagem teórica compreensiva e interpretativa, pautada no exame crítico de discursos, práticas e produções que vêm balizando o fenômeno das identidades culturais e da arte contemporânea, com especial ênfase a partir da década de 1970. As vinculações gerais a que esta pesquisa se atém são aquelas mais alinhadas à simbolicidade da cultura, à narratividade do conhecimento e da prática científica e às relações entre o domínio do mundo e o domínio da linguagem, de modo que tais elementos sejam balizadores do percurso investigativo aqui traçado.

Nesse sentido, alguns fenômenos que marcam a conjuntura temporal aqui traçada podem ser relevantes como elementos articuladores das possibilidades de tematização diante da aproximação entre identidade cultural e arte contemporânea: o advento da sociedade do espetáculo e da indústria cultural de massa; a onipresença dos *mass media* como veículos de narração identitária, a presença do multiculturalismo como fenômeno arraigado à relativização da apropriação simbólico-material humana frente à natureza, a desterritorialização dos discursos identitários frente ao eurocentrismo, o avanço do capitalismo e dos processos produtivos e industriais em âmbito globalizado e a influência de correntes teóricas de cunho niilista como alavancadoras de um pensamento pós-metafísico.

Desta forma, define-se como objeto de estudo desta tese as dinâmicas construtoras, operativas e de expressão das identidades culturais na pós-modernidade e sua relação com as configurações estéticas e produtivas das artes visuais contemporâneas. Tomando tal objeto como suporte investigativo, a tese a

ser explorada sugere que a configuração atual da produção em artes visuais – que desde meados da década de 1970 vem sendo definida como “arte contemporânea” – está associada ao alto grau de pluralização das identidades culturais que resultam do fenômeno da crescente interação entre as culturas. A partir desta associação, a arte desvincula-se de um projeto histórico e de princípios universais de assimilação.

Se partirmos do pressuposto de que, no âmbito da pós-modernidade, as identidades culturais são mais flexíveis, voláteis, abertas e não-direcionais do que em relação aos pressupostos modernos, veremos que, nas artes visuais, esses conceitos estão colocados de forma exemplar mediante novos arranjos formais e estilísticos das obras de arte, bem como novas aproximações estéticas e novas categorias valorativas e críticas. A arte contemporânea, em sua condição de fenômeno inscrito nas trajetórias e desdobramentos da expressão estética ao longo do tempo, atua como um veículo que permite refletir sobre questões ligadas ao modo como, atualmente, construímos nossas identidades culturais. Isso não quer dizer que a arte pode atribuir, incentivar, confirmar ou negar relações identitárias como uma prática visível por si só, mas que ela não se coloca como uma prática alheia aos acontecimentos ligados à construção das identidades culturais e ao próprio movimento da cultura como um todo.

Assim, este trabalho pretende tomar uma linha argumentativa capaz de explorar as concepções contemporâneas relativas à identidade cultural, a partir de seu afastamento da modernidade (de seu núcleo histórico objetivador e totalizador), a fim de se verificar se há algum tipo de relação entre o modo como atualmente percebemos, descrevemos, situamos ou conceituamos as identidades culturais e a forma como a arte contemporânea posiciona-se como fenômeno social ao produzir seus discursos estéticos. Compreendidas como instâncias geradoras de textos sociais, as identidades culturais podem ser abordadas mediante os registros de suas expressões e de suas formas de manifestação, as quais não estão enquadradas em ambiências fixas, mas em jogos polissêmicos que as qualificam como dotadas de grande capacidade de transformação e adaptação.

As discussões envolvendo as formas contemporâneas de construção das identidades tendem, cada vez com mais ênfase, a enquadrá-las no universo da cultura e em suas emissões de significados sobre as possibilidades de se traduzir a realidade, sobretudo considerando-se a disjunção pós-moderna frente aos enquadramentos existenciais da modernidade, notadamente marcados pela ideia de que a identidade era um processo de construção pautado em modelos e padronizações típicas de uma sociedade que via na autoridade um princípio de organização das coletividades.

1.3 Pensar e traduzir: tornar inteligível

A construção de um objeto de estudo científico demanda não apenas a verificação do estado geral em que se encontra uma determinada sociedade ou grupo cultural em relação a uma problemática que se apresenta, mas também um exame das condições de abordagem do discurso científico em relação a essa conjunção de fatores. Em outras palavras, é necessário que se tenha em mente que, a partir do uso dos aparatos conceituais da ciência para a abordagem de um determinado fenômeno, estamos diante de situações que são submetidas a um esquema geral de investigação. Por meio desse esquema, algumas lógicas ou procedimentos são determinados pela tradição da pesquisa e por modelos oficializados e confirmados pelos participantes do campo científico, cujas possibilidades de desvinculação são problemáticas e restritivas.

Desse modo, fazer ciência – ou produzir um conhecimento que passe pelos dispositivos que essa forma de produção intelectual demanda – é deparar-se com uma estrutura exploratória já pronta e com possibilidades analíticas previamente enquadradas em sistemas lineares, procedimentais e que atuam mediante etapas consideradas intrinsecamente coerentes devido ao seu uso contínuo e historicizado. Contudo, os procedimentos através dos quais a ciência opera necessitam de constantes revisões, pois a crença cega em suas

sedimentações históricas não é o que garante que sua intervenção tornará um fenômeno mais assimilável, “real” ou compreensível.

Em relação à prática epistemológica aqui proposta – alinhada a uma perspectiva que se poderia qualificar como antifundacional –, é necessário pontuar algumas questões inerentes ao campo da ciência, especificamente em relação às ciências sociais: de que modo e com que autoridade a ciência tomou para si a outorga do caráter de “verdade” aos objetos que investiga? Com base em que princípios o discurso formulado pela ciência alcançou um estatuto valorativamente superior em relação a outras formas de conhecimento e abordagem do mundo dos fenômenos, tanto naturais quanto culturais? Que projeto ideológico subjaz à prática científica a partir do momento em que ela propõe a substituição de crenças, mitos, valores e saberes dispersos pelo mundo da natureza e da cultura humana, por outra forma de compreensão dessas instâncias, se essa forma substitutiva não oferece garantias de que seja a mais apropriada? Para Hekman (1990, p. 24), que tece considerações importantes sobre as questões propostas,

quando os antipositivistas tentam identificar o tipo de conhecimento que é apropriado às ciências sociais, definem-no como um conhecimento “subjetivo”, isto é, um conhecimento determinado cultural e socialmente. Esta definição coincide precisamente com o conhecimento “impuro” explorado pela sociologia do conhecimento. A sociologia do conhecimento, despojada da sua metade “objetiva” – o conhecimento puro – torna-se o instrumento perfeito de uma metodologia antipositivista. Permite aos antipositivistas explorar as bases sociais do conhecimento e argumentar que esta exploração não resulta na acumulação de “conhecimento objetivo” característica das ciências naturais.

Os problemas que advêm das polarizações relativas aos enfoques das ciências naturais e das ciências culturais estão longe de chegar a um denominador comum, já que a persistência nas divisões sumárias ainda compõe uma forma eficaz de estruturação do mundo do conhecimento científico e de sua inserção na esfera acadêmica. Numa perspectiva antifundacional, corre-se sempre o risco de sofrer a acusação de falta de “rigor científico”, displicência metodológica e demasiada liberdade em interpretações não compartilhadas entre os atores sociais que movem

a esfera científica. Geertz (2001, p. 127) expõe esse combate em palavras contundentes ao alegar que uma das coisas mais irritantes em seu campo

são as pessoas que dizem que não se está fazendo “ciência de verdade” quando não se formula nenhuma lei, com isso sugerindo que elas as formularam, mas sem nos dizer, na verdade, quais são essas leis. Nas raras ocasiões em que elas nos dão essa informação [...] a situação fica pior. O cientificismo – e, nesse caso, quero falar das ciências humanas em geral – é quase sempre um blefe.

As consequências da orientação utilitarista, mecanicista e racionalista da ciência moderna renderam e ainda rendem diversas matrizes de reflexão epistemológica. A principal abordagem encontrada em diversos pensadores e críticos da ciência refere-se à centralidade que o modelo racional estabeleceu como parâmetro para validar, mediante posturas arbitrariamente conclusivas, diferentes práticas humanas. O ápice resultante das concepções racionalistas da ciência pode ser verificado no eixo do positivismo científico, em torno do qual gravitam certas condições gerais que sustentam a prática científica: a) a realidade é incontestavelmente dotada de exterioridade; b) o conhecimento é a representação fidedigna do real; c) opera-se um dualismo entre fatos e valores – com a implicação de que o conhecimento empírico é logicamente discrepante dos valores morais e, portanto, negligencia qualquer abordagem ética; e d) admite-se a noção de “unidade da ciência”, nos termos da qual tanto as ciências naturais quanto as ciências sociais partilham uma mesma fundamentação lógica e metodológica (Santos, 1989, p. 52).

Tais premissas parecem sucumbir lentamente a uma produção científica que aposta num paradigma mais preocupado com um conhecimento prudente que auxilie a humanidade em tudo aquilo que pode torná-la menos sofrível, individualista e desencantada. Uma nova atitude científica, da forma como a concebe Morin, deve considerar que a ciência, como a sociedade, passa por revoluções, dando saltos ontológicos de um universo para outro. Por isso mesmo, para Morin (1996, p. 56-58), “a ciência sustenta-se como um jogo onde não há verdade, porque a ciência não comporta a verdade. Não existe uma verdade científica, existem verdades provisórias que se sucedem, onde a única verdade é aceitar essa regra”, pois “o

conhecimento científico é contraditório e é ingênuo crer que ele é um reflexo puro do real”.

No bojo das muitas contradições que sustentam a atividade científica, não se pode esquecer que ela está contida no universo da cultura humana e que, por isso mesmo, responde a interesses humanos histórica e socialmente posicionados¹⁶. Para Ortega y Gasset, os espaços da cultura e da história, de onde brota a ciência, apontam para inúmeros retrocessos, decadências e degenerações. É com vistas a esse registro dramático da história humana que devemos olhar para a ciência, pois

a sorte da cultura, o destino do homem, dependem de que, no fundo de nosso ser, mantenhamos sempre viva esta dramática consciência e, como um contraponto murmurante em nossas entranhas, sintamos bem que, para nós, só é segura a insegurança. (Ortega y Gasset, 1973, p. 65)

Devido à condição de incerteza que nos configura como entes humanos, somos cerceados pela noção geral de que não existe aquisição humana que seja suficientemente firme e duradoura, isto é, mesmo aquilo que julgamos consolidado pode desaparecer em poucas gerações. A ciência não tem condições de alcançar a intimidade individual de cada ente humano. Seus métodos, formas e técnicas de investigação são demasiadamente pobres para criar imagens globais que representem “o homem” ou “a natureza” de forma estável, para cada indivíduo que habita o planeta. Os valores que permeiam a pesquisa científica não são de domínio universal. Esse aspecto aponta para uma reflexão urgente, mediante a qual é preciso considerar que o conhecimento não tem dimensões totalizantes na sua produção e muito menos na sua disseminação ou apropriação social. É como se, *grosso modo*, nós, pesquisadores, estivéssemos enraizados numa ilha enquanto produzimos nossos conhecimentos, os quais engarrafamos e lançamos ao mar para, quem sabe, a garrafa ser aberta numa outra ilha, por habitantes que nos desconhecem.

Segundo Pessanha (s.d, p. 18), a clareza dos conceitos através dos quais nos movemos para produzir o conhecimento é uma utopia. O autor aborda essa

¹⁶ Habermas possui um texto esclarecedor sobre a ação da categoria do “interesse” na produção do conhecimento científico. Ver Habermas (1980, p. 301-312).

questão ao referendar que somos vítimas de uma espécie de “mito da clareza”, em torno do qual foi construída grande parte da modernidade, um mito que trouxe consigo a ideia da “identidade com “i” maiúsculo, da unidade com um “u” imenso e da verdade com um “v” gigantesco”. Contudo, não se pode dar as costas ao fato de que os conceitos – aos quais associaríamos as diversas teorias científicas e a própria epistemologia – são unidades de linguagem em desenvolvimento e, portanto, em transformação. Assim, advoga-se aqui em prol de um circuito de produção e distribuição do conhecimento científico de cunho interpretativo, que compactua com uma atitude hermenêutica.¹⁷ Trata-se de uma atitude que encara o conhecimento como uma forma social de reconhecimento humano.

Simmel (1983) escreve que pretender uma plenitude sistemática, no plano científico, pode ser uma forma de enganar a si mesmo. Longe de fixar uma atitude científica de caráter dogmático, Simmel talvez seja uma das figuras essenciais que, partindo de concepções originais em relação ao estudo da sociedade, propõe a desagregação e a descontinuidade como processos altamente significativos, bem como chama atenção às dinamizações de tempo, de espaço, de articulação e de propósito naquilo que permite identificar “sociações” e intercâmbios interacionais. Para Simmel, nem tudo na prática científica pode ser previsto ou determinado de antemão, visto que o próprio fazer científico é que, muitas vezes, vai determinando as condições efetivas de sua elaboração. Assim, Simmel (1983, p. 70) sugere que a prática científica “não pode prescindir de certo procedimento instintivo, cujos motivos e normas somente depois chegam totalmente à clara consciência e elaboração sistemática”. Numa interpretação dos critérios simmelianos de seleção e abordagem

¹⁷Além da perspectiva hermenêutica evocada por Boaventura de Sousa Santos como base das investigações em ciências sociais, é importante lembrar o ponto de vista pioneiro de Mannheim sobre essa questão. Hekman adverte que “a filosofia das ciências sociais ‘sem fundamento’ que Mannheim propõe oferece um conjunto de vantagens evidentes para as ciências sociais. Em primeiro lugar, de um modo mais claro do que qualquer outro sociólogo do conhecimento, Mannheim define a tarefa das ciências sociais como interpretação hermenêutica. Ainda que outros na sua época (por exemplo, Weber e Simmel) salientem o papel interpretativo das ciências sociais, Mannheim é mais explícito sobre o procedimento hermenêutico implicado nas investigações realizadas nas ciências culturais”. Ver HEKMAN, Susan J. *Hermenêutica e sociologia do conhecimento*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 126.

de um objeto investigativo, fica visível que sua forma fragmentária de encarar os fenômenos sociais não está voltada para a fixação de grandes sínteses ou de cenários conjunturais, mas, pelo contrário, procura traçar quadros localizados em que o indivíduo encontra-se imerso em circuitos de ações que, ora o absorvem, ora o repelem.

As dinâmicas que subjazem a um estudo de natureza social são diversas e não se resumem facilmente a uma delimitação esquemática do que se pode compreender por “social”. Por mais que se tente vedar o conceito, cercando-o por meio de barreiras lógicas e estritamente adequadas a uma abordagem científica, ainda assim é preciso admitir que se trata de um conceito. Assim, tomando novamente o pensamento de Morin, percebe-se que esse autor questiona a “cientificidade” das Ciências Sociais, sobretudo da Sociologia, ao alegar que as “leis” sociológicas são vagas e triviais e que suas condições de verificação são limitadas e duvidosas. O ponto central desse debate é o que o autor chama de “indecidibilidade” das ciências, pois elas são pautadas em sistemas conceituais, e um sistema conceitual precisa de um metassistema que o avalie, numa sucessão que se estenderia ao infinito. (Morin, 1996, p. 99).

Tomando a problemática noção de “consciência histórica” como uma categoria arraigada nos debates sobre a cultura contemporânea, é possível equacionar as aspirações de Morin no que diz respeito a uma nova prática científica que parte da incerteza, sem olhar para o passado como o porto seguro para onde sempre se pode voltar a atracar em busca das “origens”, dos “princípios” e dos “fundamentos”. Gadamer (2003, p. 17) ensina que “a consciência histórica é o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião”. Aliado a essa mesma percepção, Vattimo (2006, p. 80) também prescreve uma abordagem científica que remete à quebra dos fundamentos consensuais enraizados na ciência positivista, pois

não só em comparação com outros universos culturais (o “terceiro mundo”, por exemplo), mas também visto de dentro, o Ocidente vive uma situação explosiva, uma pluralização que parece irrefreável e que torna impossível conceber o mundo e a história segundo pontos de vista unitários.

Uma postura epistemológica pautada na noção de *formatividade* sugere que, a cada novo passo de um processo investigativo, um jogo entre clareza e obscuridade vai tecendo a trama dos conceitos, das ideias, das referências e das mediações com as quais nos defrontamos. É por meio dessa atitude que Pareyson (1993, p. 177) descreve a condição humana inscrita na prática de “formar”, “dar forma”, pois “a mobilidade indefinida e a histórica desenvolvibilidade do homem não passam de plasticidade, que tende a plasmar-se em formas e a plasmar formas: mobilidade que é esforço de formação, ímpeto de plasmação, elã de figuração”. Mediante tal postura investigativa, o processo de imersão em situações cognoscíveis é alavancado pela incerteza em relação ao devir dos acontecimentos, sobretudo pela presença da formatividade como resultado de interpretações que se inscrevem no ato de construir a si próprias, mediante a matéria existencial que lhes serve de circunstância. Desse modo, Pareyson (1993, p. 175) sustenta que

a interpretação é justamente isto: mútua implicação de receptividade e atividade. Com efeito, a atividade desencadeada para interpretar é a adoção do ritmo do objeto. [...] A interpretação é um ver que se faz contemplar, e um contemplar que visa ao ver.

Esta tese não toma como método a noção de previsibilidade ou a descrição prévia de etapas a serem desenvolvidas, numa perspectiva em que causas e consequências, perguntas e respostas, gritos e escutas podem ser reduzidos a um esquematismo maquiado de cientificidade. O método pode não passar de uma aposta sem garantias de ganho real, um blefe talvez. Tradicionalmente, define-se a ciência como a armadura do método, o corpo que se faz visível por meio de procedimentos nem sempre descritivos ou transparentes. O problema central desta relação conflituosa fica evidente quando o método toma o lugar da armadura, torna-se mais visível do que aquilo que ele se propõe a ordenar (a ideia de método está associada à de ordenação) e, desta forma, condena a um patamar inferior tudo aquilo que ele não alcança.

Propõe-se uma incursão no objeto de estudo aqui delimitado de modo a privilegiar uma configuração intertextual e não uma relação hierarquizada em que uma instância detém poder de outorga e de validação sobre a outra. O caráter antifundacional com que se pretende abordar o objeto de estudo não está alinhado a uma “busca da ‘verdade’, concebida à margem da história e da cultura” (Hekman, 1990, p. 26) e, por isso mesmo, a noção de texto enriquece o que, no plano do método, acaba sendo engessado em abordagens premeditadas.

O enfoque hermenêutico tomado como balizador deste estudo permite suspeitar da rigidez metodológica e de suas etapas descritivas e normativas, como se um objeto de pesquisa fosse algo passível de ser congelado no tempo e no espaço a fim de que se possa lidar com ele em estado glacial. Berti (1994, p. 31) esclarece que a hermenêutica não propõe

a velha distinção entre explicar e compreender, que considera de caráter puramente metodológico, nem se inspira, com maior razão, na divisão clássica entre ciências da natureza e ciência do espírito, que a seu modo de ver ainda está atrelada ao horizonte do positivismo na medida em que o método das ciências do espírito não é senão a sombra ou a metamorfose do método das ciências da natureza.

Na esfera da hermenêutica, um dos conceitos-chaves é o de “interpretação”, tendo em vista que o mundo social onde se dá a experiência das relações humanas (de onde emergem as expressões de identidade) não é um mundo que traz, em si, como resultado de espelhamentos naturais, um registro unidimensional que reivindica uma forma única de apropriação. A polivalência simbólica expressa nas realizações humanas é o que suscita a necessidade da interpretação dos contextos a partir dos quais se busca compreender o modo de operação das identidades culturais.¹⁸

Ao evocar como base reflexiva alguns preceitos inerentes à hermenêutica, pretende-se instaurar uma via de acesso ao território cultural da pós-modernidade

¹⁸ De acordo com o que esclarece Wolff, “o conceito de círculo hermenêutico descreve o processo de interpretação como essencialmente interativo. O intérprete enfoca o material com certas ideias pré-concebidas, projetando nele significados e antecipando sua natureza. À luz de seu contato material, essas pré-concepções podem modificar-se e um processo ‘circular’ de projeção e modificação pode permitir ao intérprete alcançar uma compreensão satisfatória.” Ver WOLFF, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: ISTMO, 1997.p. 123.

mediante alguns princípios gerais: a) a suspeita em relação ao valor absoluto e integralista da história; b) a discordância sobre o pensamento fundacional que serve de matriz à fixação de estruturas ontológicas estáveis; c) o repúdio às noções essencialistas que determinam uma única forma de realizar a sociedade; e d) uma perspectiva que instaura uma arena de convivência das muitas imagens, textos, símbolos, narrações e discursos, sem a necessidade de eleição de um centro ordenador ou de uma estrutura “externa” ao mundo (metafísica) que os classifique ou rotule mediante hierarquias ou distinções valorativas.

Para Lyotard (1986, p.16), a incredulidade em relação aos metarrelatos está diretamente ligada à crise da filosofia metafísica. Os dispositivos que sustentam as metanarrativas funcionam como uma espécie de suporte que garante a segurança e a legitimidade do discurso, como se ele ocorresse fora da experiência da cotidianidade dos homens, dando vazão à fixação de “fundamentos” e “essências” que passam a ordenar a “realidade” como um dado contínuo e pautado por conexões necessárias. “A função narrativa”, diz Lyotard (1986, p. 16)

perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas.

É neste terreno de sombras e desconfianças que emergem as posições teóricas e críticas da pós-modernidade – ainda que elas aparentem nutrir uma zombaria em relação à História¹⁹ e a destruição ritual de qualquer certeza. Contemplada nesta estrutura de percepções sobre as condições mutantes da vida contemporânea, a compreensão sobre a construção das identidades culturais passa a exigir a combinação de diversos relatos, textos e campos simbólicos que, conjuntamente, movem a engrenagem social sem um “destino” aparente, sem uma

¹⁹ Cético, Eagleton dispara que uma ambivalência ronda a questão da historicidade. “Será o louvado ecletismo histórico do pós-modernismo, radical ou reacionário, uma superação esportiva e produtiva contra a tradição autoritária ou uma desistoricização frívola que congela a própria história em simples ondas recicláveis de modismos?” Ver EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 272

“finalidade” que se possa, de antemão, tomar como meta integralizadora de todas as vontades, de todas as experiências e de todos os sentidos possíveis construídos pelos seres humanos em seus processos de sociabilidade.

É na esteira desta discussão que a hermenêutica ganha vigor como possibilidade de leitura do mundo social, tendo em vista que as relações humanas vividas em sociedade podem ser compreendidas como um processo de tessitura de textos (aqui incluídas as identidades culturais), sem que os mesmos sejam orientados a partir de uma posição monológica que avalize o seu grau de legitimidade. O caráter específico da racionalidade hermenêutica opera através da substituição de uma concepção mecânica da formação do significado de nossas expressões “por uma concepção na qual o sentido do discurso não é a *entidade* [grifo do autor] que resulta de um dispositivo mecânico e inexorável, mas que emerge como um conjunto de características irreduzíveis entre si e que simplesmente coexistem.” (Gargani, 1994, p. 90)

O processo de construção das identidades culturais é cada vez mais um processo interpretativo, no sentido de que as demandas de um mundo histórico são colocadas na pauta dos processos sociais de modo a interferirem em seu andamento (sem necessariamente determiná-los), ou seja, a hermenêutica não nega a interferência da história na construção do presente. Entretanto, ela acredita que é mediante um processo de intertextualidade que a história é avaliada no presente, sem que seja tomada como um reservatório estático de onde se pinçam “verdades” consolidadas e reproduzíveis. A tarefa interpretativa toma a história como “herança” e não como “fundamento” ou “essência”. À hermenêutica, por exemplo, não interessam os acontecimentos do passado na sua esfera factual; interessa-lhe muito mais o modo como os acontecimentos são comunicados e o modo como entram nas relações humanas no presente através da coexistência de interpretações, signos e imagens bastante diversificados uns dos outros. Como escreve Gadamer (2003, p. 19),

a interpretação, tal como hoje a entendemos, se aplica não apenas aos textos e à tradição oral, mas a tudo que nos é transmitido pela história:

desse modo falamos, por exemplo, da interpretação de um evento histórico ou ainda da interpretação de expressões espirituais e gestuais, da interpretação de um comportamento, etc. Em todos esses casos, o que queremos dizer é que o sentido daquilo que se oferece à nossa interpretação não se revela sem mediação.

As possibilidades analíticas abertas pelas abordagens de cunho hermenêutico entram na agenda das discussões sobre as identidades culturais de diversas maneiras, especialmente quando conectadas à compreensão política do processo de formação das identidades e ao teor antinaturalista que cerca tais processos. Rorty dedica grande parte de seus estudos à relação entre epistemologia e hermenêutica, no sentido de melhor compreender a estrutura histórica que conferiu à epistemologia o estatuto de uma instância comprometida com nossas obrigações com a racionalidade, a qual faz com que aquilo que a epistemologia não torne comensurável seja estigmatizado como meramente subjetivo, ou seja, sem validade racional ou condenado à margem dos interesses centrais que dominam o mundo. (Rorty, 1988, p. 251).

Uma compreensão hermenêutica do processo de formação da cultura, segundo Rorty, deve levar em conta a noção de *conversa*, uma vez que o autor sugere que a cultura não é uma estrutura erigida sobre fundações (Rorty, 1988, p. 250), mas um terreno onde são matizadas as tensões advindas das muitas formas possíveis de se construir o que é um conhecimento válido para um determinado contexto. O abandono da busca por comensuração (uma das bases da modernidade), segundo Rorty, tem um reflexo direto sobre a noção de epistemologia, segundo a qual,

para sermos racionais, para sermos completamente humanos, para fazermos o que devemos, precisamos ser capazes de arranjar um acordo com outros seres humanos. Construir uma epistemologia é encontrar a quantidade máxima de terreno comum com os outros.” (Rorty, 1998, p. 248).

No âmbito da discussão aqui proposta, parece fundamental chamar a atenção para este aspecto “desenraizado” relativo à hermenêutica, mediante o qual pode-se construir uma base para a análise do fenômeno das expressões das identidades culturais não mais como adequação compulsória a uma estrutura de

mundo tradicional, mas como uma nuance capaz de revelar que são muitos os locais, as posições e os níveis de onde surgem os discursos que aproximam a cultura e as identidades que ela ajuda a moldar. A hermenêutica, diz Rorty (1998, p. 249), “vê as relações entre vários discursos como as dos fios numa possível conversação, uma conversação que não pressuponha nenhuma matriz disciplinar que una os locutores.” Este princípio hermenêutico, quando lançado para a totalidade das práticas constitutivas de um determinado grupo ou sociedade, pode ser também de grande relevância para propor a quebra da centralidade ou do domínio de uma prática sobre a outra, colocando em seu lugar o diálogo cultural, a contaminação textual mútua e as migrações dialógicas portadoras das mais diversificadas compreensões sobre a realidade.

Assim, a relação entre identidade cultural e arte contemporânea não será tratada como se uma delas fosse hierarquicamente superior à outra, até porque uma suposta categorização não apresenta condições de verificação. Antes de falar em “método”, no sentido pouco ventilado que este termo ainda guarda frente às pesquisas atuais (ainda ligado às noções de concatenação factual, de racionalização ordenada e de previsão de etapas a serem vencidas a fim de garantirem o “avanço” da análise do objeto de estudo), talvez seja mais coerente, no campo das análises culturais, falar em “pontos de apoio”, ou em “lugares de fala”, ou mesmo em “caminhos e descaminhos de um processo”, já que a própria definição de um objeto de pesquisa é fruto de inúmeras contingências que método algum consegue alcançar.

Deste modo, a explanação a seguir, ainda que possa ser agrupada sob o rótulo de uma “metodologia”, não deve ser avaliada como garantia de que, partindo de um determinado ponto chega-se, necessariamente, a outro ponto qualitativamente superior, ou que o objeto de estudo aqui proposto se desdobrará dentro de progressões ascendentes. De caráter preponderantemente qualitativo, esta pesquisa está pautada em material bibliográfico e exploração de campo junto à 7ª e 8ª edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Porto Alegre-RS), respectivamente nos anos de 2009 e 2011. A pesquisa de campo abordou

participantes integrados ao campo artístico, como forma de mobilizar dados empíricos que permitiram agregar à pesquisa possibilidades de investigação mais abrangentes. A pesquisa de campo envolveu as seguintes técnicas e operações:

1) Observação participante. Esta etapa foi realizada nos dias 30/10/09, 08/11/09, 12/11/09 e 26/11/09, 26/09/11, 17/10/11e 10/11/11, durante a 7ª e 8ª edições da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre-RS, totalizando 40 horas de imersão no campo investigado;

2) Entrevistas com atores sociais envolvidos com o campo artístico. Foram realizadas 9 (nove) entrevistas semiestruturadas com uso de gravador, abrangendo sete (7) mediadores de visitação (identificados mediante pseudônimo), um (1) supervisor dos mediadores (identificado mediante pseudônimo) e uma artista (Mariela Scafati – Argentina). Além destas entrevistas, foram realizadas também mais 8 (oito) entrevistas estruturadas via correio eletrônico com artistas que participaram da 7ª e 8ª edições da Bienal do Mercosul: Camila Sposati (Brasil), Oscar Jorge Caraballo (Uruguai), Rosângela Rennó (Brasil), Nicolás Rupcich (Chile), Daniel Acosta (Brasil), Maria Lucia Cattani (Brasil), Paulo Nenflídio (Brasil) e Alicia Herrero (Argentina). Os artistas não tiveram suas identidades ocultadas por pseudônimo, pois todos concordaram em ser citados.

Análise de imagens de obras artísticas coletadas junto ao banco de imagens da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, bem como de outras fontes e proveniências, também constituíram referenciais para pensar o objeto de estudo.

Não menos importantes foram as incursões efetuadas em espaços expositivos, galerias, museus de arte e centros culturais nos anos de 2010 e 2011, em Granada, Sevilha, Córdoba, Madri, Roma, Paris, Porto Alegre e Montevideú. Contatos informais com artistas, professores de arte, críticos, curadores e pesquisadores, ainda que de maneira não registrada formalmente, também foram decisivos para a elaboração deste trabalho.

2. A HISTÓRIA E SUAS MÁSCARAS

“Estarás vivo sempre que estejas degradando-te.

Se hás de durar a eternidade, é sinal que já estás morto.”

(Jonna Przybylla - artista polonesa)

2.1 História x Modernidade

História²⁰ e modernidade poderiam ser sinônimos uma da outra. Tais esferas conceituais estão profundamente implicadas na compreensão da sociedade atual por funcionarem não apenas como elementos de afirmação da cultura ocidental, mas também como operadoras de profundas contradições em relação ao processo social global. A construção da História como uma ciência²¹ e um campo do saber, no interior da modernidade, ocorreu como uma prática de definição de posições rígidas sobre os mais diversos aspectos da vida coletiva, de modo que os fluxos evolutivos da sociedade, representados por perspectivas unidimensionais, acabaram por aglutinar-se sob a ótica da primazia do Ocidente, das classes burguesas, da autoridade científica, do essencialismo narrativo e do avanço qualitativo do tempo rumo a um ideal de aperfeiçoamento.

Talvez, mais do que qualquer outra esfera, a História funcionou como a alma da modernidade, o elemento abstrato que insuflou vida ao projeto de construção de uma sociedade unificada em seus propósitos, projeto do qual tomaram frente os imperativos da técnica, da industrialização e da produção e, de forma exemplar, a noção de que o processo social está marcado por causalidades e

²⁰ O termo “História” será grafado com maiúscula para delimitar um interesse por processos globais contrastantes com a modernidade. É muito comum, nos textos científicos e acadêmicos, verificar-se outras possibilidades de grafia que, na maioria dos casos, justificam-se pelo interesse particular de seus autores. “História” pode vir acompanhada de “história”, de modo a operar uma distinção entre o global e o particular, entre a supervalorização e a relativização, entre o ímpeto metafísico da explicação conclusiva e a leitura contingente do relato mínimo.

²¹ O debate sobre o estatuto científico da História não será levantado aqui. Entretanto, há leituras que colocam em discussão algumas posições que podem auxiliar no aprofundamento da questão. Ver DRAY, William H. *Filosofia da História*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964. COLLINGWOOD, R. G. *A ideia da história*. Lisboa: Editorial Presença, 1986. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

leis que podem ser descritas objetivamente, sem implicarem um vasto campo de subjetividades, contingências, paralelismos e arbitrariedades que parecem minar, de forma saudável, o mundo contemporâneo.

Buscar nas transformações e desdobramentos da noção de História uma possibilidade de entendimento das questões que nos norteiam na atualidade é, por certo, uma atitude que não está livre das dificuldades e incertezas que caracterizam um percurso investigativo. É muito comum para nós, pesquisadores, supervalorizar a potência significativa dos conceitos simplesmente porque eles parecem convenientes ao uso que lhes damos. O oposto também conta, ou seja, a negligência em relação a certos conceitos pode não passar de mera questão de conveniência. Assim, entre a supervalorização e a negligência estão colocados os muitos trajetos que o pensamento investigativo deixa de tomar por imposições de diversos âmbitos, quer seja o prático, o teórico, o metodológico, o epistemológico, dentre outros.²² É inevitável, portanto, pensar nesta pesquisa como uma abreviação, muito mais do que uma síntese. Se a ciência já foi uma prática de assepsia, hoje ela pode ser vista como uma prática de fixação de novas impurezas.

Ao definir como objeto de interesse deste capítulo uma abordagem sobre as implicações da História – quando tomada como eixo agregador de outras áreas –, tenta-se localizar um terreno inicial que poderá acomodar, ao longo deste estudo, diversas possibilidades de leituras do objeto geral de interesse aqui proposto. Em outras palavras, problematizar a influência do discurso afirmativo da História na construção dos valores modernos para, posteriormente, alcançar a crítica à sua suposta validade e comensurabilidade, pode ser uma alternativa razoável na tentativa de aproximar as instâncias da identidade cultural e da arte contemporânea no âmbito da pós-modernidade. O contraste entre a posição da História frente à

²² Paul Feyerabend ergue-se como uma das principais vozes no campo da filosofia da ciência, especialmente no que se refere à sua abordagem sobre noções que a ciência dita “conservadora” quer excluir do exame crítico. Na perspectiva de cientistas motivados por um profundo respeito por toda a existência humana, diz Feyerabend, “a investigação não constitui privilégio de grupos especiais, e o conhecimento (científico) não é uma medida universal da excelência humana. O conhecimento é uma mercadoria local, destinada à satisfação das carências locais e à resolução dos problemas locais; pode ser mudado do exterior, mas apenas na sequência de consultas alargadas que incluam as opiniões de todas as partes interessadas.” Ver FEYERABEND, Paul. *Adeus à razão*. Lisboa: Edições 70, 1991. P. 39.

modernidade e, atualmente, frente às correntes desconstrucionistas, hermenêuticas e pós-metafísicas, pode revelar um caminho fecundo para nos aproximarmos de uma caracterização dos fenômenos sócio-culturais que estão a nos definir como seres humanos e como agentes produtores de cultura.

Assim, este capítulo tenta localizar os espaços discursivos da História no interior da modernidade, dando especial ênfase ao modo de operação reificador e universalista com que a História foi tratada para, posteriormente, encontrar em quatro autores selecionados (Walter Benjamin, Michel Foucault, Gianni Vattimo e Richard Rorty) uma crítica a esta noção. De um modo geral, busca-se no binômio História/Modernidade uma possibilidade de compreender as ideias centrais e os imperativos fundadores de uma época que quis ser definitiva e indestrutível, embora seus preceitos já não possam mais ser mantidos sem que se efetuem sérias revisões.

A escolha dos quatro autores em questão merece algumas considerações. Em primeiro lugar, é importante destacar que não se está buscando uma filiação intelectual ou teórica comum a ambos. Estes autores não foram aproximados para criar um *front* contra a noção reificadora da História, postura com a qual evita-se incorrer no erro moderno da superação e da substituição daquilo que está “desgastado” por algo mais “atualizado.” Pensadores meta-históricos, como foram Hegel, Marx, Spengler e Toynbee, continuam a existir, e sua busca por cenários e explicações trans-históricas continuam a ter grande credibilidade, o que mostra que o enfoque universalista não foi totalmente descartado. Por outro lado, a desconfiança em relação ao universalismo da História surge como uma possibilidade de tematização das muitas esferas sociais que, de uma forma ou de outra, atreladas a ela, não mais são vistas como instâncias dependentes dela, senão como instâncias dialógicas que, ao mesmo tempo em que sofrem sua influência, acabam também por influenciá-la.

Em segundo lugar, a aproximação entre Benjamin, Foucault, Vattimo e Rorty não está marcada por um gesto excludente, ou seja, não se descarta a possibilidade de que outros autores possam conduzir a transição de uma História

hermética e autocontida para uma História aberta e vaporosa. Cada um destes autores, mediante diferentes ênfases, executa uma tarefa de afrouxamento do valor discursivo universalista da História. Benjamin²³ possui um interesse declarado por uma filosofia da História, o qual foi explorado na sua influente *Dialéctica en suspenso*. Foucault, Vattimo e Rorty são trazidos ao debate por meio de uma leitura na qual a crítica à História não está declarada como um objeto específico e isolado, mas permeia suas discussões na totalidade de suas filosofias. Os quatro autores em questão, embora apresentem algumas proximidades, diferem substancialmente em suas tarefas elucidativas como pensadores. Benjamin, cujo pensamento referenda o projeto materialista e revolucionário do marxismo alocado no interior da perspectiva da Escola de Frankfurt, percebe na História um elemento de violência em relação à imposição cultural das classes burguesas, cujos reflexos no processamento das práticas culturais podem ser verificados através da unilateralidade dos discursos que cadenciam o que pode ser considerado “legítimo” em termos culturais. Foucault, comumente ligado à cena estruturalista, inscreve a História num grupo muito particular de saberes, as chamadas “ciências humanas”, que solidarizam-se, segundo o autor, devido ao elevado grau das abstrações construídas a partir das regras dos jogos de linguagem que tais ciências partilham. Vattimo, herdeiro de um percurso heideggeriano e que também passa por Pareyson e Gadamer, inscreve a História no âmbito da hermenêutica e, deste modo, dissolve seu valor de discurso central e normativo para inseri-la como uma variante de produção da cultura, sem, contudo, conferir-lhe um peso definidor em relação às dinâmicas sociais. Rorty, um herdeiro das premissas do pragmatismo e, especialmente, do legado de John Dewey (e sua forte defesa da “experiência”), ainda que não discursse especificamente sobre a História, insere-a como instância paralela aos seus estudos, dos quais o ensinamento mais evidente é a desconfiança em relação a um suposto desenvolvimento sócio-cultural agregador, ou seja, para Rorty, é a experiência fragmentária, contingente e não-comensurável que participa da

²³ Ver BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Universidad ARCIS e LOM Ediciones, 2004.

construção do mundo social de uma forma mais ativa do que os pressupostos metafísicos de uma História conclusiva.

Sem querer ser original, este capítulo tenta observar de que modo a História passa a ser um conceito problemático e duvidoso, já que o abalo sofrido por este conceito pode ser fundamental para se compreender algumas das demais transformações ocorridas em relação às esferas conceituais e práticas com as quais esteve associado, sobretudo, neste caso, as identidades culturais e a arte. De um modo geral, este pode ser um ponto de partida para as considerações e argumentos que serão levantados ao longo deste estudo. Partindo do ponto em que a História, então manejada como um saber supostamente neutro²⁴ e imparcial, desempenhava o papel de reguladora e arauto da verdade, pretende-se, na forma de um esboço apenas, chegar ao ponto em que a História perde seu estatuto onisciente para atuar como um veículo narrativo cercado de desconfianças.

A crise em relação à validade do discurso universalista da História abre caminhos para que se pense em diversos elementos que se mantiveram amordaçados sob sua custódia, sem que pudessem revelar possibilidades de leitura também válidas. Na sua esteira, a História, no âmbito da modernidade, levou consigo o desprezo pelas diferenças, a inabilidade em teorizar sobre a diversidade humana em todas as suas dimensões, a carência de alternativas teóricas em relação à suposta unidade do relato histórico-social (sempre meta-histórico) e, de forma especial, o poder de legitimar a “verdade” mediante “fatos” neutralizados pela ação da autoridade e de diversas formas de elitismo. Esta compreensão da História

²⁴ Olga Kempinska aborda o tema da neutralidade do discurso da história e, desta forma, oferece uma possibilidade de leitura da questão. A autora reflete sobre dois sentidos possíveis do conceito de neutralidade. “Uma confrontação do sentido dado ao conceito pelo discurso da história no verbete intitulado ‘*Neutralität*’ do dicionário ‘*Geschichtliche Grundbegriff*’ com a proposta de Roland Barthes em seu curso sobre o Neutro, mostra um contraste entre um discurso regido pela hierarquia, completude e conflito, e um outro discurso que, fragmentário e aproximativo, tenta evitar o conflito como seu princípio de organização.” Ver KEMPINSKA, Olga. *O conceito de neutralidade no discurso da história: entre os “Geschichtliche Grundbegriffe” e “Le Neutre”* História da Historiografia. Número 2. Ouro Preto: Eufop, 2009. Disponível em <http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/viewFile/30/28>. Acesso em 06/01/11.

vem perdendo seu domínio no mundo atual. No seu lugar, o clarão aberto pelas infindáveis formas de narração do mundo lança-se como um novo desafio.²⁵

No âmbito da modernidade, a cultura ocidental alimentou continuamente a premissa de que a História estava presente tanto nos mínimos fragmentos de inteligibilidade como também nas grandes epopeias culturais. Buscava-se, por meio da História, a construção de uma unidade sócio-temporal que pudesse ser acessada como herança legítima, organizada a partir dos dados objetivos²⁶ do mundo vivido sob a ótica da evolução e do progresso. Neste contexto, a objetividade da História foi sendo abordada como um atributo intrínseco à prática do historiador, sem maiores considerações sobre a sua real possibilidade de aplicação ou mesmo de verificação. Porém, essa situação não foi sempre unânime, já que o pensamento filosófico em torno da objetividade da história avolumou-se paralelamente à própria evolução da História como campo do saber.

Um pensador como Charles Beard (apud Dray, 1964, p. 37), em princípios do século 20, dirá que a História não é objetiva porque um historiador não pode “observar” um objeto como o químico pode observar o dele; porque a documentação acerca do passado é fragmentária; porque, a partir deste “registro parcial” ele deve ainda selecionar; porque ele deve “acomodar” o material ao relatar os resultados; porque, ao utilizar conceitos de organização, ele impõe ao passado uma “estrutura” que este realmente nunca teve; porque os acontecimentos que o interessam envolvem “considerações éticas e estéticas”; porque nenhum historiador, em caso algum, pode desempenhar sua tarefa com espírito neutro.

²⁵ Em um texto bastante significativo para este debate, Cardoso examina as possibilidades de construção de uma narrativa histórica a partir dos esquecimentos, ou seja, “da construção dos acontecimentos como *ausências*, construções desaparecidas produzidas pelos silêncios, não-ditos, recalques. Essas construções constituem-se em cenas organizadoras da história e a possibilidade de sua simbolização, a escrita da história, passa também pela possibilidade da imaginação, na medida em que essas construções, além de desaparecidas, são também desconhecidas – o que implica a discussão das relações entre o simbólico e o imaginário e entre a história e a ficção. Ver CARDOSO, Irene. *Narrativa e história*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2): 3-13, novembro de 2000.

²⁶ Dray sugere a fixação de duas categorias opostas de historiadores, considerando o grau de “verdade objetiva” para as conclusões que alcançam em relação ao ponto de vista de que possível reconstruir o passado exatamente como ele foi. Os “positivistas” são os que partilham dessa suposta verdade objetiva alcançada pela História, ao passo que os “relativistas” são os que se colocam em posição contrária. Ver DRAY, William. *Filosofia da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 36.

Num contexto filosófico, a verdade poderia ser tangenciada se elegesse a História como suporte e, com ela, constituísse um quadro analítico atado às noções de aprimoramento, desenvolvimento ético e superação. A religião, por sua vez, viu na História – sobretudo no que se refere ao contexto judaico-cristão – uma possibilidade de acoplar o discurso salvífico à ética, já que a História deveria ter, obrigatoriamente, um sentido que transcendesse a vida biológica, elevando-se à altura de toda a exterioridade metafísica por meio da união das ações humanas efetuadas em vida a uma recompensa pós-morte.

A ideia de uma História absoluta, constituída à margem de um exame profundo acerca da diversidade humana – presente nas suas muitas expressões e manifestações simbólicas e materiais –, atuou de forma incisiva na constituição da modernidade.²⁷ Este aspecto tem sido, talvez, um dos mais explorados por parte das teorias alinhadas à pós-modernidade, já que a desconfiança em relação ao poder aglutinador da História abriu caminho para se pensar de que forma a relatividade das posições (geográficas, culturais, identitárias) ocupadas por diversos grupos sociais interagem com o sistema mundial. Wesseling (1992, p. 109) pondera que, no século 19, a abordagem europeia da História estava impregnada de sentimentos de superioridade, sobretudo em relação à África, considerada, então, um continente a-histórico. Segundo explica o autor, a mais famosa formulação desta visão unidimensional pode ser encontrada nos escritos de Hegel, reunidos sob o título de *Filosofia da História*. Nesta obra, Hegel escreve:

Neste ponto deixemos a África, para não mais a mencionarmos. Pois ela não é parte histórica do Mundo; não tem movimento ou desenvolvimento para mostrar... O que compreendemos apropriadamente por África é o Espírito Não-Histórico, Subdesenvolvido, ainda envolvido nas condições da simples natureza, que só tem de ser apresentada aqui como situada no limiar da história do Mundo. (Hegel apud Wesseling, 1992, p. 109).

²⁷Segundo Vattimo, “Nietzsche fala de uma doença histórica para sublinhar que o excesso de consciência historiográfica que ele considerava como característico do século 19 é também, inevitavelmente, uma incapacidade para criar uma nova história. [...] A pureza e a natureza da relação entre a vida e a história, que Nietzsche defende existirem na época trágica dos Gregos, esgotou-se ‘por causa da ciência, por causa da exigência de que a história seja ciência.’ Ver VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 21-22.

A centralidade dos valores ligados à História²⁸, como espaço de materialização da verdade e recurso à criação de modelos; à tradição, como garantia da continuidade dos discursos referentes a processos culturais estáveis; e à razão, como fonte de distinção humana e principal mecanismo de articulação de poderes, constituirá a principal fonte de onde emergirão novas posições teóricas e combativas em relação à modernidade. A modernidade, fortemente conduzida pelos imperativos da razão e da objetividade, construiu-se com base na ideia de que a evidência que se podia extrair de um fenômeno mediante provas e corroborações metodologicamente conduzidas, era a certeza de seu caráter acabado, livre de contradições e impermeável às impurezas de qualquer outra forma de leitura que ousasse profanar os templos da ciência, nos quais a História ocupava o púlpito. Este contexto não esteve livre de contradições e combates, manejados por diversos pensadores e por suas concepções sobre a potência da História – como veículo centralizador da própria inteligibilidade do mundo e como condição *sine qua non* para acessar o real mediante uma consciência receptora do grande relato que comportava um sentido coeso para a existência social. Sobre este aspecto, com a devida atenção aos contrastes que esta temática demanda, pode-se citar as figuras de Hegel, Comte e Marx, cujas formulações teóricas concedem grande credibilidade à História, no sentido de descrevê-la como a área de confronto e o eixo aglutinador de outras temáticas, ou mesmo como instância de validação de “argumentos e teses fundacionais”, expressão com a qual sugere-se a íntima relação entre História e metafísica, relação evidentemente detentora de um sentido metassocial.

No caso de Hegel, a História converte-se no suporte do Espírito, no canal que permite o desdobramento dialético do ser como gradual efetivação da liberdade; em Comte, a História adquire os contornos de um ente manipulável que, associado à ciência, deve internalizar o propósito de abandonar a antiga carcaça em busca de uma roupagem mais evoluída: a culminação positiva; Marx, por outro lado, vê na

²⁸ Para um aprofundamento sobre questões ligadas à filosofia da História, ver ANDERSON, Perry. *O fim da História. De Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1992. VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Brasília: Editora da UnB, 1998. DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. Bogotá: Editora da Universidad Iberoamericana, 1993.

História o livro em que se escreveu um projeto de dominação, cujo antídoto não aparece no apêndice. Para ele, a História é permanente luta, estado constante de tensão dos opostos. É nela que se inscreve a visibilidade da dominação como registro que se perpetua no tempo.

2.2 Dos fatos às narrações

Sob determinados aspectos – e de forma não consensual – o pensamento contemporâneo sofre de uma fobia crônica em relação à possibilidade de se ver amarrado à estrutura de valores e conceitos com que tentávamos compreender o mundo no interior da modernidade. Validar ou confirmar a existência de um pensamento inerente à contemporaneidade está longe de ser o escopo aqui perseguido, já que apenas sugere-se que o momento atual é como uma estrada que se ramifica em diversas direções e, deste modo, o que se entende por pensamento contemporâneo deve ser, necessariamente, matizado por um jogo de possibilidades não tratadas aqui.

Notadamente marcado por extremismos, convulsões epistemológicas, reviravoltas linguísticas e múltiplas coexistências discursivas, o cenário contemporâneo – amparado por concepções teóricas, históricas e culturais bastante divergentes – coloca-nos o desafio constante de pensar “o” limite e “no” limite, de pensar “a” fronteira e “na” fronteira. Por um lado, isso quer dizer que, valendo-se de poucos argumentos, o contexto em que estamos inseridos parece produzir uma lógica de simplificações; por outro lado, tomado pela grandiloquência, parece fazer ressoar um silêncio perturbador. Estamos imersos em labirintos que nós mesmos criamos e, para pensar como Foucault, trouxemos à visibilidade e à notoriedade devido ao fato de que, em algum momento do nosso desenvolvimento mais recente, tais labirintos encontraram um lugar de proeminência (atrelados à linguagem, aos valores, às mentalidades e ao regime sócio que lhes alimentam) frente ao complexo entrelaçamento de situações que experimentamos no mundo de hoje.

São muitos os rompimentos que estamos experimentando neste ponto do desenvolvimento da humanidade. Os vetores integradores da modernidade parecem ruir a olhos vistos; as reivindicações de teor político alcançam, atualmente, temáticas das mais diversas instâncias; a secularização do mundo, cuja discussão ainda tem fôlego de reserva, pode estar entrando em sua fase plena; a busca por um paralelismo entre diversos saberes e ciências coloca em xeque noções pretéritas, mediante as quais as hierarquias definiam os limites da relação dos indivíduos com um corpo social; a estética já não responde pelos objetos instituídos por um campo específico, a arte, visto que opera como um laço de sensibilidades e subjetividades que nos une sem deixar-se dominar por esquemas impositivos em relação à beleza e à correção da experiência que devemos esperar dela.

Não menos instigante e desafiador é pensar que lugar a História ocupa, atualmente, frente ao quadro de rompimentos em que estamos inseridos. De uma posição agregadora, pautada na noção de que os fatos condensam percursos evolutivos que precisam ser comunicados com objetividade, passamos a uma perspectiva em que a História perde seu caráter de registro e de prática de perpetuação de discursos essencialistas. Mediante estatutos metodológicos e epistemológicos remodelados, encontramos-nos diante de uma percepção histórica que, embora não seja unânime, tenta desprender-se da perspectiva do “fato”²⁹ para atuar no âmbito da “narratividade”³⁰, de modo a situar as ocorrências do passado em relação ao eixo discursivo a partir do qual são interpretadas.

²⁹ White pondera sobre a noção de “fato” a partir de pensadores como Nietzsche, Droysen e Croce, que repudiaram a concepção rankiana do “olho inocente” do historiador e a noção de que os elementos da narrativa histórica, os “fatos”, eram fornecidos apoditicamente, e não constituídos pela própria ação do historiador. Ver WHITE, Hayden. (1994) *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da USP. p. 68.

³⁰ Como um exemplo da perspectiva que coloca em evidência a narratividade do processo de escrita da História, o texto de Irene Cardoso, “Narrativa e história”, explora, segundo palavras da autora, a questão da especificidade da narrativa histórica cuja atenção está voltada para os esquecimentos na história. Problema enfrentado pelas Ciências Sociais e pela História, quando se trata da construção dos acontecimentos como *ausências*, isto é, construções desaparecidas produzidas pelos silêncios, não-ditos, recalques. Ver CARDOSO, Irene. *Narrativa e história*. Tempo Social Revista de Sociologia. USP, São Paulo, 12(2): 3-13, novembro de 2000.

A chamada Nova História³¹, por exemplo, constitui uma reação deliberada contra o paradigma tradicional, associado à “história rankeana”³² e ao seu modelo fortemente apegado às diretrizes sobre a maneira “correta” de se fazer História. Os contrastes da Nova História frente a um paradigma conservador são apontados por Burke (1992, p. 10-16) em seis tópicos básicos: 1) a Nova História pulveriza seus interesses e direciona-os a toda a atividade humana, e não somente à dimensão política do paradigma tradicional; 2) mais preocupada com a análise das estruturas, a Nova História rejeita a mera concatenação de acontecimentos sem que estes sejam considerados a partir de um viés estrutural; 3) novos objetos de interesse por parte do historiador rompem com a visão “superior” da História, ou seja, rompem com o discurso heróico e moralista da História que, frequentemente, analisavam personagens que, num plano social, ocupavam posições de destaque; 4) o interesse por um campo mais vasto de atividades humanas traz implícitas novas práticas metodológicas, não apenas baseadas em documentos “oficiais” que revelam pontos de vista “oficiais”; 5) perguntas e questionamentos aplicados mediante um novo regime de intenções, reverterão em novas possibilidades de respostas; e, finalmente, 6) o olhar sobre a História tem origem num ponto de vista particular que, de forma alguma, consegue cobrir toda a experiência humana em toda a sua diversidade cultural.

Evidentemente, este trânsito de uma esfera epistemológica a outra não ocorre sem sofrer sérios desgastes e conflitos, quer seja na própria atividade historiográfica e em sua abrangência e influência, quer seja na reivindicação de um estatuto de “veracidade” àquilo que a História resgata dos trajetos percorridos pela humanidade, quer seja, ainda, na possível perda da posição privilegiada que a História ocupou ao longo da modernidade. Esta discussão está sendo levantada

³¹ Um panorama detalhado da chamada Nova História pode ser encontrado em BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992. O ensaio de Burke, presente nesta obra, tenta localizar o surgimento da Nova História dentro de um quadro de transformações e de oposições frente a um paradigma tradicional. O autor tenta localizar, na prática historiográfica de alguns historiadores, o surgimento de uma nova sensibilidade histórica desde fins do século 19, passando pela *École des Annales* até chegar à consolidação do movimento nas décadas de 1970/1980.

³² “História rankeana” é como ficou conhecida a prática historiográfica elaborada por historiadores influenciados por Leopold Von Ranke (1795-1866), agrupados em torno de um paradigma considerado “conservador.”

aqui para, mais adiante, desembocar no capítulo referente à pós-modernidade. Deste modo, pensar a dissolução de uma noção generalista e onipotente de História não é a única forma de adentrar o campo de estudos da pós-modernidade, tendo em vista que a origem de sua presença nas discussões atuais pode ser buscada em diversos campos. Como sugere Dray (1964, p. 10),

talvez pelo fato de uma compreensão da história importar grandemente para nós, ou porque se espere, numa cultura predominantemente judaico-cristã, que a história 'tenha significado', sejamos nós, ocidentais, mais afeitos a conservá-la como um saber que nos mostra quem somos e de que forma nos tornamos o que somos. (...) Estuda-se a História em razão das 'visões' que proporciona ou por permitir a fixação de 'pontos de vista' significativos. E acredita-se (...) que nós todos temos, em verdade, uma implícita Filosofia da História.

O modo de revelação da História não se dá mediante um espelhamento perfeito. Se, atualmente, devido aos seus novos interesses e à inclusão de novos protagonistas a um projeto de mapeamento da evolução histórica humana é lícito dizer que a História não é mais para poucos, também é lícito afirmar que nem todos ainda se reconhecem nela. A História, por não conseguir jamais mapear uma totalidade de fenômenos (que sejam hábeis em condensar as complexas lógicas, leis e políticas da convivência humana), não pode almejar a posição de um saber clarividente acerca do processo social, sempre descontínuo, que apaga certas luzes enquanto acende outras. A noção de um saber intermitente poderia ser muito mais coerente em relação à História, já que o passado, que é seu foco de interesse, não pode jamais ser reconstruído na sua integridade, senão referenciado mediante algum tipo de linguagem que não o representa integralmente.

O teor modificado com que, na atualidade, a operação historiográfica maneja sua atividade, tem implicações profundas no modo como a História é percebida e no modo como orienta diversas práticas humanas. Como sugere White (1994, p. 53), empenhado em compreender a posição da História na tênue fronteira entre a ciência e a arte,

o homem ocidental contemporâneo tem bons motivos para estar obcecado pela consciência da singularidade dos seus problemas e está justificadamente convencido de que o registro histórico, tal como é feito

atualmente, pouca ajuda oferece na busca de soluções adequadas para aqueles problemas.

Esta obsessão pela singularidade tem uma razão de ser principal: a constatação de que a História, como sugere White, é muito mais um fardo em relação à vida social humana do que uma ferramenta que poderia auxiliar os homens na condução de suas vidas. White situa as discussões sobre a crítica à História num terreno em que a noção de “discurso” conduz seus argumentos. Assim, mais importante do que supervalorizar o “fato”, como se este fosse um elemento autoconstruído e isolado de uma rede onde são friccionadas as sustentações discursivas de uma determinada sociedade, White chama a atenção para a forma, o enredo, o conjunto linguístico complexo que marca a História, considerando que os suportes através dos quais ela pode existir são dependentes da linguagem humana e somente compreensíveis dentro deste campo. “Muitos historiadores”, assevera White (1994, p.56),

continuam a tratar os seus ‘fatos’ como se fossem ‘dados’ e se recusam a reconhecer, diferentemente da maioria dos cientistas, que os fatos, mais do que descobertos, são elaborados pelos tipos de pergunta que o pesquisador faz acerca dos fenômenos que tem diante de si.

Considerando a prática de um cosmopolitismo metodológico que vem se fazendo cada vez mais presente no campo das investigações científicas, White (1994, p.59) ainda sugere que “não há essa coisa de visão única correta de algum objeto em exame, mas sim muitas visões corretas, cada uma requerendo o seu próprio estilo de representação.” Conforme foi mencionado anteriormente, White tenta compreender a posição da História frente à ciência e à arte, desde seu surgimento como um saber especializado no início do século 19. Ao longo do seu desenvolvimento, segundo White, a História sempre se deparou com questões profundamente desestabilizadoras no que se refere aos quesitos epistemológicos e metodológicos. Algumas destas questões ainda estão sem respostas, sobretudo no que diz respeito à fusão entre os pontos de vista “científico” e “estético”, que permeiam a construção de um relato histórico alternando seus níveis de

interferência. Um dos aspectos destacados por White (1994, p. 63) a esse respeito diz que,

atualmente, a História tem uma oportunidade de se valer das novas perspectivas sobre o mundo oferecidas por uma ciência dinâmica e por uma arte igualmente dinâmica. Tanto a ciência como a arte transcenderam as concepções mais antigas e estáveis do mundo, que exigiam que elas fossem uma cópia literal de uma realidade presumivelmente estática. E ambas descobriram o caráter essencialmente provisório das construções metafóricas de que se valem para compreender um universo dinâmico.

A dificuldade quanto ao tratamento da História dentro do desenvolvimento humano mais recente caminhou lado a lado com a própria noção de um progresso inerente aos diversos conhecimentos de que dispomos na atualidade. Talvez a ideia de História seja, para o contexto contemporâneo, um dos legados conceituais mais ubíquos com os quais nos deparamos em nosso processo social. Por ativar e manipular conceitos adjacentes como “memória”, “passado”, “cultura”, “fato”, “documento”, dentre outros, a ideia de História traz consigo diversas variáveis que precisam ser consideradas, tanto individualmente quanto no âmbito de seus paralelismos, a fim de nos aproximarmos de seu *modus operandi*. Tais variáveis, no bojo da prática historiográfica, deveriam suscitar ao historiador muito mais a desconfiança do que a certeza de uma unidade interpretativa. Assim, ainda de acordo com o pensamento de White (1994, p. 63),

o historiador não presta nenhum bom serviço quando elabora uma continuidade especiosa entre o mundo atual e o mundo que o antecedeu. Ao contrário, precisamos de uma História que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino.

A crítica ao valor unidimensional da construção histórica encontra em Collingwood (1986, p. 289) um de seus mais perspicazes formuladores, tendo em vista que, para ele, a História, muitas vezes, se parece com a ciência ao confinar-se em seu mundo de universais abstratos “que, em certo sentido, estão em toda a parte e, noutro sentido, não estão em parte nenhuma; que, num dado sentido, são de todos os tempos e, noutro sentido, de tempo nenhum.”

Quando acessamos a História, acessamos também um campo minado pelas forças sociais que a produzem. Isso quer dizer que a História não está disponível a todas as pessoas sob as mesmas condições de inteligibilidade, bem como mediante a garantia de uma homogeneidade em dispor dos seus registros. Como resultado de uma série de desencadeamentos sociais complexos e interatuantes, a História chega até nós em estado gasoso, não totalmente plasmada numa forma sólida e definitiva. Um dos grandes avanços da historiografia, cujos reflexos na atualidade são muitos, foi a descoberta da complexidade do relato histórico, do seu valor relativo e contextual. Passamos de uma prática historiográfica estritamente fechada e autoritária a uma prática corajosamente aberta e pluralista. As implicações desta mudança – drástica, poder-se-ia dizer – ainda não são totalmente conhecidas e exigem novos olhares e desdobramentos críticos.

2.3 Walter Benjamin e o protagonista bárbaro

A rejeição de Walter Benjamin em levar adiante o continuísmo historicista que marcava a cultura ocidental em fins do século 19 e início do século 20 faz com que o autor formule novas posições teóricas para se pensar a História não mais como progresso e concatenação objetiva de fatos, mas como precarização e catástrofe. Benjamin implode o trono autossuficiente da História ao romper com o relato oficial, ao propor que o “derrotado” também integre o movimento através do qual a História é construída. Também sugere que as impurezas e os ruídos sejam equacionados a uma nova perspectiva historiográfica, fortemente contrastante com os ideais vigentes, ligados à noção de que a História não pode ser posta à prova pois seu movimento é internamente harmônico e essencialmente neutro.

A heteronomia do poeta Fernando Pessoa poderia ser também a marca intelectual de Walter Benjamin. No pensamento do alemão de origem judia convivem o filósofo, o crítico, o místico e o esteta, ambos cadenciados pelas vicissitudes de uma postura intelectual pluralista, fator que comumente lhe rende críticas. Os textos de Benjamin têm a inquietude de quem atravessa mares revoltos e transita pelos

interstícios de dois séculos, absorvendo a decadência de um e a euforia do outro. A arte e a técnica, o teatro épico, a fotografia, o fascismo, as teses sobre a história, tudo convive em Benjamin tendo como ponto de coesão uma certa negligência metodológica e uma aparente displicência, a julgar por sua forma de filtrar a realidade por meio do turbilhão de signos que gravitam no universo da cultura.

A História, para Benjamin, deixa para trás vazios e buracos, ou melhor, constrói-se a partir deles. Löwy (2002, p. 199) aponta que a filosofia da História de Benjamin advém de três fontes, “o romantismo alemão, o messianismo judeu e o marxismo. Não é uma combinatória ou “síntese” dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas a *invenção*, a partir delas, de uma *nova concepção*, profundamente original.” Esta “nova concepção” a que se refere Löwy está diretamente ligada à ruptura com o progressismo e com o historicismo, contra os quais Benjamin institui sua visão da História como uma área suspeita, um campo epistemologicamente renovado e que deve dar lugar à imanência das imagens periféricas, intuitivas e de baixo espectro, as quais, segundo Benjamin, sempre ocuparam no quadro evolutivo uma função importante, apesar de serem negadas pela perspectiva ideologicamente conformista das classes burguesas europeias, sempre vorazes por manter intacto um sistema social identificado com os vencedores e com a regulação de seus valores frente ao processo histórico. Esta condição fica mais clara se nos perguntarmos, guiados por Benjamin, com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. E ele responderá, inequivocamente, que esta relação está diretamente ligada à figura do “vencedor” e que, portanto, todos aqueles que, num determinado momento, exercitam a dominação, são herdeiros de todos os vitoriosos que lhe antecederam.

Talvez não se possa afirmar que os rompimentos de Benjamin com a perspectiva historicista tenham sido definitivos ou tão influentes a ponto de gerarem uma nova condição historiográfica ou um novo padrão perceptivo acerca da construção dos relatos históricos. Seria necessário esperar novos desdobramentos para que a visão reificadora do historicismo fosse definitivamente nocauteada, e isso se deu, preponderantemente, com os avanços teóricos alcançados no contexto

imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, especialmente a partir das contribuições das teorias da linguagem, do estruturalismo, da hermenêutica e dos debates filosóficos sobre as transformações na metafísica a partir de Heidegger.

Assim mesmo, Benjamin é um incendiário das ideias pretéritas e, sobretudo, um agente corrosivo do imaginário excludente e impositivo que dominava a escrita da História. As ênfases que ele colocou em sua crítica à História – como estrutura reprodutora da dominação de uns sobre os outros – não esteve livre das críticas de seus opositores, sobretudo pelo contexto sócio-cultural que o envolvia, marcado por uma fusão entre as reminiscências românticas e a profusão estética do modernismo. O legado marxista, fortemente presente nas ideias de Benjamin, injetou em sua crítica o ímpeto de uma renovação capaz de questionar o processo de mecanização e industrialização da sociedade que emergia, a dissolução de certos valores comunitaristas, o “desencantamento” do mundo e as agruras de um progresso que parecia não mais obedecer a nenhum critério.

Em textos benjaminianos como “Experiência e Pobreza” e “O Narrador” transparecem as angústias do autor no que se refere a uma espécie de desgaste da originalidade e da autenticidade de um mundo devorado pela técnica e por seus subprodutos concatenados à ação histórica de uma práxis meramente funcional. “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”, diz Benjamin (1994 p. 115). Miséria pode ser um termo interessante para se compreender o resultado da História progressista combatida por ele, cujos avatares unificadores deixavam transparecer, como sequelas, a pobreza da experiência. Não se trata da miséria física, da miséria do corpo faminto e exposto ao perigo da precarização: é da miséria espiritual e cultural que fala Benjamin, da miséria de se pensar o mundo como fluxo de signos que caminham para um mesmo fim, rumo a igualitarismos estereotipados. Em sua abordagem, há claras referências à transmissão geracional do patrimônio cultural como prática que está intimamente ligada à noção de experiência, ou seja, como prática que liga as experiências do passado a um presente no qual essas experiências são transformadas de modo que ambas enriqueçam-se mutuamente. A

ruptura desta relação, encarada por Benjamin de forma nostálgica, anuncia o lugar da técnica na civilização do século 20. Do modo como esclarece Gatti (2009, p. 173) a partir de uma interpretação de Benjamin, uma verdadeira experiência

é uma especial conjunção, na memória, entre traços do passado individual e do passado coletivo. A experiência está condicionada à atividade de rememoração que instaura a possibilidade de que o passado individual se insira no contexto mais amplo da comunicação entre gerações sucessivas que formam a tradição. A rememoração, para estabelecer essa conjunção, necessita, por sua vez, de uma noção plena de tempo capaz de estruturar uma concepção decisiva de presente que se descubra na sua possibilidade de entrar em contato com o passado e retomar experiências que esse passado lhe transmite. Mas essa retomada só é possível caso o presente reflita sobre essa distância fundamental que o separa e o torna diferente do passado.

Benjamin traça um profundo quadro das forças estéticas atuantes nas primeiras décadas do século 20 para, a partir delas, pensar como a cultura organiza os espaços e os contatos humanos por meio dos produtos que ela cria. Mais do que se conformar com uma leitura oficial do momento histórico em que está inserido, Benjamin procura extrair da cultura os elementos argumentativos para imergir na História e sustentar que ela pode ser fonte de brutalidades se não der espaço para múltiplos protagonismos. Deste modo, o patrimônio cultural é percebido por Benjamin como resultado do levante histórico dos vencedores e, portanto, ele não corresponde, numa relação de identidade, à totalidade da humanidade que move a engrenagem da História, mas somente àquela parcela que se identifica com os dominadores e com seus valores excludentes. Assim, segundo escreve Benjamin (2004, p. 52),

os que dominam no momento são os herdeiros de todos os que outrora venceram. Por isso, a empatia com o vencedor favorece em cada caso o dominador do momento. (...) Quem quer que tenha vencido até o dia de hoje, caminha no cortejo triunfal que leva aos dominadores de hoje sobre os vencidos que hoje estão depositos ao chão. Os despojos, como sempre foi usual, são arrastados no cortejo. Eles são designados como patrimônio cultural.

Benjamin parece querer mostrar que não há nexos objetivadores a serem transmitidos pelo desdobramento das práticas culturais. A questão que se pode extrair desta orientação é de extrema pertinência, pois se a História não possui um

centro organizador da experiência coletivamente vivida em sociedade, mediante o qual ela possa administrar os recursos da transmissão cultural, então é provável que todas as formas de vida social, em todos os seus diversos arranjos, símbolos, conteúdos e manifestações, são igualmente participantes da globalidade cultural, o que não quer dizer que todas gozem da mesma projeção. Dentre outras motivações, o estudo atento da obra de Proust, bem como sua tradução para o alemão, são testemunhos da visão que Benjamin tinha da História, a qual pode ser associada à indeterminação temporal da obra proustiana e ao seu caráter de texto aberto, que se pode acessar de inúmeras formas.³³

A visão abrangente que Benjamin elabora da História é o que lhe permite conceber a cultura como espaço que não está isento de contradições e violências, sobretudo quando, por meio dela, o historicismo tenta legitimar sua ação civilizatória sem considerar os desníveis que marcam o processo social. Assim, Benjamin (2004, p. 63) declara que o historicismo carece de armação teórica, pois “seu proceder é aditivo: alimenta a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio.” Esta orientação fundamental da perspectiva benjaminiana coloca-se diretamente em choque com o pensamento progressista que encara a cultura como um benefício ou como uma instância moralizadora e impregnada de premissas civilizadoras, potencialmente voltadas para o aprimoramento do espírito humano. A cultura, para Benjamin, é um fenômeno que fala por meio de suas reminiscências, as quais constituem elementos que a História organiza por meio de discursos que não são fixos ou legítimos por si só, visto que são interpretações agenciadas num campo de poderes.

Sob muitos aspectos, o debate contemporâneo voltado para a relação entre História e cultura continua motivando um olhar crítico para a História de modo a não encará-la como uma instância autocontida. Santos, por exemplo, admite a necessidade de constantes reformulações sobre as construções oficiais da cultura,

³³ Para melhor compreender a aproximação de Benjamin com a obra de Proust, ver o ensaio de 1929 “A imagem de Proust”, in BEJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

sobretudo no que se refere ao conceito de “cultura nacional”. Sob esta questão, Santos (2008, p. 148) sugere três orientações metodológicas.

A primeira é que, não sendo nenhuma cultura autocontida, os seus limites nunca coincidem com os limites do Estado; o princípio da soberania do Estado nunca teve um correspondente no domínio da cultura. A segunda é que, não sendo autocontida, nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta. Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, interviagens próprias, que afinal são o que de mais próprio há nela. Finalmente, a terceira orientação metodológica é que a cultura de um dado grupo social não é nunca uma essência. É uma autocriação, uma negociação de sentidos que ocorre no sistema mundial e que, como tal, não é compreensível sem a análise da trajetória histórica e da posição desse grupo no sistema mundial.”

A consciência de que temos uma História despertou por volta do século 16, fortemente impulsionada pela ciência e pela ideia de que, por meio da História, seria possível civilizar o ser humano e diferenciá-lo das demais espécies vivas por meio de sua racionalidade, a qual funcionaria de um modo sempre ascendente e aprimorador. Hoje, contudo, vemos que o que aconteceu foi o oposto: a História foi usada como ferramenta de opressão e como o lugar da fala dos mais fortes e poderosos. Benjamin (2004, p. 52) sintetizou a relação conflituosa da História com a transmissão cultural em sua célebre afirmação: “não há um documento de cultura que não seja também um documento de barbárie.”³⁴ Tanto a História quanto a cultura que lhe segue acoplada não têm valor universal, não são essências ou campos autorreferentes. Ao contrário, a partir delas, podemos exercitar nossas desconfianças a fim de pensarmos no mundo como abertura e como espaço onde a vida transcorre sob muitas indefinições.

2.4 Michel Foucault: a História numa trama de conceitos

Comumente vinculado ao movimento estruturalista, Michel Foucault poderia ser definido como o equivalente filosófico de Claude Lévi-Strauss na

³⁴ Bürger entende que a intenção de Benjamin não é condenar a cultura, mas, antes, expressar a visão de que a cultura foi paga com o sofrimento daqueles que dela se acham excluídos. Com efeito, diz Bürger, a beleza das obras da cultura “não justifica o sofrimento que as produziu; [...] tampouco se deve negar a obra que, unicamente, ainda presta testemunho desse sofrimento.” Ver BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 90.

etnologia e de Jacques Lacan na psicologia. Ambos partilham um interesse comum pelas estruturas profundas da consciência humana, além da convicção de que o estudo dessas estruturas profundas deve começar por uma análise da linguagem. Os protocolos linguísticos através dos quais são codificadas as ações e as intenções humanas oferecem, em relação a uma abordagem estruturalista, um material fértil para a análise das condições de vida e sociabilidade humanas, já que tais protocolos, na sua variedade e diversidade, agem diretamente na determinação dos modos de pensar agir dos seres humanos.

Para White (1994, p. 254-255), Foucault encara o movimento estruturalista com total ironia, valendo-se dele apenas para minar as bases epistemológicas das ciências humanas. Deste modo, o estruturalismo marca, no entendimento de Foucault, a descoberta das bases linguísticas de conceitos como “homem”, “sociedade” e “cultura”, os quais dizem respeito não a objetos “reais”, a “coisas”, mas a formas linguísticas que não têm referentes numa realidade pautada por continuidades. Para Foucault, revela White (1994, p. 254), “isso implica que as ciências humanas, do modo como se desenvolveram no período moderno, não passam de jogos jogados com as linguagens em que foram formulados os seus conceitos básicos.”

As implicações e impactos do ponto de vista estruturalista, de certo modo, estão relacionados às duas grandes correntes de pensamento que marcavam o cenário ocidental em meados das décadas de 1960 e 1970: o marxismo e o existencialismo. Combatendo a noção materialista e engessada do marxismo então em voga, assim como os rompantes niilistas do existencialismo, o estruturalismo veio ocupar um espaço altamente conflitante, posicionando-se no meio de um fogo cruzado entre marxistas e existencialistas. Tais grupos – cujas premissas diferiam radicalmente – propunham uma cruzada teórica de dimensões globais, capaz de dividir o pensamento crítico entre duas esferas que se repeliam, visto que duelavam, de um lado, na fronteira entre a exaltação dos brios revolucionários e a sua total inutilidade e, de outro lado, entre a manutenção de um projeto de mudança inscrito

na genética da História e a desconfiança frente a um renascimento heroico da cultura humana pós-Segunda Guerra.

Profundamente voltado para os problemas decorrentes do caráter cumulativo e progressivo que, desde o século 16, minava a condução dos saberes científicos “humanos”, Foucault elabora uma poderosa leitura, baseada em matrizes linguísticas, sobre o processo de formação das chamadas “ciências humanas” e sobre a forma como essas ciências legitimaram seus discursos com base na suposta crença de que uma “ordem das coisas”, de teor naturalizado, poderia ser representada de maneira adequada numa “ordem de palavras”. De acordo com White, (1994, p.255) “a ilusão em que todas as ciências modernas se basearam é a de que as palavras gozam de uma condição privilegiada na ordem das coisas, como ícones transparentes, como instrumentos de representação de valor neutro.”

Deste modo, ainda de acordo com os esclarecimentos de White (1994, p.255), os conceitos através dos quais as diferentes “ciências humanas” estabelecem suas abordagens para o estudo do homem, da sociedade e da cultura, são pouco mais que abstrações das regras dos jogos de linguagem que eles representam, isto é,

suas “teorias” são apenas formalizações das estratégias sintáticas de que se valem para nomear as relações supostamente existentes entre seus objetos de estudo. E suas “leis” não passam de projeções do campo semântico pressuposto pelos modos do discurso em que nomearam os objetos que habitam os seus respectivos domínios de análise.

No tocante às imagens históricas ou às narrativas de teor histórico, Foucault nos ensina que o “invisível” e o “impensado” de outrora podem surgir, após uma ordem de acontecimentos estruturalmente comunicantes, como facetas centrais de um novo processo em que adquirem protagonismo. Foucault sugere que, sob o contexto de uma determinada “época”, uma fusão complexa de signos, linguagens, temporalidades e empiricidades atua de modo a configurar as imagens que lhe antecederam e as expectativas que se pode ter a partir delas, tomando-as como bases de análise (Foucault, 1999).

É da própria natureza das ciências humanas o esforço em produzir protocolos linguísticos ontologicamente neutros que, desta forma, possam representar para a consciência uma ordem externa ao ser humano, ordem que ele crê que pode ser traduzida mediante a ação de todo o campo constitutivo de uma determinada ciência. Entretanto, no entendimento de Foucault, a linguagem não passa de uma coisa dentre tantas outras e, por isso mesmo, forçar a representação do mundo por meio de uma suposta autoridade da linguagem não passa de uma redução do “ser” do mundo, um desvio em relação ao conhecimento que poderíamos ter dele. O objetivo de Foucault, diz White (1994, p. 256),

é forçar a consciência a uma apreensão do mundo na forma como este poderia ter existido antes de aparecer nele a consciência humana, um mundo de coisas que não é ordenado nem desordenado, mas simplesmente ‘é’ o que ‘parece ser’.

Em outras palavras, Foucault almeja destituir, através de um questionamento profundo, a positividade dos objetos da História – e das ciências humanas como um todo – pois a ênfase de sua leitura sobre o assunto está alicerçada na ideia de que não há objetos duráveis (“o Estado”, “a cultura”, “a loucura”) que, através dos tempos, evoluam ou sofram modificações a partir de uma fonte comum. Nesse sentido, a postura de Foucault deve muita à hermenêutica, com sua premissa geral de que as circunstâncias em torno do exame de um texto são delineadas por um contexto. Assim, não existe “a” loucura, mas apenas as situações em que as referências a este conceito (o de loucura) adquirem visibilidade numa esfera estrutural. Paul Veyne (1998, p.274) reforça esta ênfase ao escrever que Foucault nos lembra que “os objetos de uma ciência e a própria noção de ciência não são verdades eternas.” E, com uma metáfora instigante, o mesmo Paul Veyne (1998, p.275) – ao propor que a filosofia de Foucault é uma filosofia da relação, em que são as estruturas que dão seus rostos objetivos à matéria numa aversão à noção de que a consciência conhece seus objetos de antemão – escreve que “nesse mundo, não se joga xadrez com figuras eternas, o rei, o louco: as figuras são o que as configurações sucessivas no tabuleiro fazem delas.”

Tendo em vista que, para Foucault, a linguagem humana não goza de nenhum privilégio em relação às demais “coisas” constitutivas do mundo, também ela é opaca e não pode ser tomada, ingenuamente, para validar, através de representações fiéis, os fenômenos exteriores à consciência. Deste modo, conforme pontua White (1994, p. 263), os modos de operação dos discursos são passíveis de identificação não apenas por aquilo que eles permitem que a consciência “diga” sobre o mundo, mas por aquilo que eles a proíbem de dizer. No ato de eleição da linguagem está implícito também um ato de exclusão. E é nesse sentido que Foucault confere uma dimensão política à linguagem, no sentido de que ela pode manejar caracteres repressivos e autoritários.

Sensível às formalizações conclusivistas do pensamento realista que marcava a cultura ocidental desde meados do século 19, Foucault toma para a si a tarefa de desfocar a lente objetivadora da História e, com isso, celebrar um espírito de desordenação, desestruturação e desnomeação criativas. Nesse sentido, as pesquisas históricas de Foucault constituem exercícios de demolição das evidências, são cartografias, mapas, diagramas concebidos para operar uma História problematizadora e apta a produzir um pensamento interrogativo, produtor de espanto e estranhamento (Lemos; Cardoso Júnior, 2009, p. 353). Para reforçar esta intenção, vale lembrar o que dizem Albuquerque Júnior *et al* (2008, p. 09) ao alegarem que uma das contribuições trazidas por Foucault seria um

deslocamento do olhar daquilo que sempre foi considerado como central, nuclear, essencial para se entender o funcionamento da sociedade e das instituições, para aquilo que era descrito como periférico, marginal, menor, fronteiro.

Duas obras de Foucault, *As palavras e as coisas* e *A arqueologia do saber*, podem ser interpretadas como ataques declarados à noção idealista e objetivamente representacional da História, mediante as quais a modernidade, como um todo, encontrou a afirmação de sua própria causa, como se fosse um projeto “necessário” e inscrito na lógica de um tempo construído unilateralmente. Assim, Foucault propõe a substituição dos procedimentos canônicos da História por aquilo

que ele designou de “arqueologia”. Este termo, inserido na ótica foucaultiana, designa seu total desinteresse pela “matéria-prima da história convencional das ideias: as continuidades, as tradições, as influências, as causas, as comparações, as tipologias, etc” (White, 1994, p.257).

Entre os códigos fundamentais de uma cultura, por um lado, e as teorizações e interpretações científicas, por outro, há um domínio em que a transparência inicial da ordem é contestada na sua raiz. Neste domínio intermediário, situado entre o pensamento e a ação, entre a prática e a reflexão, reside uma potência transformadora que, quando acionada, modifica ambas as extremidades entre as quais a ordem se situa. Esta potência transformadora é o que age para que a cultura se modifique e possa ser referida por meio de um jogo de linguagem que dê conta de representá-la (sempre fragmentariamente) e de criar uma interlocução entre as palavras e as coisas, dentro de um âmbito que constitui o que se pode chamar de narratividade. Deste modo, conforme pontua Foucault (1999, p. XVII),

entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que libera a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela aparece, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada ou fracionada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída a cada instante pelo impulso do tempo, semelhante a um quadro de variáveis ou definida por sistemas separados de coerências, composta de semelhanças que se aproximam sucessivamente ou se espelham mutuamente, organizada em torno de diferenças crescentes, etc.

Foucault sugere que os saberes humanos são constituições que, de forma alguma, ocorrem arbitrariamente, visto que possuem um eixo que os articula e lhes confere coerência e inteligibilidade. Ao que parece, dentro desta ótica, a formação da História – como um saber atrelado à compreensão do que é o homem – é também produto de uma ordem que ela mesma não alcança, visto que os saberes humanos são parciais e atrelados a uma linguagem que só os representa de forma aproximativa, mas não conclusiva, o que também pode ser reforçado por Sant’Anna (2008, p. 86), que afirma que “Foucault trabalha com uma perspectiva de história que não é linear nem cíclica, pois ela congrega o antigo para fomentar não

necessariamente o novo, mas sobretudo, o impensado.” Na base de sua prática arqueológica, Foucault define muito bem que as intenções de seu mapeamento das mudanças na epistême, desde finais do século 16 até o limiar do século 19, não está vinculada à descrição progressiva do conhecimento em direção a uma objetividade na qual nossa ciência atualmente possa se reconhecer. (Foucault, 1999,p.XIX).

O objeto arqueológico é de uma natureza profundamente ambígua. Quando soterrado, vítima de uma condenação ao silêncio e ao obscurecimento, apresenta-se como um objeto em estado de coma, um objeto vivo, porém incapaz de estabelecer relações com sua exterioridade, a qual pressupõe o contato com o mundo das relações humanas. Quando resgatado de seu ventre telúrico e de sua mordança geológica, como num passe de mágica, o objeto arqueológico é incluído numa rede de dinâmicas temporais que agem de uma forma muito peculiar. Isso ocorre porque, após seu retorno à visibilidade e à temporalidade dos homens, tal objeto já não pode mais ser visto com todo o esplendor das sintaxes que lhe conferiam um lugar num mundo pretérito, um mundo de palavras e coisas que não vem à luz acoplado como um apêndice do próprio objeto. Este mundo de palavras e coisas – cujas interlocuções incidiam diretamente sobre o objeto de modo a defini-lo em suas condições de existência, em sua posição frente a esquemas classificatórios e em seu valor simbólico –, fica para sempre numa outra camada, numa ordem de relações distinta, sem equivalências com um presente do qual participa de forma bastante volúvel.

Destituído da relação de identidade com o “seu” tempo (já que a relação de identidade pressupõe não apenas as conexões do tempo com a matéria, mas também dos discursos e do sopro de vida espiritual que reconhece essa relação para além das coisas físicas), o objeto arqueológico assume uma condição de órfão, de total desfiliação em relação ao passado e ao presente. Sua posição frente a um novo sistema de referências é perturbadoramente conflitante, tendo em vista que, em relação ao passado, ele é apenas um fragmento não consumido em sua totalidade e do qual espera-se que dê respostas e, em relação ao presente, parece não encontrar um lugar de acolhida numa conjuntura atualizada, frente à qual

parecerá descontextualizado. Tudo o que se diz sobre ele precisa passar por um campo de referências diferenciado, por meio do qual o objeto deixa de ser uma condensação fiel daquilo que se passou para assumir a posição de uma testemunha ocular, ela própria portadora de uma condição secundária em relação ao contexto ao qual se ligava. Assim, como uma testemunha que sabe de algo, o objeto pode sofrer as venturas e desventuras das ações humanas no presente, e isso quer dizer que ele pode ser coagido, subornado, ou mesmo torturado, para confessar o que seja mais conveniente ao seu inquiridor.

A prática arqueológica de Foucault tem implicações profundas no modo de processamento e de percepção da História, especialmente porque ela produz uma região específica onde os conceitos manejados pelo autor são articulados numa oposição à epistemologia. Como aponta Machado (1981, p. 10), a arqueologia de Foucault pretende ser uma crítica à ideia da racionalidade, uma crítica que reivindica sua independência em relação a qualquer ciência. O escopo de Foucault em investigar a formação das ciências humanas desvia-se de um percurso histórico epistemológico (concentrado no nível dos conceitos e da produção da verdade na ciência) para voltar-se à história arqueológica, a qual, segundo Machado (1981, p.11), “estabelece inter-relações conceituais ao nível do saber; nem privilegia a questão normativa da verdade nem estabelece uma ordem temporal de recorrências a partir da racionalidade científica atual.”

“Desde os confins da idade grega”, afirma Foucault (1999:508),

a História exerceu na cultura ocidental um certo número de funções maiores: memória, mito, transmissão da Palavra e do Exemplo, veículo da tradição, consciência crítica do presente, decifração do destino da humanidade, antecipação do futuro ou promessa de um retorno.

Tais funções encontravam um terreno comum de significação ao conceberem, conjuntamente, a ideia de uma “grande história plana, uniforme em cada um de seus pontos, que teria arrastado num mesmo fluir, numa mesma queda ou numa mesma ascensão, num mesmo ciclo, todos os homens e, com eles, as coisas, os animais, cada ser vivo ou inerte, e até os semblantes mais calmos da

terra.” A análise que Foucault faz deste modo de abordar a História é extremamente corrosiva, visto que, segundo ele, esta unidade de propósitos da História foi desmantelada em meados do século 19, na grande reviravolta da epistême ocidental.

Nenhuma história foi mais “explicativa”, mais preocupada com leis gerais e com constantes do que as da idade clássica – quando o mundo e o homem, num só movimento, se incorporavam numa história única. A partir do século 19, o que vem à luz é uma forma nua de historicidade humana – o fato de que o homem enquanto tal está exposto ao acontecimento (Foucault, 1999:512).

O ponto de vista arqueológico de Foucault revela que a constituição significativa do mundo é semelhante a uma engrenagem que, continuamente, produz variações no tamanho e na velocidade com que giram as suas polias. Este movimento de variações é o próprio movimento da cultura e das formas simbólicas mediante as quais tentamos compreendê-la. Para White (1994:267), Foucault entende a História como um

modo fundamental de ser das empiricidades, de tal modo que as coisas sejam concebidas existindo exteriormente umas às outras de um modo essencial, de um modo diferente ao sugerido pelo quadro especializado da idade clássica. Pois, na verdade, a contiguidade espacial sugere a possibilidade de uma rede de relações por meio da qual é possível reunir as coisas enquanto habitantes do mesmo campo “intemporal”. Não há, porém, na ordem da serialidade temporal, nenhum modo legítimo de conceber um território em que se possa dizer que os elementos particulares da série têm origem comum.

A História, tomada então sob uma perspectiva arqueológica, à maneira de Foucault, não pode ser jamais um saber íntegro ou vinculado à essência dos seres desdobrados em trans-historicidades. Foucault ensina a pensar no limite da revelação e do ocultamento, da visibilidade e da invisibilidade, instâncias que se tornam mais eloquentes na medida em que elevadas a um estado de exaustão de seus significados. Assim, o esforço de Foucault parece estar colocado no sentido de descrever as ilusões de uma época, através de funções que poderiam ser chamadas de “anti-históricas”.

Ao negar todas as categorias convencionais³⁵ da descrição e explicação históricas, Foucault espera encontrar o limiar da própria consciência histórica. A arqueologia das ideias forma um contraponto para a “história” das ideias; é a antítese sincrônica da representação compulsivamente diacrônica das fases pelas quais a consciência formalizada passou desde a queda da linguagem no limbo criado pela exigência não realista de que ela represente a ordem das coisas (White, 1994:262).

O limite formado pelo contato entre a revelação e o ocultamento está muito bem descrito no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, no qual Foucault, ao invés de dissertar sobre a proposta geral da obra em questão, oferece ao leitor uma brilhante descrição do quadro “Las meninas”, do pintor espanhol Diego Velázquez. Ali, a metáfora do espelho, a sedução do espaço, o entrecruzamento dos olhares das personagens, as nuances entre o ausente e o presente, o jogo de oposições e semelhanças entre o real e o representado, as potências intencionais da imagem que conjuga discurso e metadiscurso, a exuberância das ambiguidades temporais, tudo é sinalizado por Foucault com a intenção de demonstrar que a prática arqueológica não é uma prática que oferece uma leitura estável e positiva como quer a prática histórica conservadora, mas, pelo contrário, é uma prática (ou uma tentativa de abordagem metodológica) marcada mais por ofuscamentos do que por transparências.

Há uma lacuna entre a vida e a linguagem. O que vivemos pode não estar exatamente adequado àquilo que a linguagem nos informa sobre a vida. Assim, a História, para Foucault, é impotente para reconstruir quadros temporais com exatidão, não pode jamais assumir a forma de doutrina do tempo e não pode constituir uma forma de ditadura moral da experiência a partir de cenários pretéritos. Foucault não busca a “verdade”, a “certeza”, a “revelação”, o “fato”, a “evidência” e a “conclusão”, como se estes conceitos fossem frutos de uma relação direta e causal com os objetos que supostamente os sintetizam; busca, sim, compreender como

³⁵ Por “categorias convencionais de descrição e explicação históricas”, White enumera quatro posturas metodológico-epistemológicas: a) o método comparativo, que define as similaridades que parecem existir entre formas de pensamento diferentes; b) o método tipológico, que procura estabelecer a ordem, a classe, o gênero e as características da espécie dos objetos de um campo de estudo; c) a explicação causal dos fenômenos da “história das ideias”; c) qualquer explicação que apele à noção de “mentalidade” de uma época. Ver WHITE, Hayden. Op. cit.

estes e outros conceitos são produzidos no interior de complexas relações entre vida e linguagem.

2.5 Gianni Vattimo e a perspectiva hermenêutica

Mediante uma abordagem de cunho hermenêutico, Vattimo propõe olhar para a História de forma a desvinculá-la da solidificação factual e da objetividade. Sua leitura sobre a debilidade ontológica advinda da dissolução da metafísica tradicional, traz consigo uma proposta de descanonização dos centros oficializadores dos grandes relatos modernos e do critério de universalidade que lhes servia de suporte.

Vattimo não possui uma produção específica relacionada à filosofia da História. Não obstante este aspecto, seus argumentos e teses sobre a transição da modernidade para a pós-modernidade consideram a História como um elemento balizador de grande potência e alcance, especialmente devido à sua postura hermenêutica. Assim como Benjamin e Foucault, Vattimo não concede à História um valor universal, cuja formulação seja transmissível de forma direta de uma geração a outra ou de um contexto histórico-cultural a outro sem que suas bases sejam profundamente avaliadas. Também a centralidade de uma “verdade” objetivada na perspectiva do progresso e do aperfeiçoamento é contestada pela hermenêutica de modo a dar espaço para a negociação do sentido das práticas humanas no âmbito de sua interpretação e de suas circunstâncias.

Na perspectiva de Vattimo, a História, no âmbito da pós-modernidade, perde seu estatuto ontológico estável e sua incursão determinante no plano da cultura para se tornar uma instância cerceada pela relativização própria de uma racionalidade hermenêutica.³⁶ Isso nos leva a pensar a História como configuração

³⁶ De acordo com Vattimo, “a generalização do caráter hermenêutico a todo o conhecimento propõe também, em termos novos, a noção de historicidade do conhecimento: o conhecimento historiográfico e todos os outros tipos de conhecimento já não são “contemplação” de objetos, mas ação que modifica o contexto a que pertencem de dentro do qual se inserem. Enquanto Heidegger, nos desenvolvimentos da sua meditação ontológica, tende a pensar radicalmente esta historicidade em termos de epocalidade do ser [...], os seus seguidores ‘hermeneutas’ tendem geralmente a captar

textual impregnada de variantes simbólicas, polissemias e, certamente, como instância atrelada à própria condição de pluralidade da cultura humana que a produz. Vattimo chama a atenção para as correntes teóricas contemporâneas que se referem à dissolução da História e à perda de sua função unificadora, especialmente no contexto do enfraquecimento da metafísica a partir de Nietzsche e, posteriormente, Heidegger. Segundo o filósofo italiano (1996b, p. 14), “dissolução significa ruptura da unidade, e não fim puro e simples da história. Percebeu-se que a história dos eventos – políticos, militares, dos grandes movimentos de ideias – é apenas uma história entre outras.”

No que tange especialmente às questões culturais da modernidade, as teorias contemporâneas são hábeis em situá-las no âmbito de um projeto impulsionado pela categoria do “novo” e do aprimoramento da sociedade num sentido considerado naturalmente ascendente. A modernidade é a época dos grandes relatos e dos vínculos progressistas da História com uma sociedade que possui uma “missão” e que, mediante a concentração nos fundamentos e nas essências, quer banir para fora da humanidade qualquer prática considerada ilegítima. Conforme explica Vattimo (1994, p. 161),

diferentemente do historicismo metafísico do século 19 (Hegel, Comte, Marx), a hermenêutica não pensa que o sentido da história seja um “fato” que se deva conhecer, a favorecer e a aceitar (...); o fio condutor da história aparece ou ocorre somente no interior de um ato interpretativo que adquire validade no diálogo com outras interpretações possíveis.

A História, neste contexto, passa de uma condição de lugar de fala do universal para o lugar de fala do local, sem que isso signifique um decréscimo ou um declínio no processamento da cultura. Para Vattimo, está muito claro que a configuração social pós-moderna rompe com a categoria do “novo” para dar lugar à experiência de fim da História, onde as categorizações tornam-se problemáticas e

apenas os aspectos mais pacíficos e menos perigosos deste discurso: univesalidade da hermenêutica e historicidade do conhecimento apenas significam para eles que a história cresce sobre si mesma como um perpétuo processo interpretativo: conhecer é interpretar, mas interpretar é também produzir uma nova história.” Ver VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 33.

onde não se busca a apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada da própria História. (Vattimo, 1996a, p. 9).

O acesso aos quadros históricos, numa perspectiva hermenêutica, ocorre como relação intertextual de discursos e práticas de produção de sentido. Gargani (1994, p. 92) escreve que a racionalidade do discurso hermenêutico consiste

em reunir palavras surgidas no espaço da ausência, no encontro de sua recíproca implicação fora de um código de verificação determinado com anterioridade e que, portanto, não pertencem a uma ordem de previsão estabelecida; o discurso hermenêutico não realiza uma concatenação mecânica de conceitos, mas a coexistência das palavras, recursos, signos e vestígios que é a manifestação de um destino possível do sentido.

Vivemos um momento em que a configuração das relações humanas está visivelmente modificada. Os padrões de conduta que moldaram a sociedade moderna estão em declínio. A vida atual, tanto em sua dimensão individual quanto coletiva, transformou-se em algo cuja natureza é insatisfatória, incerta e sem um sentido fixo traduzido pela História. Na experiência de fim da História, não se almeja chegar a lugar algum, pois não há um ideal mais verdadeiro ou uma estrutura moral mais correta a serem cultuados e transmitidos a outras gerações. O próprio conceito de “geração” passou ser problemático. Não obstante a sensação de que perdemos os referenciais que construíram a modernidade, de que vivemos como peças de um quebra-cabeça que não forma a imagem primordial e teleológica de um mundo estático, Vattimo percebe na pós-modernidade uma abertura para um tipo de emancipação desacoplada da lógica moderna que forçava as identidades e os protagonismos sociais a enquadrar-se em idiomas universais. Uma das principais rupturas surgidas com a pós-modernidade diz respeito à percepção do “ser” como possibilidade, como instância metamorfoseada e livre de condicionamentos que lhe impeçam de narrar-se a si próprio, sem dependência da autoridade, da outorga ou da validação de outrem.

Na esfera da construção das identidades culturais, as teorizações de Vattimo abrem possibilidades para a realização de autobiografias, por meio das quais é o sujeito que determina quais os elementos a serem agregados à sua

constituição identitária. Para Vattimo, as fundações existenciais de uma perspectiva pós-moderna, associada ao enfraquecimento da noção de História como catalisadora da razão objetiva, conduziu a um cenário radicalmente modificado. Questões discutidas na atualidade, como por exemplo a construção das identidades culturais, o patrimônio histórico, as sociabilidades e os movimentos sociais, quando deslocadas da dimensão contingente da leitura histórica e de sua intervenção interpretativa, podem orientar leituras essencialistas, virtualmente naturalizadas ou mesmo desacopladas da noção de uma “realidade” negociada em prol da noção de uma “realidade” imposta.

Vattimo sugere que a contribuição da hermenêutica, em relação ao processamento da História, está em trazer para o centro do debate a relação entre a suspeita enraizada em Nietzsche³⁷ sobre o “fato” e sua correspondência direta com uma verdade histórica que a ele está acoplada como consequência natural e imanente. Ao deslocar a História para o campo da interpretação, abre-se a possibilidade de abordá-la como um texto construído a partir de muitas áreas que lhe conferem sentido, sem que nenhuma possa ser considerada mais legítima ou valorativamente superior em relação às demais. Mesmo assim, considerando a perspectiva relativizadora da hermenêutica, a História não fica livre de refletir um possível corporativismo interpretativo, como explica Santos (2004, p. 109) ao mencionar a existência de monopólios de interpretação, cujo desmantelamento, segundo o autor, deve dar abertura à criação de “mil comunidades interpretativas e não redundar em milhões de renúncias à interpretação.”

A proliferação das imagens do mundo, as representações escamoteáveis e cada vez mais difusas do que consideramos ser o “real” e a possibilidade de estarmos concretizando o “mundo-fábula” preconizado por Nietzsche,³⁸ são elementos que traduzem o enfraquecimento da potência histórica da arte como

³⁷ Para uma melhor compreensão da relação de Vattimo com o pensamento nietzscheano, ver SCOPINHO, Sávio Carlos Desan. *Filosofia e Sociedade Pós-Moderna. Crítica filosófica de Gianni Vattimo ao pensamento moderno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

³⁸ De acordo com Vattimo, “Nietzsche mostrou que a imagem de uma realidade ordenada racionalmente sobre a base de um fundamento (a imagem que a metafísica sempre fez do mundo) é apenas um mito ‘tranquilizador’ próprio de uma humanidade todavia bárbara e primitiva. Ver VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 82.

fenômeno de síntese e como experiência de unidade diante de um mundo que sempre foi complexo, mas que, talvez, não produzia a consciência de sua própria complexidade como produz atualmente. O âmbito desta discussão é o da consciência histórica, a qual, segundo o pensamento de Gadamer (2003, p. 19),

já não escuta beatificamente a voz que lhe chega do passado, mas, ao refletir sobre a mesma, recoloca-a no contexto em que ela se originou, a fim de ver o significado e o valor relativos que lhe são próprios. Esse comportamento reflexivo diante da tradição [e da história como um todo] chama-se *interpretação* (grifo do autor).

Para Vattimo, a sociedade dos *mass media* abriu caminho para um ideal de emancipação em cuja base estão a oscilação, a pluralidade e a erosão do princípio de realidade, elementos que se contrapõem a uma suposta autoconsciência sobre um mundo estável e cujas estruturas acreditávamos ser possível acessar mediante a apreensão do que elas “são” ou do modo como “estão” dadas à experiência (Vattimo, 1996b, p. 82). Assim, é nítida a crítica de Vattimo aos enquadramentos históricos da metafísica e à relação desta com a possibilidade de acessar um mundo sempre disponível como dado objetivo e ontologicamente preservado no tempo e no espaço³⁹. Tal crítica expõe um dos princípios centrais da hermenêutica e sua perspectiva antifundacional. Na perspectiva de Gadamer (1997, p. 19), é por meio da impossibilidade de vincular “todo” o real ao racional que se pode falar no fim da metafísica ocidental, cujo efeito é a desvalorização da razão e a sua vinculação à ideia de uma unidade absoluta. A razão, diz Gadamer (1997, p. 19), “já não é a faculdade que entende dos fins últimos e incondicionados; ao contrário, ‘racional’ significa o encontro dos meios adequados a determinados fins, sem que a racionalidade mesma destes fins seja comprovada.”

Juntamente com Benjamin e Foucault – cada um a seu modo e mediante os aparatos teóricos que lhes são inerentes –, Vattimo executa a tarefa de teorizar

³⁹ “Enquanto todas as coisas singulares pertencem ao mundo por estarem inseridas em uma rede de reenvios ou de significados (cada coisa se refere a outra como efeito, como causa, como instrumento, como signo, etc.), o mundo, como tal, em seu conjunto, não remete a nada, é insignificante. A angústia registra essa insignificância dada a gratuidade do mundo. Ver VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 40.

sobre o processo de constituição da História imunizado contra a sedução da reprodutibilidade factual. O ponto de convergência de suas tematizações está firmemente alicerçado na cultura e em suas propriedades reveladoras da ação humana que ocorre mediante profusa riqueza simbólica. É o alicerce cultural que garante a relativização das posições da Histórica frente à narração dos acontecimentos, pois não há uma única forma de realizar a humanidade, tampouco de processá-la mediante um relato histórico universal.

2.6 Richard Rorty e o mundo sem espelhos

Um dos problemas centrais nas investigações de Richard Rorty surge da dependência do conhecimento à validação epistemológica. Deste modo, voltado para uma crítica à influência da epistemologia como veículo de fundamentação de todo o campo do conhecimento humano, bem como, para uma crítica ao seu suposto triunfo sobre a cultura ocidental, Rorty tece uma profunda reflexão sobre o surgimento e a manutenção da epistemologia como correlata às noções de “verificabilidade” e “comensuração”, inscrevendo-a num quadro problematizador, através do qual o autor tenta propor alternativas para a concepção e o tratamento teórico relativos ao conhecimento contemporâneo.

Convém lembrar que, no âmbito da concepção epistemológica moderna indutivista, toda ciência é objetiva e o conhecimento científico é confiável porque é o produto de uma prova experimental (Chalmers, 1993, p. 23). Esta visão da ciência se populariza e passa a ter uma grande acolhida a partir de fins do século 19 com o chamado movimento neopositivista ou filosofia analítica. O epistemólogo Mario Bunge (1980, p. 165-167) pondera que este caminho traçado pela epistemologia moderna acarreta sérias ameaças às ciências sociais por revelar ideologias sociopolíticas que apontam “o que é bom e o que é mal para a sociedade.” Isso significa que o marco ideológico do valor conduziria ao erro na investigação e na descrição dos fatos que devem submeter-se à rigurosidade da ciência, isto é, ao controle da teoria científica e às pautas do método científico. Sob esta perspectiva,

fica evidente que existe uma comunidade científica que, a partir de um sistema epistemológico, determina a concepção e a atividade “correta” a ser seguida por qualquer investigador “realista” no campo da natureza ou da sociedade.

Vinculado à corrente neopragmática e influenciado pelas ideias de James, Peirce e, sobretudo Dewey, Rorty produz uma abordagem filosófica centrada especialmente numa crítica à formação de dualismos (matéria/espírito, natural/cultural, real/aparente) manejados por uma relação entre as filosofias de Platão e Kant. Um movimento contrário às teses kantianas, segundo as quais o conhecimento deve, necessariamente, demandar uma teoria, é elaborado por Rorty com base na recusa de que a suposta racionalidade⁴⁰ do conhecimento é capaz de retirar “camadas” cada vez mais profundas da realidade, revelando algo que estaria sempre numa relação de ocultamento em relação ao sujeito cognoscente.

Para isso, convém ressaltar que Kant reclama em seu giro copernicano o papel ativo do sujeito na relação com o conhecimento. No pensamento gnoseológico anterior, seja pela via racionalista, seja pela via empirista, a atividade na relação sujeito-objeto esteve centrada no objeto e em suas qualidades ou características. Conforme sustentou Kant, todo o conhecimento se dá sobre a base da experiência, porém nem todo o processo de formação do conhecimento provém dela. A *matéria* do conhecimento provém das sensações; porém, as sensações constituem um caos sem as formas elaboradas pelo sujeito mediante suas funções ordenadoras ou sistematizadoras. Ainda que a realidade em si mesma – a realidade que Kant denomina “coisa em si” ou “númeno” – permaneça incognoscível tendo em vista que somente os fenômenos nos são acessíveis (ou seja, o real transformado pela intervenção do sujeito), o idealismo kantiano reconhece a independência do mundo exterior e, por conseguinte, a objetividade do conhecimento. (Kant, 1934).

⁴⁰ Rorty distingue três sentidos para o termo “racionalidade”: 1º) habilidade para enfrentar o meio, adaptando as próprias reações aos estímulos ambientais, de forma cada vez mais complexa e delicada; 2º) um ingrediente extra acrescentado aos seres humanos, mediante uma espécie de hierarquia evolutiva de teor descritivo; 3º) sinônimo de tolerância, ou seja, capacidade para não respondermos agressivamente às diferenças. Ver RORTY, Richard. *Pragmatismo y política*. Barcelona: Paidós, 1998. p. 81-82.

Ao abordar alguns aspectos do pensamento de Rorty (ainda que de forma panorâmica e sem qualquer intenção de aprofundamento, o que demandaria, também, ouvir seus opositores), pretende-se trazer ao debate sobre a História alguns elementos epistemológicos, ou seja, elementos que configuram a História como produtora de um conhecimento respaldado por teorias. Assim, com Rorty, expõe-se um pouco da fragilidade que norteia o conhecimento (obviamente, o conhecimento histórico está aqui incluído) sempre que ele se propõe a criar imagens “exatas” acerca do objeto para o qual está voltado. O vínculo estável – ilusório, segundo Rorty – criado pela exatidão entre o conhecimento produzido pela mente humana e a “realidade” externa a ele, é representado, para os fins investigativos do autor, por um espelho, no qual o homem reflete a natureza à sua volta.

A tríade conhecimento-linguagem-filosofia é equacionada por Rorty de modo a buscar novas referências para o tratamento de problemas surgidos a partir daquilo que o autor considera um esgotamento do seu modo de operação moderno, ou seja, do seu modo de operação vinculado às filosofias de Descartes, Locke e Kant. Deste modo, reverenciando aqueles que considera os três maiores filósofos do século 20 – Wittgenstein, Heidegger e Dewey⁴¹ – Rorty chama a atenção para as três questões fundamentais que dão estrutura às suas concepções teóricas. Assim, em Dewey, mais do que uma transação entre sujeito e objeto, a justificação do conhecimento considerado válido é uma questão social, de fundo político, imersa em constrangimentos. Em Wittgenstein, a noção de que a linguagem é um instrumento e não um espelho, informa-nos a não buscar condições “necessárias” para a representação linguística. E, por fim, em Heidegger, a filosofia convida-nos a uma

⁴¹ De acordo com Rorty, “Wittgenstein, Heidegger e Dewey concordam em que a noção do conhecimento como representação exata, tornada possível por processos mentais especiais e tornada inteligível através de uma teoria geral da representação, deve ser abandonada. Para os três, são anuladas as noções de ‘fundamentos do conhecimento’ e da filosofia centrada na tentativa cartesiana de responder ao ceticismo epistemológico. Mais ainda, abandonam a noção de ‘mente’, comum a Descartes, Locke e Kant – enquanto objeto de estudo particular, localizado num espaço interno, contendo elementos ou processos que tornam possível o conhecimento. Isto não significa que eles possuam ‘teorias do conhecimento’, ou ‘filosofias da mente’ alternativas. Anulam a epistemologia e a metafísica como disciplinas possíveis.” Ver, RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. Lisboa: Dom Quixote, 1998. p. 17.

abertura à estranheza, sem fazer do sujeito cognoscente uma fonte de verdades objetivamente necessárias. (Rorty, 1988, p. 19)

O que tem a ver a História com esta discussão, afinal? Ora, a História, sob vários aspectos, está profundamente relacionada à tríade analítica abordada por Rorty, e isso pode ser verificado por meio da forma discursiva com que os três conceitos foram manejados ao longo da modernidade: conhecimento como dissecação exaustiva, linguagem como representação fiel e filosofia como elevação valorativa. Rorty (1998, p. 104) busca minar as bases “tradicionais” em torno do pensamento moderno ao mostrar que sua intenção é dissolver a versão moderna do problema da razão, ou seja, “a noção de que existe um problema respeitante à possibilidade ou extensão da representação exata que é objeto de cuidado por parte de uma disciplina chamada ‘epistemologia’”. Na medida em que julga obter sucesso, a proposta do autor consiste em “libertar-nos da noção do conhecimento humano como uma montagem de representações num Espelho da Natureza.”

Evidentemente, Rorty não está sozinho na sua tarefa de propor uma revisão em conceitos que, ao longo da modernidade, foram centrais para a garantia do triunfo da ciência – e mesmo da filosofia – como saberes desacoplados de uma totalidade de fenômenos e relações por elas julgados em sua pertinência, validade, relevância cultural e influência histórica. Uma suposta “prepotência” na ocupação de um terreno com maiores dimensões no campo da evolução das ideias é o que Rorty pretende delatar em relação ao modo de operação da epistemologia baseada em valores tradicionais e, com ele, pensadores vinculados a outras filiações intelectuais poderiam agregar pontos de vista bastante semelhantes, como Feyerabend, Gadamer e Morin.

Em diversos momentos de seus textos, mediante distintos graus de ênfase, rigor descritivo e teor exploratório, Rorty refere-se à epistemologia como uma incansável busca pela certeza, uma obcecada perseguição rumo ao rigor e uma tentativa de constituição de uma espécie de tribunal da razão. É contra estas caracterizações que o filósofo norte-americano desenvolve seu projeto filosófico, especialmente tendo como referência central de sua proposta uma profunda crítica à

“verdade como correspondência” e ao conhecimento como “exatidão das representações.”

Rorty propõe o abandono da epistemologia como elemento integrador entre ciência e vida, ou seja, como instância de ligação entre conhecimento teórico e metodologicamente orientado e experiência prática sobre o mundo. Uma das críticas principais do autor também vincula-se à noção de “conhecimento como fundamento”, isto é, o autor revisita alguns aspectos da construção filosófica moderna para contestar a instituição da “mente” por Descartes, da “experiência” por Locke e da “fundamentação teórica” por Kant. Para Rorty, tais aspectos são profundamente responsáveis pela instituição da epistemologia como uma esfera da justificação e da certeza, a qual tocava metafisicamente os objetos científicos, dotando-lhes de uma condição privilegiada em relação ao restante do mundo dos fenômenos não-validados por ela. “A noção dominante de epistemologia”, declara Rorty (1988, p, 248), alega que

para sermos racionais, para sermos completamente humanos, para fazermos o que devemos, precisamos ser capazes de arranjar um acordo com outros seres humanos. Construir uma epistemologia é encontrar a quantidade máxima de terreno comum com os outros. A assunção de que se pode construir uma epistemologia é a assunção de que um tal terreno comum existe.

Parece haver, na concepção de Rorty, uma proximidade com o pensamento “insular” de Foucault, notadamente marcado por uma ideia de que os acordos “epistemológicos” não são macroabrangentes, visto que sua extensão está condicionada por potências linguísticas que variam conforme variam as ambiências culturais da linguagem. E, pelo menos desde Lévi-Strauss, sabe-se que a linguagem serve tanto à ampliação da extensão de significados possíveis sobre o mundo, como também à sua redução. Os impactos das concepções de Rorty sobre noções como História, sociedade e cultura passam a ser desestabilizadores se entendermos que tais noções não estão ligadas temporalmente por conexões epistemologicamente racionais, que nos afirmem que o conhecimento humano que elas ajudam a moldar (e que é moldado por elas) deve sempre voltar-se à busca por um quadro neutro, à

formulação de uma matriz disciplinar comum a qualquer discurso e, por fim, à constituição de regras que nos digam como é que se pode alcançar acordos racionais que legitimem o conhecimento.

Ao avaliar os impactos da ênfase na noção de que o conhecimento depende, necessariamente, de uma teoria que contemple a relação corpo-mente – mediante um quadro epistemológico construído à margem dos processos histórico-evolutivos e das modificações estruturais operadas pela dinâmica da cultura – Rorty tenta promover um amplo debate sobre duas das questões centrais da epistemologia frente a um cenário moderno: as noções de “fundamento” e “essência.” Propondo uma reflexão crítica contra o legado moderno, que teria sido marcado pela ideia de que o ser humano possui uma “essência vítrea” capaz de espelhar tudo à sua volta por meio da produção de equivalências, Rorty quer colocar em xeque a validade deste modelo operativo, alegando que uma teoria do conhecimento deixa de ser pertinente quando deixamos de lado a noção de que o ser humano possui uma essência ou um núcleo que pode ser referido, descrito ou mesmo “espelhado” por uma teoria do conhecimento que se coloca numa posição acima daquilo que ela mesma justifica. Assim, segundo Rorty (1992, p. 27)

a tentação de procurar critérios constitui uma classe dentro da tentação mais geral de pensar que o mundo ou o eu do homem possuem uma natureza intrínseca, uma essência, isto é, resulta da tentação de privilegiar algumas das várias linguagens com que habitualmente descrevemos o mundo ou nos descrevemos a nós próprios.

Para galgar terreno em sua argumentação, Rorty volta-se contra um dos principais pensadores modernos (Kant), responsável, segundo o autor, por elevar a teoria do conhecimento de um nível empírico para um nível “a priori” e, com isso, fazer da epistemologia um tribunal da razão e da filosofia uma disciplina de validação de outras áreas que sempre carecerão de um “fundamento”. Não obstante o fato de que cada área do conhecimento humano produz os atores envolvidos na sua manutenção e o no seu diálogo com outras áreas, é comum atribuir à filosofia o papel de juiz das pretensões alheias, como se ela – e somente ela – pudesse delimitar as fronteiras de atuação de cada forma de conhecimento, todas elas

objetivamente mapeadas em seus fundamentos e racionalmente inscritas no terreno de suas possibilidades.

Neste contexto, segundo Rorty (1988, p. 114), são três as principais contribuições de Kant, que “colocou a filosofia no caminho seguro de uma ciência” e “ajudou a filosofia-enquanto-epistemologia a tornar-se autoconsciente e autoconfiante:” 1ª) Identificou como tema central da epistemologia as relações entre dois gêneros de representações igualmente reais, mas irreduzivelmente distintos, conceitos e intuições; 2ª) Ligou a epistemologia à moralidade, de modo a fundamentar esta em algo menos controverso e mais científico. Com Kant a epistemologia assume o papel metafísico que garante o pressuposto da moralidade; 3ª) Possibilitou que a epistemologia fosse concebida como uma ciência fundamental, capaz de descobrir as características formais de qualquer área da vida humana. (Rorty, 1998, p. 114-115).

A ênfase antirrepresentacional que Rorty coloca em sua crítica sobre a formação de uma teoria do conhecimento capaz de erigir as estruturas necessárias dos objetos científicos em busca de sua “verdade”, tem raízes profundas no desdobramento do pensamento ocidental, as quais, filtradas pelas bases filosóficas de Rorty, mostram sua fragilidade frente ao argumento de que as “verdades” produzidas por um conhecimento fundamentado “são certas mais em virtude de suas causas do que devido aos argumentos que são apresentados para elas.” (Rorty, 1988, p. 128).

Rorty está voltado para uma tradição (ainda que a ideia de tradição seja problemática em Rorty) dialógica, relacional, argumentativa e hermenêutica, segundo a qual o avanço do conhecimento ocorre muito mais como um entretecer de argumentos do que como uma imposição unilateral, baseada na neutralização das impurezas que não servem para fixar fundamentos. Assim, contestando as posições monolíticas da epistemologia, Rorty (1988, p. 129) admite que “a ideia de ‘fundamentos do conhecimento’ é um produto da escolha de metáforas perceptuais” e, com isso, sua proposta deixa transparecer que o conhecimento pode ser encarado como uma relação para com as proposições, justificadas a partir do

diálogo entre as proposições em questão e outras proposições a partir das quais as anteriores possam ser inferidas. O contrário desta postura é o retorno à prática da busca por fundamentos e essências, isto é, à opção por um conhecimento que se justifica a partir de relações privilegiadas para com os objetos a que aquelas proposições se referem. (Rorty, 1988, p. 129)

O autor pondera seus argumentos com base no fato de que são os homens que falam e não o mundo (Rorty, 1992, p. 27). Por estar contingenciado pelos limites da linguagem (ideia central no pensamento de Wittgenstein), aquilo que o ser humano constrói como uma teoria do conhecimento equivale ao

desejo de um constrangimento – um desejo de encontrar ‘fundamentos’ a que nos pudéssemos ligar, quadros para além dos quais não devêssemos nos perder, objetos que se dispõem a si mesmos, representações que não pudessem ser negadas. (Rorty, 1988, p. 247).

A investigação filosófica de Rorty deve ser equacionada com a dimensão epistemológica em torno do conhecimento histórico para, com isso, ligarmos, de algum modo, o pensamento dos quatro autores que foram aqui aproximados. Deste modo, a produção de um conhecimento acerca da História, da maneira como foi encarada dentro dos padrões epistemológicos tradicionais, deve ser profundamente contrastada com outras possibilidades de abordagem que não estejam ligadas, exclusivamente, à busca de exatidão representacional. Para o campo da investigação histórica que, num cenário moderno, outorgou para a si a possibilidade de domesticar a dimensão reveladora do “fato” para, com isso, reposicioná-lo sem maiores consequências interpretativas, a suposta extinção da epistemologia (conforme reivindicada por Rorty) coloca em risco todo um quadro de certezas validadas através de um percurso filosófico que se inicia no limiar do século 17 (com a criação do conceito de “mente” por Descartes) e se estende até os mais recentes desdobramentos em torno da filosofia da linguagem e das matrizes teóricas antifundacionais.

Deste modo, Rorty (1988, p. 247) conclama a tomada da hermenêutica como uma “expressão da esperança de que o espaço cultural legado pela morte da

epistemologia não seja preenchido.” O autor deixa claro que não vê na hermenêutica um “tema substituto” para a epistemologia, tampouco pensa nela como uma disciplina, ou como um método para atingir certos resultados que a epistemologia não atingiu, negando, ainda, a hermenêutica como um programa de pesquisa. Sinteticamente, Rorty vê na hermenêutica o princípio da conversação, colocando-o contra o princípio epistemológico da comensuração. Guiado por tal contraste, assevera que

a noção de que existe um quadro neutro permanente cuja “estrutura” pode ser exposta pela filosofia é a noção de que os objetos a serem confrontados pela mente, ou as regras que constroem o inquirido, são comuns a todo o discurso, ou pelo menos a cada discurso sobre um dado tópico. Deste modo, a epistemologia prossegue na assunção de que todas as contribuições para um dado discurso são comensuráveis. A hermenêutica, em boa parte, é uma luta contra essa assunção. (Rorty, 1988, p. 248).

Shusterman⁴² (1998, p. 10-15) confirma que, em torno da proposta pragmatista, da qual Rorty partilha, coloca-se o conhecimento sempre numa perspectiva social e circunstancial, através de uma dimensão comunicativa e cognitiva que não está voltada para o quadro das afirmações baseadas na autoridade histórica e na confirmação de estruturas legadas de um passado imutável. O objetivo último do pragmatismo não é o conhecimento (compreendido como unidade meta-histórica), mas, sim, a experiência aperfeiçoada por sínteses dinâmicas, de teor sócio-político. Assim, conforme sugere Rorty (1988, 248), a hermenêutica pode constituir um instrumento de diálogo não-fundamentalista, eximindo-se de orientar o conhecimento para a busca da “máxima quantidade de terreno comum” entre os homens, assunção plenamente reconhecida pela epistemologia ao crer que tal terreno comum existe. A hermenêutica, conforme a concebe Rorty (1988, p. 249),

⁴² Para os objetivos deste estudo, a obra de Shusterman, “Vivendo a arte”, é muito esclarecedora, no sentido de colocar em discussão os desdobramentos da teoria estética sob um ponto de vista pragmatista. Em seu apêndice, a referida obra traz um debate de fundo estético intitulado “Situando o pragmatismo.” Ver SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

vê as relações entre vários discursos como as dos fios numa possível conversação, uma conversação que não pressuponha nenhuma matriz disciplinar que una os locutores, mas onde nunca se perde a esperança de acordo enquanto a conversação dure.

Com um ressurgimento que avança a passos largos frente às concepções contemporâneas relativas ao conhecimento, a hermenêutica passou de uma disciplina voltada para a interpretação de textos religiosos e jurídicos a uma espécie de prática equalizadora, e isso, certamente, vem ocorrendo em função da força dos avatares relativistas da linguagem humana e dos diversos tipos de discursos que ela produz e dissemina. Algumas vezes definida como uma espécie de “método” específico das ciências humanas ou das ciências da cultura, a hermenêutica tem sido encarada por alguns pensadores como algo diametralmente oposto à epistemologia e ao relevo científico das ciências naturais. Entretanto, Rorty alerta que a distinção ou a tentativa de criar uma polaridade entre ambas não é algo a que se deva dedicar maior atenção, isso porque, alega ele, os limites que “separam” as duas são voláteis e dúbios. Esse suposto limite não diferencia as ciências da natureza das ciências do homem, nem o fato do valor, nem o teórico do prático. Assim, Rorty (1988, p. 251) aponta que

seremos epistemológicos onde compreendermos perfeitamente bem o que se passa, mas quisermos codificá-lo para o estender, fortalecer, ensinar ou “fundamentar”. Por outro lado, seremos mais hermenêuticos onde não compreendermos o que se passa, mas formos suficientemente honestos para o admitir.

A perspectiva dialógica, relacional e circunstancial com que Rorty concebe as relações operadas entre conhecimento e cultura, parece sinalizar possibilidades renovadas para uma mais rica experiência de narração histórica, segundo a qual, não é a apreensão de fatos conduzidos por pontos de vista sistemáticos quem dirige os rumos das sociedades humanas. Um mundo sem espelhos parece ser o grande desejo de Rorty e dos pragmatistas em geral, um mundo no qual, ao invés de integrar o homem à ordem fundamental do universo, postula-se a possibilidade de fazê-lo experimentar uma renovada energia vital (a energia do “seu” tempo), sem

que esta seja convertida em matéria de inquérito, sob jurisdição de uma mente especular.

3 CULTURA E PÓS-MODERNIDADE

“Quanto mais as coisas se unem, mais ficam separadas.”

(Clifford Geertz)

3.1 Cultura: nuances conceituais

3.1.1 Do ideal humanista à plasticidade antropológica

Qualquer tentativa de se definir a cultura de uma forma estanque e definitiva estaria, previamente, fadada ao fracasso. O questionamento sobre o que é a cultura coloca-nos de frente a uma série de obstáculos, muitos deles ligados à própria complexidade do termo e à infinidade de possibilidades descritivas e analíticas que ele contempla. Embora esteja presente no cotidiano das pessoas através das mais variadas formas de expressão, enunciação e prática, a cultura parece não deixar-se submeter a uma única etiqueta, mediante a qual poderia ser aplicada aos mais diferentes contextos onde o ser humano se faz presente. Assim, refletir sobre a cultura, suas políticas, suas instâncias conceituais, suas realizações práticas e simbólicas, é fazer um movimento incerto e repleto de opções que se sobrepõem ao próprio ato de pensar e de manejar a linguagem.

Embora as definições referentes à cultura sejam numerosas e partam dos mais diferentes princípios, há um consenso que permite abordá-la como algo que se aprende e que, deste modo, permite também a adaptação dos indivíduos a um determinado grupo. Sob este aspecto, a cultura manifesta-se por meio de uma série de práticas, elementos e fenômenos criados por seres humanos que os revelam em instituições, formas de pensamento, linguagem, arte, religiões, tradições, etc.

A discussão sobre a cultura não poderia furtar-se ao debate problematizador e à investigação sobre seus agenciamentos na sociedade atual. Esta discussão tem como balizas, dentre uma série de outras possibilidades não

mencionadas aqui, os impactos da economia capitalista globalizada, as dinâmicas ambivalentes da esfera da comunicação e das mídias, os pactos e acordos sempre renováveis entre as esferas políticas estatais e as diversas instituições constitutivas da sociedade civil, os movimentos da tecnociência e as decolagens estéticas da arte no âmbito contemporâneo. Há muito, portanto, para ser revisto em relação ao conceito de cultura e ao modo como ele se articula à totalidade da vida, especialmente se o tomarmos como uma energia que costura os fragmentos dispersos das experiências individuais dos seres humanos, dotando-as da possibilidade de se contrabalançarem no bojo de um projeto comum.

A origem latina do termo “cultura”, vinculada à ideia do cultivo do solo, sofreu grandes transformações ao longo do desenvolvimento da humanidade como um todo, desdobrando-se em um conceito que só se tornou corrente na Europa na segunda metade do século 18 (Barnard apud Santaella, 2003, p. 31). Pensadores das mais variadas correntes propuseram-se a explorar o conceito mediante tratamentos críticos e científicos, motivados por uma ânsia de definição que foi, de certo modo, o motor da modernidade. Tornou-se célebre, para citar apenas um exemplo, o mapeamento feito pelos antropólogos A. L. Kroeber e Clyde Kluckhohn, em 1952, no qual puseram em discussão cento e sessenta e quatro definições de cultura, distribuídas em seis categorias: descritiva, histórica, normativa, psicológica, estrutural e genética. (Santaella, 2003, p. 32).

A intensa exploração das posições conceituais referentes à cultura levou a uma paradoxal fragmentação dos seus sentidos e possibilidades analíticas, revelando um campo investigativo atribulado e pouco afeito às determinações conclusivas. A partir desta ótica, parece pertinente mencionar que, quando nos referimos à cultura, é necessário estabelecermos um ponto de partida dentre uma série de possibilidades que se apresentam, especialmente no sentido de alinhar os argumentos às duas principais concepções que permeiam o campo cultural: as concepções humanistas e as concepções antropológicas de cultura.

Nas concepções humanistas, segundo explica Santaella (2003, p. 33), opera-se por meio de uma seleção, “separando certos segmentos das atividades

humanas de outros e concebendo-os como sendo culturais.” As concepções antropológicas⁴³, por outro lado, são não-seletivas, “pois aplicam o termo cultura à trama total da vida humana numa dada sociedade, à herança social inteira e a qualquer coisa que possa ser adicionada a ela.” As implicações diretas e objetivas deste confronto entre as posições humanistas e antropológicas referentes à cultura resultam no fato de que os humanistas aspiram à instituição de valores universais e percebem a cultura como uma ferramenta de aperfeiçoamento – e, conseqüentemente, de segmentação entre “cultos” e “incultos” – ao passo que a concepção antropológica tem como base uma sensibilidade relativista, que concebe a cultura como algo valioso por sua própria manifestação e como revelação da plasticidade da existência humana em sua diversidade de aspectos.

Terry Eagleton (2005), em sua obra “A ideia da cultura”, lança a tese de que, no contexto atual, nos encontramos presos entre uma noção de cultura debilitantemente ampla e outra desconfortavelmente rígida. Isso quer dizer que a trajetória de debates e investigações neste campo está longe de encontrar um lugar cômodo dentro das análises sociais, visto que a suposta tensão que nos aprisiona entre as duas extremidades parece não encontrar uma resolução satisfatória. Os argumentos de Eagleton são bastante significativos e calcados numa interlocução profunda entre diversos pensadores e pesquisadores que, aproximados, apresentam evidências sobre as dificuldades de uma leitura universalista. Mais do que pensar numa crise atual, diz Eagleton (2005, p. 60), é preciso perguntar-se quando é que a cultura não esteve em crise e, a partir deste questionamento, verificar que sua principal transformação nos últimos tempos refere-se à dicotomia entre “cultura” e “Cultura” (uma com “c” minúsculo e outra com “C” maiúsculo). Tradicionalmente, segundo o crítico britânico, a cultura “como forma de um sujeito universal, designava aqueles valores que compartilhávamos simplesmente em virtude de nossa

⁴³ “A postura dominante hoje em dia baseia-se em uma concepção igualitária da cultura surgida da antropologia social de Malinowski, Evans Pritchard, Margaret Mead e Lévi-Strauss, todos eles críticos dos pressupostos culturais eurocêntricos. Estes autores consideravam que a cultura era a totalidade de sistemas e práticas sociais de significação, representação e simbolismo que possuem uma lógica autônoma própria, uma lógica separada e irreduzível às intenções daqueles através de cujas ações ela surge e se reproduz.” Ver BENHABIB, Seyla. *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad em la era global*. Buenos Aires: Katz, 2006. p. 24.

humanidade comum”, ao passo que, desde a década de 1960, “a palavra cultura foi girando sobre seu eixo até significar quase exatamente o oposto. Ela agora significa a afirmação de uma identidade específica” (Eagleton: 2005, p. 60)⁴⁴.

Eagleton investe na dicotomia entre o universal e o particular a partir de um ponto de vista político e conflitivo, segundo o qual seria incoerente falar em cultura numa perspectiva transcendental e desacoplada de uma prática verificável. Esta leitura requer uma percepção em torno da cultura que esteja voltada para os resultados da ação reivindicatória humana e não apenas à sublimidade de uma suposta unidade que desconsidere a localização factual do fenômeno político. “O que a cultura perde em sublimidade, ela ganha em praticabilidade”, diz o autor (Eagleton: 2005, p. 61). Entretanto, para Eagleton, a passagem de uma cultura de contemplação para uma cultura de ação não é tão simples de ser mapeada ou mesmo aceita sem maiores críticas. Por trás da manifestação da cultura no cotidiano das relações humanas, há o problema constitutivo do próprio ser humano – problema que se estende aos seus valores, às suas interpretações e julgamentos acerca da realidade, às suas vinculações religiosas, aos seus princípios éticos. Esses elementos, matizados por um contexto cultural que se tornou expressão e ferramenta de modelagem de questões como religião, nacionalidade, sexualidade, etnicidade, etc, fazem da cultura

um campo de batalha feroz; de modo que, quanto mais prática se torna a cultura, menos é capaz de cumprir um papel conciliatório, e quanto mais conciliatória ela é, mais ineficaz se torna. (Eagleton: 2005, p. 64).

O interesse que vem sendo despertado pelos estudos no campo da cultura parece confirmar certos princípios que advogam em prol da natureza fluida e da mobilidade conceitual que balizam esta atividade humana. Conforme explica Hall (2003, p. 44), “estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é

⁴⁴ Seyla Benhabib também aproxima as noções de cultura e identidade. Segundo a autora, “a cultura se tornou um sinônimo ubíquo de identidade, um indicador e diferenciador da identidade. Obviamente, a cultura sempre foi um indicador das diferenças sociais. A novidade reside no fato de que, atualmente, os grupos que se constituem em torno de tais indicadores identitários exigem o reconhecimento legal e a distribuição dos recursos do Estado e de seus organismos para preservar e proteger suas especificidades culturais.” Ver BENHABIB, Seyla. *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad em la era global*. Buenos Aires: Katz, 2006. p. 22.

uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.” Dito de outro modo, a cultura não é algo que nos é dado como um acréscimo com base em caracteres biológicos, tampouco é um elemento ontológico e de constituição profunda do indivíduo que vem ao mundo. Ela pode ser compreendida, segundo Hall, como um processo de imersão numa realidade plurissignificativa que incita à exploração de muitas possibilidades de enfrentamento com as diferenças, mediante experiências valorativas, simbólicas, éticas, estéticas, dentre outras. Em síntese, “a cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas [...] dentro ou subjacente a *todas* [grifo do autor] as demais práticas sociais.” (Hall, 2003, p. 136).

3.1.2 A tentação do universal

O teor contrastante que imprime à dicotomia universal/particular uma projeção visível sobre a esfera cultural traz implicações que estão na pauta dos debates contemporâneos sobre o tema. Algumas formas impositivas do pensamento moderno deixaram como legado para as sociedades ocidentais o princípio do espelhamento no universal e, com isso, desautorizaram as iniciativas que reivindicassem a construção de localismos e espaços sociais pautados em territorialidades que não adotassem a gramática política do Grande Ocidente, com suas narrativas vitoriosas, progressistas e desenvolvimentistas – quesitos que, agrupados, constituem um processo de amplo alcance, ao qual Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 143) denomina “hegemonia histórica da modernidade europeia”, seguido do alerta de que

à medida que se foi aprofundando este processo, a hegemonia histórica da modernidade europeia transformou sub-repticiamente a excepcionalidade em regra e, a partir daí, todos os demais paradigmas sócio-culturais foram colocados na contingência de questionarem a sua identidade a partir de uma posição de carência e de subordinação.

O pensamento acerca da universalidade como um princípio para a construção de valores ditos “ocidentais” desenvolve-se, principalmente, a partir do

legado cultural greco-romano e dos acréscimos do cristianismo. Tendo origem num campo cultural determinado, pondera Jullien (2009), a pretensão à universalidade da cultura ocidental precisa ser analisada num confronto direto com as esferas sociais, políticas, culturais e geográficas que ela, de certo modo, repudiou. Autoelegendo-se como modelo de aperfeiçoamento e como etapa final de um projeto de triunfo da humanidade, a “cultura ocidental” negou sua própria condição histórica, atribuindo para si um caráter dogmático e incontestável. Os impactos desta situação são profundos e atingem diretamente o diálogo cultural, a alteridade e os modos de percepção sobre as diferenças de teor cultural.

O principal desafio que enfrenta o mundo na atualidade pode estar relacionado ao diálogo, à aproximação e ao entendimento mútuo entre duas grandes invenções: o ocidente e o oriente; invenções que, alçadas ao imaginário coletivo, parecem estratificar o planeta em oposições geradoras de dois mundos distintos, o universal e o inconciliável, o próximo e o distante, o racional e o espiritual, o técnico-científico e o espontâneo-artesanal. O filósofo francês François Jullien tenta lançar alguma luz sobre esta problemática. Não se trata, segundo ele, de se criar uma tolerância de fachada, tampouco de se formular um discurso que apenas atenua momentaneamente as diferenças. “Valores são inegociáveis. Não é amenizando seu gume, reduzindo seu alcance, isto é, degradando-se mutuamente, entre culturas, que a paz advém”, diz Jullien (2009, p. 178). Outro ponto importante avaliado por Jullien diz respeito ao uso do conceito de “culturas” no plural. Assim, pondera o autor,

não tende ele a constituir, falaciosamente, como entidades separadas [...] o que na realidade não se manifesta senão enquanto fluxo contínuo, enlaçando-se e misturando-se, hibridizando-se e metamorfoseando-se incessantemente, logo, sem especificação determinada?

Para o referido autor, a cultura apenas existe no singular, como uma potente energia humana capaz de adquirir inúmeros matizes quando objetivada pela ação e pela efetivação de certas práticas. Ou seja, é a pluralidade que mantém o fenômeno da cultura como expressão singular da modificação.

O plural, longe de abrir apenas uma variação dela, lhe é efetivamente consubstancial. [...] Se o cultural não cessa assim, sob esta tensão [entre o singular e o plural] de se transformar, se aí reside sua essência, é porque a cultura é essencialmente um fenômeno de alteração” (Jullien, 2009, p. 179-180).

Desafiando o pensamento a contrabalançar uma aparente oposição entre o singular e o plural – oposição que se desfaz após a leitura atenta ao texto do autor em questão – Jullien indaga até mesmo sobre as intenções e os sentidos que estão por trás da expressão “minha cultura”, lançando dúvidas sobre a possibilidade de estudo das culturas, pois “não oferecendo por sua vez contorno, uma vez que se transformando incessantemente, a possibilidade de caracterizá-las torna-se no mínimo hipotética.” (Jullien, 2009, p. 183).

3.1.3 Cultura, política e globalização: a aldeia precária

O pano de fundo político que subjaz às articulações entre cultura e sociedade tem, para Dewey (1970), uma importante participação na construção dos domínios legais e estatais, mais especificamente com o modo de funcionamento das instituições políticas. Caracterizada como um “complexo de condições que regula os termos em que os seres humanos se associam para a vida em comum” (Dewey, 1970, p.100), a cultura afeta profundamente o campo de ação do governo e as normas legais, especialmente através de relações que atingem as associações e contatos cotidianos entre as pessoas, cujo reflexo pode ser sentido na própria governabilidade.

Dewey também acredita que o problema da liberdade e das instituições democráticas está ligado à espécie de cultura existente e que, num contexto impregnado pela ideia de que são as condições econômicas que governam as relações humanas, corre-se o risco de aderir a um monismo cego às demais possibilidades. Refletindo sobre a cultura como uma arena produtora dos mais variados aspectos articuladores da vida coletiva e sobre seus impactos na esfera da política de Estado, Dewey (1970, p. 109) questiona: “haverá um fator ou fase da

cultura que seja dominante, ou que tenda a produzir e regular os outros?"; ou, pelo contrário, "são a economia, a moral, a arte, a ciência e assim por diante apenas outros tantos aspectos da interação de numerosos fatores, cada um dos quais atua sobre e, por sua vez, sofre a ação dos outros?" Tornada familiar pelo trabalho dos antropólogos, argumenta Dewey (1970, p. 111), a ideia da cultura acena para a conclusão de que

sejam quais forem os elementos constitutivos nativos da natureza humana, a cultura de um período ou grupo é a influência determinante de seu arranjo e organização; é ela que determina os padrões de comportamento que marcam distintamente qualquer grupo, família, clã, povo, seita, facção, classe.

A cultura, no contexto atual, parece articular novas relações que dinamizam o pertencimento político dos mais diversos grupos humanos ao redor do globo. Desde 1945, aponta Geertz (2001, p. 201), passamos a viver a efervescência de um acréscimo significativo no número de países universalmente reconhecidos, mediante a ação de uma revolução descolonizadora que possibilitou o delineamento de uma nova fisionomia geopolítica para o mundo. Tal revolução "foi uma alteração, até uma transformação, de toda a nossa ideia das relações entre a história, o lugar e o pertencimento político" (Geertz, 2001, p. 201). Os impactos desta modificação no campo da cultura promoveram o implemento de uma capacidade autoanalítica frente aos novos arranjos nacionais que iam se constituindo após o enfraquecimento do poder e do imaginário colonizador. As demandas culturais surgidas deste quadro estiveram ligadas à afirmação da diferença e à construção de novos valores, ambos capazes de induzir à coesão identitária por meio de um sentido de cultura partilhado e cunhado no repúdio às premissas dos colonizadores. "Em vez de convergirem para um único padrão", diz Geertz (2001, p. 202), "essas entidades chamadas países começaram a se ordenar de maneiras inéditas, maneiras que submeteram a uma pressão crescente as concepções europeias, aliás, já não muito seguras, do que é um país e de qual é sua base."

Fala-se muito, na atualidade, em panoramas mundiais, processos globais e enredos planetários, rótulos que incitam a planificar sumariamente as diferenças –

especialmente as de ordem cultural – que constituem a diversidade humana em seus vastos modos de expressão.⁴⁵ Slogans como “aldeia global” parecem tornar possível a equalização e o nivelamento imediato de uma série de fenômenos, práticas e valores característicos de um mundo moldado na diferença, como se, por si só, designassem uma realidade paralela, na qual vive-se um comunitarismo idílico e sem fronteiras. Contudo, segundo aponta Geertz (2001, p. 216) “visto que ela [a aldeia global] não tem unidade nem tradição, bordas nem foco, e que lhe falta qualquer inteireza, trata-se de uma aldeia precária.”

Por trás do projeto de criação de uma dicção universal para a cultura – projeto que deve considerar um exame profundo das relações entre a cultura e os discursos afirmativos da História, conforme visto no Capítulo 2 –, que pode muito bem estar vinculada ao discurso sedutor da criação de blocos econômicos, leis internacionais, organismos políticos transnacionais e outras formas tendenciosas de unificação, está o alerta de Geertz (2001, p. 216), a quem “a diversidade das culturas persiste e prolifera, mesmo em meio e até em resposta às poderosas forças de vinculação da indústria, das finanças, das viagens e do comércio modernos. Quanto mais as coisas se juntam, mais ficam separadas.”

Atento aos discursos totalizadores e, por vezes, ideológicos que incitam diversos setores sociais a uma adesão incondicional à agenda política da globalização, García Canclini (2007) explora o fenômeno da suposta coesão mundial – manejada pela ideia da globalização – de modo a revelar suas fragilidades, seus dilemas e contradições, imerso em uma postura crítica sobre a uniformização do mundo num mercado planetário. O viés reflexivo de García Canclini, como revela grande parte de suas obras, está calcado na perspectiva da cultura desdobrada nos campos da comunicação, do consumo, das metáforas e imaginários acerca da América Latina e da seara conceitual da pós-modernidade. Este misto de interesses e campos cruzados, por parte de García Canclini, vem produzindo uma leitura que

⁴⁵ Brea classifica como “era póstuma da cultura o momento e a condição sócio-histórica em que o sistema de respostas e a organização das formas de vida que sustentam a ordem dos discursos e das práticas significantes que chamávamos ‘cultura’ perdeu a capacidade de produzir ‘representações do mundo’”. Ver BREA, José Luis. *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo A.C., 1996. p. 13.

não se mostra disposta a absorver sumariamente as novidades teóricas e os autodeclarados ineditismos conceituais que se reciclam no cotidiano de diversos setores sociais.

Dotada de abrangentes experiências empíricas e angulações etnográficas, a produção do crítico argentino radicado no México é reflexo de um pensamento que tenta contrabalançar as lógicas impositivas de uma “realidade” latino-americana construída sobre o discurso da dominação e da subalternidade para, a partir deste quadro, submergir em busca de modos heterotópicos de encarar os diversos problemas das sociedades (países, nações, grupos étnicos) que compõem o que denominamos América Latina. Segundo García Canclini (2007, p. 08), “a uniformização do mundo num mercado planetário é consagrada como o único modo de pensar, e quem ousa insinuar que as coisas poderiam funcionar de outro modo é desqualificado como nostálgico do nacionalismo.” Na concepção do autor, faz-se urgente revisitar os modos de operação da cultura num mundo tomado por imagens estereotipadas, por intuições generalistas e pela ação veemente das indústrias culturais, em relação às quais ergue-se um problema que precisa ser profundamente examinado.

Do que quase ninguém quer falar é das indústrias culturais. [...] É como se há cem anos os presidentes se tivessem negado a mencionar as ferrovias; há cinquenta anos, os carros, os caminhões e os tratores; há trinta, os eletrodomésticos” (Canclini, 2007, p. 174).

Em torno de uma argumentação que combina percepções sobre o espaço, o território, o mercado e seus impactos nas sociabilidades humanas, o pensador brasileiro Milton Santos (2008) expressa interesse pela tematização acerca do universal e suas relações com o local como categoria investigativa, de modo a revelar as mazelas e perversidades da globalização como eixo gerador de exclusão social. Notadamente movido por uma crítica em relação à ocupação do espaço urbano num mundo atravessado pela racionalidade econômica e pela ação de poderosas redes verticalizadoras das decisões políticas, Santos interpreta o “local” como um espaço de resistência à homogeneização, um espaço

comunitariamente gestado que pode afirmar “formas de viver cuja solidariedade é baseada na contiguidade, na vizinhança solidária, isto é, no território compartilhado” (Santos, 2008, p. 142). Para além das questões pontuais sobre o território e sobre as relações desiguais que, a partir do fenômeno da globalização, passaram a desenhar novas centralidades geográfico-políticas, o autor destaca que “quando se fala em mundo, está se falando, sobretudo, em mercado, que hoje ao contrário de ontem, atravessa tudo, inclusive a consciência das pessoas.” (Santos, 2008, p. 142). Os impactos desta leitura vêm gerando debates acalorados que se alastram também para o campo da cultura, de modo especial em relação à construção da subalternidade dos espaços locais.

3.1.4 Ritos do desejo: o mal-estar na cultura

Na visão de um dos pensadores mais influentes do século 20, para quem a cultura representa o tolhimento da liberdade e a potencialização do sofrimento humano, somos condicionados por uma ditadura do desejo que nos impele a nunca alcançar a satisfação. Sigmund Freud, a partir da teoria psicanalítica, atribui à cultura a tarefa de doutrinar os impulsos agressivos dos seres humanos através de práticas impositivas de socialização.

Ao discordar do pressuposto preconceituoso de que “a cultura é sinônimo de aperfeiçoamento, de que é o caminho da perfeição traçado para os seres humanos” (Freud, 2010, p. 99), o autor interpela o fenômeno cultural a partir da premissa de que a cultura

designa a soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si. (Freud, 2010, p. 87).

Desmembrando tal premissa a partir do complexo arcabouço de termos, conceitos e fundamentações que se entrecruzam no campo da psicanálise, Freud esclarece que a cultura é elaborada por meio do sacrifício da adequação, sem o qual

o ser humano não criaria unidades grupais. Seligmann-Silva (2010, p. 32) esclarece esta condição da cultura ao afirmar que “Freud apresenta a paisagem da nossa cultura como marcada pela violência, por um impulso incontrolável de agressão que põe por água abaixo a visão humanista e iluminista do homem racional como o centro do mundo e o coroamento da natureza.”

A vida normatizada e protocolar que caracteriza as sociedades humanas é abordada pela psicanálise como um conjunto de prerrogativas que causam impacto direto na moral dos indivíduos e na sua forma de relacionamento social. Como elemento integrante de repressões e frustrações, a manutenção da moral (de uma única moral) liga-se a uma promessa de retribuição àqueles capazes de se adequarem a ela. Contudo, para Freud, há um alto preço a ser pago pela hipocrisia social que maneja os valores fixados como “morais”. Para Freud, há um caráter social na repressão, o qual é marcado pela própria cultura e pelas exigências que ela faz a todos os seres humanos, no sentido de gerar uma confluência de práticas “socializadas”.⁴⁶ Em um texto de 1907, *A Moral Sexual Civilizada e o Nervosismo Moderno*, que antecede o clássico *O mal-estar na cultura*, Freud (apud Mezan, 1991, p. 207) admite que

nossa cultura repousa totalmente sobre a coerção das pulsões. Todos nós renunciamos a uma parte de nosso poder, a uma parcela das tendências vingativas e agressivas da nossa personalidade, e destas contribuições nasceu a propriedade comum civilizada de bens materiais e ideais.

A cultura, para Freud, é uma zona de tensões, um território incapaz de cadenciar tudo aquilo que o ser humano gostaria de realizar para o alcance da felicidade. Sob a justificativa da planificação e da convivência, a cultura exige a renúncia e o sacrifício. Conforme sugere Mezan (1991, p. 206), “a essência

⁴⁶ Estévez argumenta, a partir de Freud, que estamos em um momento da história da convivência humana em que se faz urgente compreender os mal-estares intraculturais que são gerados por conflitos interculturais. Para o autor, são identificáveis três classes de mal-estares distintos. “Em primeiro lugar, um mal-estar relacionado ao tempo, induzido por versões apocalípticas do futuro e por versões míticas sobre o passado. Em segundo lugar, um mal-estar de ordem moral, que procede da dificuldade de encontrar fundamentação para uma ética laica com validade supracultural. E em terceiro lugar, um mal-estar sanitário que não está apenas provocado pela expropriação do nosso corpo pelo Seguro Social, mas também pela ignorância em relação a tantos saberes culturalmente contrapostos. Ver ESTÉVEZ, Manuel Gutiérrez. *La antropología y los conflictos interculturales*. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. (Org.) *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011. p. 100.

coercitiva da vida social torna a existência dura e difícil, exigindo muitas vezes um preço excessivo pela conquista da aceitação.”

A produção de um grau cada vez maior de frustração, em especial das pulsões sexuais – Freud esclarece que uma das mais evidentes injustiças sociais é a de que o padrão cultural exija de todas as pessoas o mesmo comportamento sexual –, é o que se pode esperar de uma “cultura” que se traveste num discurso impositivo sobre o consenso. Assim, quanto mais linear é uma sociedade, supõe-se que maior é o nível de renúncia a que tiveram que se submeter seus integrantes em busca de uma universalização doentia.

3.1.5 Cultura como recurso

Yúdice (2004) acredita que o papel da cultura está completamente modificado devido ao esvaziamento das noções convencionais, as quais deram lugar a novos usos e aplicações para o conceito, ligando-o, na atualidade, à ideia de “recurso”. Compreendida como um recurso, a cultura perde visivelmente sua função mais “transcendente”, com a qual, de certo modo, avançou pela modernidade carregando valores e ideais contíguos como a subjetividade, o espiritual e a elevação moral. Do mesmo modo que Cuche (1999, p.175) acredita que, atualmente, “há o desejo de se ver cultura em tudo”, Yúdice (2004, p. 25) parece confirmar, por meio deste desejo, a posição ressignificada da esfera cultural, agora “crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica.”

O contexto atual parece ter arregimentado novos usos para a cultura que a colocam numa condição modificada, muito mais voltada para um caráter prático e objetivo do que “ingenuamente” contemplativo e subjetivo. De certo modo, a cultura parece estar perdendo certas qualidades valorativas que, especialmente no âmbito da modernidade, foram usadas como ferramentas para distingui-la de outras atividades e de outros campos da vida humana com os quais mantinha contato. Estas qualidades valorativas dizem respeito à cultura como expressão de um código

universal a ser dominado mediante uma espécie de “polimento” da natureza individual, por meio do qual o indivíduo ingressaria num estágio mais verdadeiramente “humano” ao assimilar certos comportamentos e aderir a certas premissas civilizatórias, alavancadas pela ideia da cultura como um refinamento espiritual.

Esta visão, expressa aqui sem o aval de uma bibliografia mais específica – mas perfeitamente verificável como reação à presença de novos atores sociais, circuitos geopolíticos e interfaces econômicas atuantes no mundo nas últimas décadas –, parece minar algumas percepções sobre a cultura que ainda resistem nas sociedades hodiernas que, outrora, tomaram para si a autoria em relação ao progresso, à ciência, à técnica e à concentração econômica. Assim, o estatuto da cultura que ora parece ruir para dar lugar a outros arranjos formais, conceituais e analíticos, está diretamente ligado e esta herança humanista que percebia a cultura como uma aspiração e como uma meta segundo a qual o indivíduo deveria galgar espaços para o seu aperfeiçoamento pessoal.

A argumentação de Yúdice (2004), como já foi dito, baseia-se numa trajetória de estudos que focalizam o campo cultural a partir de sua condição de “recurso”. Para ele, “a globalização acelerou a transformação de tudo em recurso. Depois, a transformação específica da cultura em recurso representa o surgimento de uma nova epistême” (Yúdice, 2004, p. 50). A cultura tornou-se, no entendimento do autor, um campo conveniente para novos experimentos e agenciamentos capazes de entrecruzar campos diversificados como a economia, as políticas da identidade, o consumo, o lazer, a cidadania, o turismo, dentre outros. A cultura, então percebida e orquestrada politicamente como um recurso, passou a integrar agendas e embates conceituais com os quais não estava muito familiarizada. É o caso de se pensar nas íntimas relações que, atualmente, o campo da cultura mantém com um discurso “socializador”, como se sua suposta capacidade de promover a inclusão social, a melhoria da qualidade de vida e a dignidade humana fossem emblemas éticos transportados de outras áreas que fracassaram neste

mesmo projeto ou que não dão mais conta de atuar sem o sopro revitalizador da cultura.

Conforme afirma Yúdice (2004, p. 27), “hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, [...] ora para estimular o crescimento econômico.” No bojo desta faceta “instrumentalizada” do campo cultural surgem algumas práticas que alteram substancialmente a fisionomia deste campo, e isso ocorre, de modo mais visível, em relação às atitudes dos atores que o integram, as quais voltam-se para a cultura como um novo cenário conjuntivo de outras esferas, ou seja, um cenário essencialmente político. Espera-se, hoje, que a cultura cumpra uma dupla função quase messiânica: por um lado, atenuar as diferenças de classe, as desigualdades econômicas e os preconceitos (étnicos, de gênero, de vinculação religiosa, etc.), conscientize acerca da cidadania e promova a equidade social como um todo; por outro lado, além desta pesada carga, espera-se, ainda, que ela seja a força motriz de um novo tipo de economia, criativamente concebida, capaz de gerar dividendos e justificar investimentos tanto da esfera pública quanto da esfera privada.

Deste modo, a cultura passa a ser um espaço imbricado, onde matizam-se aspirações, lutas, princípios e comportamentos das mais variadas índoles, todos eles focalizados na ideia de que é necessário investir em cultura como uma ferramenta de desenvolvimento. Entretanto, noções como esta levaram alguns autores, como Rifkin, a defenderem que a cultura se transformou na própria lógica capitalista contemporânea e que essa transformação “já está desafiando muitos de nossos pressupostos básicos a respeito do que constitui a sociedade humana.” (Rifkin apud Yúdice, 2004, p. 35).

Yúdice explica que não tem intenções de desestimar as estratégias da cultura no que tange à sua vinculação com a conveniência ou com as possibilidades abertas a partir da leitura da cultura como recurso. “Desqualificações desta natureza”, diz o autor, “são muitas vezes fundamentadas num desejo nostálgico ou reacionário pela restauração de um pedestal para a cultura” (Yúdice, 2004, p. 46).

Merece destaque a leitura de Yúdice sobre a condição específica das práticas de gerenciamento cultural que estão caracterizando os movimentos deste campo, pois ele circula globalmente, numa velocidade crescente e mediante coordenações tanto locais quanto supranacionais (Yúdice, 2004, p. 17).

A cultura constitui, sob o enfoque do recurso e da conveniência, uma área significativamente mais preponderante e influente do que jamais havia sido anteriormente. Isso se deve ao fato de que sua projeção e visibilidade como elemento constitutivo da vida humana em sociedade vem ocorrendo mediante aportes de outras áreas que, de certo modo, estão reconfigurando sua densidade, seu alcance, sua importância e seus usos. A crítica passível de ser levantada aqui refere-se às expectativas que estão sendo criadas em torno do campo cultural, sobretudo no que se refere ao seu protagonismo recente frente a questões complexas, matizadas por desmembramentos históricos e profundamente implicadas em trajetórias políticas e sociais.

3.2 A pós-modernidade não quer calar

3.2.1 Origens

O quadro sócio-temporal em que se inscreve este trabalho encontra-se alinhado ao que vem sendo definido – ainda que de forma problemática e não-consensual – como “pós-modernidade.” A posição assumida em relação a este universo de tematização não se dá de forma arbitrária, mas, sim, revela a transposição possível de uma fronteira que delimita uma série de fenômenos esgotados pela modernidade e que, atualmente, quando não convertidos em sintomas, podem ser compreendidos como influências para uma reorientação das categorias de análise do mundo social.

Frequentemente tomada pelo viés da tradição e da absolutização do tempo, a modernidade é um conceito disperso e pouco afeito às canonizações descritivas. Isso porque suas localizações e usos remontam a condições de

profundas transformações na cultura ocidental. Kumar (1997, p. 102) entende por modernidade

uma designação abrangente de todas as mudanças – intelectuais, sociais e políticas – que criaram o mundo moderno. [...] *Modernus*, derivado de modo (“recentemente”, “há pouco”), uma palavra de formação tardia na língua latina, seguiu o modelo de *hodiernus* (derivada de *hodie*, “hoje”). Foi usada inicialmente, em fins do Século V d.C., como antônimo de *antiquus*. Mais tarde, termos como *modernitas* (“tempos modernos”) e *moderni* (“homens de nosso tempo”) tornaram-se também comuns, sobretudo após o século X.

Se, inicialmente, o termo moderno designava uma ruptura da tradição cristã em relação à antiguidade pagã, ele logo passou a designar uma condição que seria crucial para os desenvolvimentos do historicismo, como é caso de sua estreita ligação com a noção de progresso e transformação social, as quais são comumente associadas aos desdobramentos econômico-culturais do Renascimento e do salto qualitativo da ciência nas figuras de Bacon, Newton e Descartes. Contudo, há ainda outro percurso teórico que vincula a modernidade às rupturas sociais surgidas com a Revolução Francesa e com a Revolução Industrial, ambas responsáveis por reformas substanciais no pensamento e na economia.

Em relação à pós-modernidade, o mesmo obscurecimento persegue as tentativas de assimilação conceitual, fato que se torna mais evidente devido aos princípios antidescritivos ou antiformalizadores das teorias pós-modernas. Para Anderson (1999), as localizações da pós-modernidade como conceito de abrangência social são difusas e podem ser buscadas em diversas fontes, principalmente em contextos externos às culturas ditas “centrais”. Para o autor, até meados da década de 1970 o uso do termo “pós-modernidade” não possuía um endereçamento preciso e podia variar sob muitos aspectos. Porém, em 1972 é fundada a Revista *Boundary 2*, sob coordenação editorial de William Spanos, que, segundo Anderson, fará, pela primeira vez, referência à pós-modernidade num sentido coletivo e não apenas estético-cultural. Anderson cita a influência do pensador egípcio Ihab Hassan na elaboração de um panorama da condição das artes no limiar da década de 1970, relacionando-o à tecnologia e às novas sensibilidades sociais. Embora Hassan tenha surgido como um defensor dos brios

iconoclastas e anarquistas da pós-modernidade, posteriormente, ele se revelou descrente em relação às suas próprias teorizações ao afirmar que “o pós-modernismo tornou-se uma espécie de pilhéria eclética, refinada lascívia de nossos prazeres roubados e descrenças fúteis” (Anderson, 1999, p. 28).

No campo filosófico, Mílovic (2004, p. 96) esclarece que há um percurso bastante ramificado que permite falar do começo da pós-modernidade, pois ela estaria anunciada, sob diferentes matizes, na obra de diversos pensadores: Spinoza e sua ideia de “conatus”; Nietzsche e os aspectos do niilismo; Kierkegaard e a existência como ponto referencial; Foucault e a relação entre epistemologia e poder; Rorty e a relação entre epistemologia e hermenêutica. Porém, um autor em especial merece destaque, Lyotard, que parece ser o único a usar o termo ‘pós-moderno’ de modo explícito.⁴⁷

Com Lyotard, em sua obra *A Condição Pós-Moderna*⁴⁸, as discussões sobre a chamada pós-modernidade terão seu primeiro tratamento filosófico, num texto considerado basilar para as discussões aqui levantadas. Neste texto, Lyotard busca traçar um panorama sobre o conhecimento contemporâneo, especialmente tomando como base uma análise das implicações epistemológicas dos avanços das ciências naturais. A pós-modernidade encontraria um equivalente na sociedade pós-industrial, num mundo em que o conhecimento havia se tornado uma força vinculada ao mundo da produção industrial. Lyotard olha para a sociedade não mais como uma entidade orgânica, mas como uma rede de significações e de comunicações linguísticas pautada por diferentes jogos. Essa perspectiva está alinhada à herança estruturalista que, reorientada frente aos novos enquadramentos culturais da pós-modernidade, está na base das perspectivas desconstrutivistas (Derrida), para as quais, segundo escreve Harvey (1996, p. 53), “a vida cultural é vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos.” Esse

⁴⁷ Não obstante os autores citados por Mílovic como “anunciadores” da pós-modernidade, um autor em especial, Heidegger, merece destaque. Segundo Mílovic, “A pós-modernidade começa, podemos dizer, com Heidegger e sua confrontação com a metafísica europeia. É ele o primeiro a questionar se a modernidade realizou a dimensão radical do seu próprio projeto sobre os fundamentos.” Ver MÍLOVIC, Miroslav. *Comunidade de la diferencia*. Granada: Ed. UGR, 2004. p. 97.

⁴⁸ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998

entrelaçamento textual, segundo Harvey (1996, p. 54), “tem vida própria; [...] É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer dos textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós.”

Numa outra frente, Baudrillard convoca a pós-modernidade a confrontar a estabilidade signica moderna que estruturou o capitalismo. Em sua obra *A Sociedade do Consumo*⁴⁹, o autor advoga que vivemos o último estágio do capitalismo, marcado por signos que não têm relação alguma com a realidade (o simulacro). Para Baudrillard, a condição proposta pela pós-modernidade é aquela que acena para a virtualização operante em uma metarrealidade em que a produção industrial e a circulação econômica dominam a construção da cultura. Baudrillard acredita que a pós-modernidade corresponde à dissolução do “político” e do “social” num estágio orgiástico do capitalismo, a partir do momento em que as representações sociais não fazem mais do que articular signos em movimento e sem qualquer sentido de unidade. Numa interpretação das análises de Baudrillard, Harvey diz que “as imagens se tornaram, em certo sentido, mercadorias.” E acrescenta que

esse fenômeno levou Baudrillard a alegar que a análise marxiana da produção de mercadorias está ultrapassada porque o capitalismo agora tem preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias” (Harvey, 1996, p. 260).

Num outro *front*, Jameson sugere uma forma de se pensar a pós-modernidade sem negá-la no contexto de uma transmissibilidade histórica, já que o autor a encara como a lógica cultural do capitalismo avançado. Mandel (apud Harvey, 1996, p. 65), ao elaborar uma interpretação da tese de Jameson, diz que passamos a uma nova era a partir do início dos anos 1960, quando a produção da cultura

tornou-se integrada à produção de mercadorias em geral: a frenética urgência de produzir novas ondas de bens com aparência cada vez mais nova (de roupas a aviões), em taxas de transferência cada vez maiores,

⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

agora atribui uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação e à experimentação estéticas.

A cultura passa a ser, para Jameson, o principal campo aglutinador das transformações de ordem política e econômica, porém ainda enquadradas dentro de uma visão sistêmica até certo ponto incomum às teorias pós-modernas. Jameson parece usar o termo pós-modernidade de forma mais cautelosa, sem propor rupturas convulsivas e sem fazer das peripécias linguísticas um terreno de valorização multicultural. Para Jameson (1994, p. 14),

o pós-modernismo é a condição na qual a cultura sofre uma imensa dilatação de sua esfera. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a “cultura” se tornou uma verdadeira “segunda natureza”. [...] Na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender.

Não obstante a sensação de que perdemos os referenciais que construíram a modernidade, de que vivemos como peças de um quebra-cabeça que não forma a imagem primordial e teleológica⁵⁰ de um mundo estático, Vattimo percebe na pós-modernidade uma abertura para um tipo de emancipação desacoplada da lógica moderna que forçava as identidades e os protagonismos sociais a enquadrarem-se em idiomas universais. Na perspectiva deste autor, se a modernidade é idiomática, a pós-modernidade é dialetal. Para Vattimo, está muito claro que a configuração social da pós-modernidade rompe com a categoria do “novo”, tipicamente moderna, para dar lugar à experiência de fim da História, onde não há categorizações e onde não se busca a apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída da própria História (Vattimo, 1996a, p. 09). Um dos conceitos mediante o qual Vattimo discute uma possível emancipação frente à pós-modernidade está associado à noção de polifonia operada pelos *mass media*, ou

⁵⁰ “Nos últimos tempos, temos passado de uma cosmovisão fechada a uma cosmovisão global, o que possibilitou a passagem do dogmatismo a uma certa liberdade ou liberação de nossas armadilhas culturais. A pós-modernidade é, precisamente, o nome que se dá a este trânsito do fechado ao aberto, ainda que este trânsito revele o perigo da confusão, da abstração e do niilismo.” Ver ORTIZ-OSÉS, Andrés. *Posmodernidad y nihilismo: sentido y daimon*. In: VATTIMO, Gianni et al. *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*. Bilbao: Universidad de Deusto: 2007. p. 76.

seja, para o filósofo italiano, “dialeto” é a palavra-síntese da pós-modernidade. Assim,

enquanto cai a ideia de uma racionalidade central da história, o mundo da comunicação generalizada estala em uma multiplicidade de racionalidades “locais” – minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas – que tomam a palavra a menos que sejam silenciadas e reprimidas pela ideia de que há uma só forma verdadeira de realizar a humanidade em detrimento de todas as peculiaridades, de todas as individualidades limitadas, efêmeras e contingentes (Vattimo, 1996b, p. 84).

Heller e Fehér (1998, p. 197) admitem que “três gerações consecutivas surgiram desde a Segunda Guerra Mundial: a geração existencialista, a geração da alienação e a geração pós-moderna.” As reivindicações estéticas do pós-guerra, de um modo geral, estavam impregnadas de conteúdo político e davam sinais de uma espécie de saturação dos tempos modernos. O existencialismo promovia o despertar para uma vida nua e sem obrigações com moralidades costuradas em sistemas tradicionais que levavam às últimas consequências as premissas nietzscheanas que fundavam a morte de Deus. A geração da alienação sucumbia lentamente ao avanço dos sistemas tecnológicos e comunicacionais em larga escala, mediante a promoção do anonimato individual e da anulação de uma visão crítica do mundo, fatores que garantiriam uma sociedade homogênea, porém destituída de uma missão histórica de promoção humana. Já a geração pós-moderna viu-se completamente perplexa diante do fato de não saber o que fazer com sua suposta emancipação.

No âmbito da pós-modernidade, a sociedade se realiza não mais colocando o aspecto material na centralidade de um projeto histórico. Ainda que a sociedade continue produzindo mercadorias e que as indústrias acelerem enlouquecidamente seus ritmos de produção em linhas de montagem, a ênfase da pós-modernidade está nas combinações linguísticas e nas novas possibilidades de organizar o mundo sem a centralidade cultural (notadamente europeia) que marcou a modernidade. Assim, Fish (1980) sugere a substituição dos “determinismos locais” pelas “comunidades interpretativas”, formadas, segundo Harvey (1996, p. 52), “por produtores e consumidores de tipos particulares de conhecimento, de

textos, com frequência operando num contexto institucional particular”, como universidades, grupos religiosos, clubes sociais, esferas profissionais, vizinhanças, etc. Indivíduos e grupos são levados a controlar mutuamente, no âmbito desses domínios, o que consideram conhecimento válido.

Ao contrário do que pensa Eagleton (1993, p. 273), o recurso à absorção de alguns elementos do campo de teorização da pós-modernidade não tem a intenção de caricaturizar as noções de verdade produzidas por seus “adversários”. Se é verdade que, conforme este autor, “o pós-modernismo tem sido audacioso no questionamento das concepções tradicionais de verdade, e que seu ceticismo frente às pretensões de uma verdade absoluta e monológica tem produzido efeitos radicais genuínos”, pode-se deduzir, a partir daí, que muitas estruturas tradicionais, das quais emergia o ponto de vista unitário da modernidade, foram afetadas pelo suposto radicalismo de que fala Eagleton. Por sofrerem os impactos de um questionamento profundo, muitos investigadores e pensadores sentem-se afetados na sua quimérica busca pela integridade de tudo – sobretudo de sua integridade intelectual –, porque lhes parece que a pós-modernidade enfraquece até mesmo a possibilidade de confirmar explicações sinópticas de abrangência global.

3.2.2 Dinâmicas intertextuais e mobilidade cultural

No contexto da cultura contemporânea, um contra-ataque moderno em relação à pós-modernidade pode ser percebido em diversos setores da sociedade. De acordo com estas contracríticas modernas, a pós-modernidade é definida como uma época perigosamente niilista. Ao minar (desconstruir) a noção de que é possível alcançar um “conhecimento objetivo” – em outras palavras, a ideia da “realidade” – a pós-modernidade, dizem seus críticos, lida diretamente com a morte da verdade e dos valores dominantes no âmbito da modernidade e, portanto, insere-se num debilitante vácuo cognitivo e moral. (Madison, 2001, p. 01).

Uma das principais linhas de ataque contra a pós-modernidade surge da ação de atores engajados em propostas científicas realistas, as quais rejeitam os

princípios pós-modernos que admitem que aquilo que a ciência chama de “realidade” não é nada além de uma construção social.⁵¹ Todo o conhecimento, no âmbito das teorias pós-modernas, surge de pré-disposições e pré-juízos, e, como esclarece Madison (2001, p. 01), “é relativo e subjetivo – nada mais do que um tipo idiossincrático de narração ou ‘escrita’”.

Ao rejeitar a existência de um conhecimento objetivo, passível de ser alcançado a partir dos mecanismos da ciência, a pós-modernidade, através de suas muitas formas de expressão, propõe a substituição de qualquer forma dogmática e axiológica de “fundamentação” (do conhecimento, da verdade, da realidade, do “mundo como ele é”), por uma perspectiva que vem sendo definida como antirrealista. De acordo com Held apud Madison (2001, p. 01), a característica principal da pós-modernidade, em todas as suas variedades, é o antirrealismo, que também pode ser chamado de construcionismo social. O antirrealismo, diz Held, “é uma doutrina epistemológica mediante a qual o sujeito cognoscente não pode, sob qualquer circunstância, alcançar o conhecimento de uma realidade que é objetiva e independente dele – conhecimento sobre como o mundo realmente é.” Nesta mesma linha de argumentação que desconfia das conexões exatas e estáveis entre a realidade e o sujeito cognoscente, Vattimo (2001, p. 43) ensina que

a realidade ‘mesma’ não fala de si; ela tem necessidade de um porta-voz – quer dizer, tem necessidade de intérpretes motivados que decidem como representar sobre um mapa um território ao qual tiveram acesso através de mapas mais antigos.

Tem sido uma postura recorrente no âmbito da pós-modernidade a releitura de textos e tradições que tornaram possível a escrita de contextos anteriores a ela. Acima de tudo, conforme examina Silverman (1993, p. 74), a pós-modernidade oferece a reinscrição daqueles textos e tradições da modernidade em esferas que examinam os limites do empreendimento moderno, nos quais eles incorporam outros textos e tradições numa relação justaposta e intertextual entre eles. A pós-modernidade está envolta por um modo de “repensar”, de encontrar os

⁵¹ Para uma crítica à posição realista frente ao conhecimento e à realidade, ver VATTIMO, Gianni. *A tentação do realismo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2001.

lugares da diferença entre textos e instituições, examinando os registros de indecidibilidade e chamando a atenção para a dispersão da significação, da identidade e da unidade centralizada (metafísica) em relação à produção do conhecimento.

De um ponto de vista hermenêutico, conforme argumenta Madison (2001), o embate entre os realistas objetivistas e os relativistas construcionistas é um tanto deprimente. Mesmo que os antirrealistas pós-modernos geralmente concordem em relação à necessidade de superar a metafísica tradicional – e suas vinculações com as noções de essência, fundamentação e representação – eles também, à sua própria maneira, estão atados às formas metafísicas de pensamento que eles denunciam como pertencentes aos realistas. A saída deste embate, segundo sugere Madison (2001, p. 02) é a formulação de uma filosofia genuinamente pós-metafísica, capaz de mover-se não apenas para além da metafísica da modernidade (o representacionalismo da ciência realista), mas também para além de todas as formas metafísicas de pensamento juntas (para além de ambos, realismo e antirrealismo).

Uma das alternativas ao pensamento realista e metafisicamente orientado que serviu de sustentação à modernidade está na projeção de categorias de investigação que rompem com os esquemas teleológicos da prática científica e buscam compreender a experiência humana a partir de uma ação contextualizada. Os princípios que regiam a cultura moderna operavam como mecanismos de estratificação e não-contaminação, já que a modernidade desenhou um contexto social onde cada indivíduo assumia posições fixas e estáveis com as quais atravessava sua existência individual e coletiva. Todavia, no espaço social das relações construídas no bojo da pós-modernidade, os indivíduos parecem não mais concordar com formas de ajustamento definitivas.

Sarup (1996, p. 94) adverte que o projeto da modernidade surgiu como pauta durante o século 18, trazendo consigo um enorme esforço intelectual, por parte dos pensadores iluministas, em desenvolver a objetividade da ciência, a universalidade da moralidade e a autonomia da arte. As esperanças iluministas,

contudo, não efetivaram a promessa de felicidade humana e de justiça social, ambas entendidas como baluartes de todo o projeto da modernidade. A crítica de Max Weber, posteriormente, interpretou o legado iluminista como o triunfo de uma racionalidade utilitário-instrumental, cujo avanço não levou à realização da liberdade universal, mas, ao contrário, conduziu àquilo que Weber chamou de “jaula de ferro”. Outros pensadores, como Adorno e Horkheimer, acreditavam que o projeto iluminista havia se voltado contra ele próprio e transformado a questão da emancipação humana num sistema de opressão universal.

Contrariamente ao projeto moderno e sua ênfase na fixação de estruturas estáveis de representação do mundo (pela ciência, pela arte, pela moralidade), a possibilidade de múltiplas formas de narração de si⁵², dos outros e dos elementos constitutivos da sociedade, é o que nos desafia agora. Mais do que desvendar “os fatos como eles são”, “o mundo como ele é” e a “verdade objetiva” que se esconde atrás de um véu de ilusões, interessa compreender as estratégias que sustentam as relações textuais frente a um mundo hipercomunicativo. A noção de “texto”, portanto, é central nesta dinâmica de sustentação da pós-modernidade, pois ela rompe com os esquemas modernos ligados à integridade dos valores, à busca de “formas puras” de conhecimento e à elaboração de um projeto universal para a cultura.

O alastramento da noção de texto para outros campos do conhecimento, não apenas ligados aos estudos literários e linguísticos, abriu possibilidades fecundas de interpretação dos fenômenos sociais através de matrizes teóricas significativamente afastadas dos princípios modernos. No âmbito contemporâneo da teoria literária, por exemplo, o ato de leitura de um texto nos faz imergir em uma teia complexa de relações textuais. Interpretar um texto é traçar suas relações; a leitura torna-se o processo de mover-se entre textos. Como esclarece Allen (2000, p. 01), “o sentido torna-se algo que existe entre um texto e todos os outros textos aos quais

⁵² Conforme argumenta Sacks, “cada um de nós tem uma história de vida, uma narrativa íntima – cuja continuidade e sentido é a nossa vida. Pode-se dizer que cada um de nós constrói e vive uma narrativa, e que essa narrativa é o que nós somos, nossa identidade. Ver SACKS, Oliver. *A matter of identity*. In: ID – An international survey on the notion of identity in contemporary art (Catalogue). Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, December 8, 1996 – February 9, 1997.

ele está relacionado ou aos quais se refere. Muda-se a perspectiva de um texto independente para uma rede de relações textuais. O texto torna-se um intertexto.”

A intertextualidade surge contemporaneamente como um princípio que assegura a “abertura” do texto em direção a um feixe de relações que, dentre outras possibilidades, desincorpora as posições estáveis que ligavam o autor, o texto e o sentido a um horizonte unificado. Tendo suas raízes na linguística, no início do século 20, particularmente na obra seminal de Ferdinand de Saussure, é com o teórico russo Mikail Bahktin que a intertextualidade ganhará contornos mais abrangentes – extrapolando o campo da linguagem e da literatura – a partir da ênfase que este autor dá à modelagem social da linguagem. Outra teórica considerada fundamental na elaboração das bases de uma teoria da intertextualidade é Julia Kristeva, que, no final da década de 1960, produz a primeira articulação teórica em relação a este campo, operando uma fusão entre Saussure e Bahktin. (Allen, 2000,p. 03).

De acordo com alguns princípios dos estudos literários e de sua habilidade em perceber a riqueza da atividade crítica e compreensiva quando relacionada à noção de intertextualidade, Jenny (1979, p. 48) lança uma questão que parece fundamental – guardadas as devidas diferenças de orientação e finalidade deste trabalho – para compreender a potência da noção de “texto” como categoria de interpretação cultural que transcende os estudos literários: “se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade para quebrar a argila dos velhos discursos?”

Durante os últimos decênios, a partir da década de 1960, conforme pontua Zavala (1999, p. 16), as ciências sociais e naturais têm mostrado o que se convencionou chamar de “giro retórico ou textual”, que consiste no reconhecimento de que as diferenças específicas entre um método de conhecimento e outro dependem, em grande medida, dos elementos retóricos de cada estratégia de construção textual. No plano da construção textual, a virada linguística operou uma transformação profunda em torno das possibilidades de representação textual dos

diversos elementos (sociais, políticos, identitários, espaciais, estéticos, etc) que compõem a “realidade”. Por meio da conjunção dos sistemas de metáforas utilizados, dos sistemas de figuras de linguagem em que se apoia o método e das estratégias com as quais se organiza o discurso em torno de um texto, pode-se hoje suspeitar de sua neutralidade e de sua equivalência especular em relação àqueles elementos. No âmbito da pós-modernidade, ainda de acordo com Zavala (1999, p. 11),

a verdade torna-se um conceito polissêmico que nos lembra que todo o sentido é contextual e, por esta razão, produzido em função de um espaço de referencialidade no qual tem validade própria. Isso equivale a afirmar que todo sentido é contextual e que os contextos relacionam-se uns com os outros a partir da perspectiva de verdades intertextuais particulares.

Para Sarup (1996, p. 95-96), há um conjunto de características principais que poderiam ajudar a definir algumas práticas culturais e epistemológicas da pós-modernidade que, conjuntamente, minaram as bases da estrutura moderna e estabeleceram novas formas de compreensão acerca da sociedade. Assim, a pós-modernidade teria como elementos característicos: 1) a falta de profundidade. Modelos de profundidade são substituídos pelas noções de “práticas”, “discursos”, “jogos textuais”, “superfícies e textualidades”; 2) a história não é mais vista como algo real, mas como representação. Projeta-se a historicidade da história; 3) uma nova forma de temporalidade privada ligada à textualidade e à *écriture* (Jameson); 4) o sublime é a forma na qual a pós-modernidade envolve o “irrepresentável” pelas forças do capitalismo global; 5) uma nova forma de hiperespaço que articula a transcendência das capacidades do corpo individual de localizar-se.

A intertextualidade assume, no âmbito da pós-modernidade, uma posição de prática de balanceamento e confronto das muitas “realidades” traçadas pelas linguagens que as coletividades humanas criam em seus diversos contextos de atuação. Geertz assevera que a decomposição de grupos estáveis e as divisões que tornaram o mundo político “cheio de arestas” tiveram impacto direto nas análises da cultura. Atualmente, mediante uma perspectiva oposta àquela instaurada pelos valores políticos modernos, por meio dos quais “julgávamos saber o que combinava

e o que não combinava com o quê”, podemos traçar um novo perfil para a compreensão sobre “como as pessoas vêem as coisas, reagem a elas, imaginam-nas, julgam-nas e lidam com elas” (Geertz, 2001, p. 195).

Peñalver (1993, p. 17) esclarece que o texto é um “processo significativa geral que submete o discurso à lei da não-plenitude ou da não-presença do sentido, e que, por sua vez, está submetido à lei da insaturabilidade do contexto.” Isso quer dizer que o processo de intertextualidade, ao submeter o texto (estético, identitário) a uma desincorporação em relação à sua suposta integridade, gera múltiplas perspectivas de leituras, ao mesmo tempo em que intensifica o reconhecimento deste texto quanto mais contato produz com outros textos.⁵³

Assim, a noção de texto – como um elemento que constitui a narratividade de indivíduos, cenários coletivos, procedimentos científicos e fenômenos sociais – inscreve-se num espaço de tensão frente às concepções científicas realistas, especialmente frente àquelas que defendem a existência de um conhecimento objetivo que se instalou na exterioridade do mundo e, desde este ponto, espera para ser descoberto mediante práticas metodológicas supostamente neutras.⁵⁴ Porém, como sugere Madison (2001, p. 03), se a definição de conhecimento “objetivo” equivale ao conhecimento que é totalmente independente de nós, ou seja, conhecimento sobre como o mundo realmente é, separado de nós, então, na verdade, o conceito de “conhecimento objetivo” é um conceito impossível. “Como podem os metafísicos sempre saber que há uma realidade independente deles, plenamente reconhecível em si mesma, e que pacientemente espera em torno dos seres humanos para ser conhecida (descoberta)?”

⁵³ No contexto da literatura, Barthes diz que “frente à concepção tradicional da obra, que durante muito tempo – e inclusive hoje – foi entendida num sentido newtoniano, manifesta-se agora a necessidade de um novo objeto que surgiu do deslizamento ou da inversão das categorias anteriores. Este objeto é o Texto.” Ver WALLS, Brian. *Arte después de la modernidade. Nuevos planteamientos em torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. p. 170.

⁵⁴ Zavala acredita que “a mudança de paradigma (a partir da noção de giro linguístico) é evidente na situação atual em relação à metateoria, na qual se tem assinalado que o estilo de escrita não apenas implica decisões estéticas e retóricas por parte de seu autor, como também compromissos ideológicos e epistemológicos. Em outras palavras, as estratégias retóricas utilizadas na investigação social e humanística são parte substancial do conteúdo dos textos.” Ver ZAVALA, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Editora Universidad Autónoma del Estado de México, 1999, p. 22.

Como parte do panorama metodológico que construiu para a imersão em questões teóricas e analíticas sobre elementos da cultura, da política e das sociabilidades na América Latina, Gadea (2007) aciona a noção de texto como fator de relevância para se pensar não apenas um modo de visualização histórica das práticas sociais que constituíram a tensão entre modernidade e pós-modernidade no contexto latino-americano, mas também uma via de acesso a estas práticas. Para Gadea (2007, p. 27), o pensamento pós-moderno não aspira à fixação de “estruturas axiomáticas” a partir das quais o “real” pode ser acessado indefinidamente – de forma neutra e impessoal – mas, antes, pensa na realidade como um texto que precisa ser “lido” por meio de seus cruzamentos com as esferas políticas, sociais, culturais e científicas. Neste sentido, explica Gadea (2007, p. 27), “a função da leitura é revelar a imanência do texto, explicando suas contradições e tendências, o mundo social que lhe deu origem.” Evidentemente, o uso do termo “leitura” não é convocado pelo autor como mera junção de signos num suporte escrito, mas como um ato que produz inteligibilidade e que passa a ter significância cada vez maior na medida em que, no momento da leitura, o leitor pode reconhecer a si mesmo e à sua situação como um ser lançado num mundo incerto.

3.2.3 Horizontes hermenêuticos da cultura pós-moderna

A crítica pós-moderna ao realismo cientificista não constitui uma atitude isolada dentro do quadro de modificações sociais que temos experimentado como um todo e que, conjuntamente, sustentam os discursos e as práticas que enfraquecem o alcance da modernidade como forma definidora do mundo atual. Não apenas a ciência pode ser tomada como fonte de revisões teóricas a partir da pós-modernidade, como também diversos outros âmbitos culturais que elegeram as formas totalizantes da modernidade como princípio. Desde que a linguagem emergiu como uma potência relativizadora das possibilidades de acesso à realidade e de entendimento acerca de um mundo multicultural, têm sido cada vez mais frequentes

as críticas às atitudes conservadoras e monológicas que ampararam a modernidade como um todo.

Um dos aspectos mais proeminentes da pós-modernidade em relação ao modo de processamento da cultura pode estar compreendido nas investigações de Heidegger sobre a historicidade ontológica do ser.⁵⁵ Se, em Kant, por exemplo, existe a ideia de que as estruturas *a priori* do sujeito são iguais em todos os seres racionais, no século 20, depois de Heidegger, estas estruturas são reconhecidas na sua radical historicidade (Vattimo, 2001, p. 24-25). Assim, a experiência da finitude traria ao centro do debate sobre a pós-modernidade um questionamento profundo sobre as relações entre a durabilidade e a permanência das práticas, dos sentidos e dos discursos que a cultura produz como elemento constitutivo da sociedade. É pelo viés da finitude, da mortalidade e da circunstancialidade do projeto humano, através das premissas propostas por Heidegger, que se pode dizer, segundo Vattimo (2001, p. 26), que a hermenêutica exprime “o espírito do tempo”, a *koiné* da cultura ocidental dos últimos decênios.⁵⁶ Vattimo (2001, p. 26-27) chama a atenção ao fato de que, provavelmente, não existe nenhum aspecto do que é chamado de “mundo pós-moderno” que não esteja marcado pelo alastrar-se da interpretação, a qual envolveria fenômenos proeminentes como: a) a difusão dos meios de comunicação de massa; b) a autoconsciência da historiografia e dos esquemas retóricos que implodem o princípio da realidade; c) a multiplicidade das culturas que desmentem uma ideia unitária e progressiva de racionalidade; e d) a destruição psicanalítica da fé na ultimidade da consciência.

⁵⁵ De acordo com Hollinger, “encarar práticas, tradições e historicidade como horizontes da existência não é cair em subjetivismo e relativismo grosseiros, mas abandonar a busca platônica de uma fundação filosófica para a cultura. É também tomar seriamente o ponto de vista de Heidegger de que a verdade consiste na exposição dos eventos conforme eles são encontrados contra o fundo de horizontes culturais específicos.” Ver HOLLINGER, Robert. *Introduction: hermeneutics and pragmatism*. In: HOLLINGER, Robert. (Ed). *Hermeneutics and praxis*. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 1985, p. xiii.

⁵⁶ “De acordo com Heidegger”, diz Hollinger, “a cultura ocidental está permeada pela vontade de poder: o desejo de dominar a fim de redesenhar o mundo para satisfazer os desejos humanos. Seguindo Nietzsche neste aspecto, ele acredita que a filosofia e a ciência modernas [...] são essencialmente tecnológicas. A civilização tecnológica é a culminação da vontade de poder e a culminação do cientificismo e do niilismo como duas manifestações deste poder.” Ver HOLLINGER, Robert. *Introduction: hermeneutics and pragmatism*. In: HOLLINGER, Robert. (Ed). *Hermeneutics and praxis*. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 1985, p. xii.

De um modo bastante amplo, as práticas sociais e as tradições de um mundo histórico e cultural específico constituem os horizontes da existência. Neste sentido, não há uma “flutuação livre” de verdades universais, embora seja possível, dentro daquilo que Gadamer chama de “fusão de horizontes” – fusão de diferentes pontos de vista através de diálogo e interpretação – falar na esperança de um consenso entre as culturas sobre, por exemplo, ideais morais. Assim, o diálogo repousa sobre a disposição e a habilidade das pessoas em diferentes tradições, guiando-as através da possibilidade de construção de entendimento e cooperação mútuos (Hollinger, 1985, p. xiii). Nesse sentido, a hermenêutica opera por meio de uma ação dialógica e relacional, motivada pelo princípio geral de estimular acordos linguísticos que sustentem a verdade como um encontro entre realidades contextuais fundidas num horizonte comum.

No âmbito da pós-modernidade, a descrença em relação a princípios universalistas estimula a produção de contatos culturais a partir de práticas contextuais matizadas por uma espécie de resgate da sabedoria prática diante da realidade. Assim, quando o homem volta-se para o mundo que se desenha em torno de si, para a realidade imediata que está diante de si e para a compreensão e assimilação das urgências que esta realidade lhe apresenta, estará estimulando o conhecimento acerca do presente e das condições concretas em que o consenso cultural é posto em diálogo, pois, de acordo com Gadamer apud Lafountain (1995, p. 208) “o que o homem precisa não é apenas um questionamento persistente sobre questões definitivas, mas, sim, o senso do que é praticável, do que é possível, do que é correto aqui e agora.”

No âmbito desta pesquisa, a pergunta que se impõe, dentro de um quadro hermenêutico que rompe com as posições modernas sobre a verdade, sobre a fundamentação da cultura a partir da universalidade dos valores e sobre a esfera da arte como uma esfera imune às infiltrações de teor sócio-político, é uma só: como pensar a relação entre identidade cultural e arte contemporânea diante do quadro de imaterialidade da cultura hodierna que, cada vez mais, substitui o *durável inscrito na força de um projeto racional, histórico e teleológico* pelo *incorporal inscrito no*

horizonte da experiência, da variação cultural e da abertura à contingência? Se a escrita da História, no âmbito da modernidade, caminhava lado a lado com a captura e a transmissão de “fatos” evidentes por meio da cultura, há que se pensar nas condições incertas que determinam o que é um “fato” e nas relações de poder que o inscrevem nas categorias da transmissão cultural.

As atuais práticas de descentralização do discurso histórico e da ideia de universalidade que ele carrega, podem estar diretamente relacionadas aos novos arranjos sócio-culturais da pós-modernidade, os quais, segundo uma leitura hermenêutica, afastam-se das práticas objetivistas da metafísica tradicional. De acordo com Brea (2008, p. 43), “é desta grande ‘revolução metafísica epocal’, que nomeia o desaparecer do ser do mundo conforme escrito nas presunções retidas de suas ‘particularidades’, que há de falar a obra do nosso tempo.” Deste modo, conforme ainda sugere este autor, “o tempo em que as artes tinham por missão respaldar o imaginário de um mundo dos seres particulares é o tempo de um projeto passado, morto.”

Considerando os argumentos de Geertz sobre as articulações culturais na contemporaneidade, percebe-se o quanto a perspectiva hermenêutica pode ser pertinente e esclarecedora para acessar um mundo no qual as diversas culturas tornaram-se veículos de uma polissemia inesgotável. “A visão da cultura, de *uma* cultura, desta cultura”, diz Geertz (2001, p. 219),

como um consenso em torno de elementos fundamentais – concepções comuns, sentimentos comuns, valores comuns – parece muito pouco viável, diante de tamanha dispersão e desarticulação; são as falhas e fissuras que parecem demarcar a paisagem da identidade coletiva. Seja o que for que define a identidade no capitalismo sem fronteiras e na aldeia global, não se trata de acordos profundos sobre questões profundas, porém de algo mais parecido com a recorrência de divisões conhecidas, argumentos persistentes ou ameaças permanentes, e com a ideia de que, haja o que mais houver, de algum modo é preciso manter a ordem da diferença.

O desafio lançado pelo contexto germinal de século e de milênio em que nos encontramos consiste em interpretarmos nossas relações culturais sob uma ótica revisionista, que considere as muitas contradições e desencontros que permeiam nossas práticas sociais. Deste modo, inscrita no quadro teórico que

movimenta a engrenagem investigativa aqui proposta, está a noção geral de que é necessária uma compreensão sócio-hermenêutica do momento presente, o que, para Vattimo (1996, p. 109), dentro da esfera filosófica, equivale a afirmar que

uma lógica hermenêutica busca a verdade como continuidade, “correspondência”, diálogo entre os textos, e não como conformidade do enunciado a um estado mítico das coisas. Esta lógica é tão mais rigorosa quanto menos se deixa impor como definitivo um determinado sistema de símbolos, uma determinada narração.

O caráter interpretativo das funções hermenêuticas exercita-se numa profunda vinculação com a linguagem. Este dado, segundo Ricoeur (1983, p. 41), “significa que minha pertença a uma tradição ou a tradições passa pela interpretação dos signos, das obras, dos textos, nos quais se inscreveram e se ofereceram à nossa decifração as heranças culturais.” Desta forma, interpelar o conceito de pós-modernidade exige uma postura intelectual hermenêutica, de cunho revisionista, tendo em vista a relativa displicência com que, usualmente, esta categoria vem sendo utilizada no âmbito investigativo atual. O caráter revisionista é o que assegura uma constante interlocução entre eventos, fenômenos e condições de articulação cultural que ocorrem em esferas temporais distintas, mas que, constantemente, se sobrepõem umas às outras. O acesso aos quadros históricos, numa perspectiva hermenêutica, ocorre como relação intertextual de discursos e práticas de produção de sentido. Gargani (1994, p. 92) escreve que a racionalidade do discurso hermenêutico consiste

em reunir palavras surgidas no espaço da ausência, no encontro de sua recíproca implicação fora de um código de verificação determinado com anterioridade e que, portanto, não pertencem a uma ordem de previsão estabelecida; o discurso hermenêutico não realiza uma concatenação mecânica de conceitos, mas a coexistência das palavras, recursos, signos e vestígios que é a manifestação de um destino possível do sentido.

Numa perspectiva hermenêutica, coloca-se em dúvida a autoridade do discurso moderno em seu caráter de continuidade dentro das estruturas racionais e teleológicas da História. Também a centralidade de uma “verdade” objetivada na perspectiva do progresso e do aperfeiçoamento é contestada de modo que seja

substituída pela negociação do sentido das práticas humanas no âmbito de sua interpretação.

4 IDENTIDADES E O PERCURSO DE SÍSIFO

*“É a incerteza que dá encanto aos fatos.
Um nevoeiro torna as coisas maravilhosas.”*

Oscar Wilde

4.1 Identidade em foco

Como tentativa de evitar as armadilhas engendradas por posições monolíticas em relação às investigações sobre as identidades culturais, toma-se como orientação geral deste trabalho a necessidade de abordá-las como instâncias formadas por processos sociais. Para Berger e Luckmann (1985, p.228), as identidades podem ser mantidas, modificadas ou remodeladas por processos sociais determinados pela estrutura social. “Inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a, modificando-a ou mesmo remodelando-a.”

Para que a tese aqui proposta possa ser explorada, a relação entre identidade cultural e arte contemporânea é crucial para que se compreenda sua abrangência e as implicações que dela decorrem. Assim, conforme avaliam Berger e Luckmann (1985, p. 230),

as teorias sobre a identidade estão sempre encaixadas em uma interpretação mais geral da realidade. São ‘embutidas’ no universo simbólico e suas legitimações teóricas, variando com o caráter destas últimas. A identidade permanece ininteligível a não ser quando é localizada em um mundo [grifo nosso].

Os autores deixam claro que interpelar a noção de identidade cultural exige seu enquadramento dentro de um “mundo”, de uma circunstância ou um de contexto do qual se possa extrair relações. No caso deste trabalho, o mundo da arte é o ponto de contrabalanço dos discursos e teorias relativos às identidades culturais. Num primeiro momento, a relação decorrente desta aproximação permite sugerir

que, num contexto histórico-social em que as identidades culturais tornaram-se entidades polissêmicas, a arte não faz mais do que assimilar os fragmentos desta polissemia sem qualquer sentido de coesão ou essencialidade, já que ela não toma para si a condição de representar ou narrar o mundo a partir da perspectiva da unidade, mas, sim, a partir da perspectiva da desagregação e da disjunção dos valores e dos princípios que outorgavam legitimidade à estética moderna.

Embora haja uma nítida saturação em relação às investigações em torno das identidades culturais no âmbito da prática acadêmica, não parece ser adequado afirmar que já se falou tudo o que havia a ser falado sobre o assunto. De um modo geral, o surgimento de um interesse pela questão das identidades parece intimamente ligado às conexões políticas que aproximaram diversas pautas em torno de um conceito que, por ser altamente maleável, passou a agregar em torno de si reivindicações advindas das mais diversas esferas. Isso reforça a ideia de que o conceito de identidade cultural possui um grande teor articulador e posicional, o qual permite suspeitar das perspectivas que tomam a análise das identidades como instâncias autoexplicativas ou autodeterminadas.

No contexto deste trabalho, parte-se do pressuposto de que as teorizações sobre as identidades culturais podem ser assimiladas mediante alguns critérios de leitura que levem em consideração que: a) a identidade nunca é captada na sua integridade, mas apenas como uma manifestação que reflete ou responde a uma conjunção maior de fenômenos; b) a identidade permanece sem uma localização específica até que seja vinculada a um fenômeno através do qual possa ser analisada; c) a identidade não é uma questão ontológica, mas, ao contrário, é construída no cotidiano das relações humanas que vão tecendo suas alterações no seio das forças culturais, ou seja, ela não define o que um grupo ou uma sociedade “são”, mas o modo como “estão” articulados num determinado contexto histórico; d) a identidade é permeável às articulações políticas, respondendo a elas de forma positiva ou negativa (mediante abertura ou confinamento); e) a identidade serve como evidência das diferenças em relação ao modo de apropriação simbólica e material da “realidade”; f) a identidade não *descreve*, mas *inscreve*, no sentido de

que, por meio dela, é possível traçar quadros analíticos em que os indivíduos são tomados como um conjunto por meio de suas características comuns.

As considerações até aqui apontadas servem para delimitar o espaço conflitante em que se inserem os discursos sobre as identidades culturais, espaço marcado por questões éticas, políticas, históricas, subjetivas e interpretativas, bem como por uma série de obscuridades que a pesquisa científica não tem capacidade de dissolver devido à sua própria falibilidade e devido à pouca capacidade autoanalítica que desenvolveu ao longo de sua formação (Morin, 1996). Deste modo, as identidades culturais – aqui compreendidas como formas narrativas e discursivas que ganham vida através das práticas culturais manejadas por atores sociais alinhados às expectativas de um determinado grupo – funcionam como *constructos*, ou, para dizer de outro modo, como elementos de conexão, através dos quais os indivíduos atuam em sociedade sempre tendo em mente um reservatório pré-construído (mas não estático) de experiências que acionarão e usarão como parâmetro para avaliar seus atos e sua diferença em relação aos outros indivíduos.

4.2 Identidade moderna: a afirmação da diferença

Conforme vem sendo abordada nas discussões atuais por um grande número de pensadores, intelectuais e investigadores (Bauman, 1998; Zavala, 1999; Landowski, 2002), a identidade cultural deixou de ser uma instância em relação à qual os indivíduos precisam, obrigatoriamente, adequar-se como forma de acharem um “lugar no mundo” e uma “posição fixa no terreno da cultura”. Substituída por novas abordagens, a posição estática em torno da identidade cultural no âmbito da modernidade cedeu lugar a uma polissemia antes inimaginada, o que fez com que todo o campo da investigação social precisasse buscar outros aportes teóricos para tentar compreender as mudanças. Para Santos (2008, p. 136), que acredita que a preocupação com a identidade não é nova, visto que se pode até dizer que a modernidade nasce com ela,

o primeiro nome moderno da identidade é a subjetividade. O colapso da cosmovisão teocrática medieval trouxe consigo a questão da autoria do mundo e o indivíduo constituiu a primeira resposta. O humanismo renascentista é a primeira afloração paradigmática da individualidade como subjetividade.

Um dos pontos de partida da modernidade é o surgimento do indivíduo. A meta da modernidade esteve focalizada na atribuição de uma “posição” em relação à qual os indivíduos podiam articular sua existência de modo a privilegiarem a manutenção desta posição como significado de segurança e estabilidade. De acordo com Lasch (1987, p. 23), é como se, no interior da modernidade, o mundo existisse independentemente das pessoas, sem ser por elas afetado e sem sofrer qualquer tipo de transformação como resposta da ação humana. No centro da modernidade, a identidade, além de ser caracterizada como adequação e conformidade, pode ser vista também como produção da diferença, já que, conforme explica Grossberg (1996), o “moderno” nunca constitui a si próprio como uma identidade (diferente das outras), mas como uma diferença (sempre diferente de si própria – através do tempo e do espaço). “A estrutura fundamental da modernidade consiste na produção da diferença.” (Grossberg, 1996, p. 93) Deste modo, a identidade cultural moderna é constantemente referenciada nos termos das fronteiras e dos dispositivos criados para garantir que, quanto mais delimitada e compacta ela for, mais chances terá de inscrever-se no discurso da diferença e da afirmação de um território de expressão política, ética, estética, etc.

A identidade cultural compreendida dentro das relações sociais da modernidade é uma identidade “territorializada”; seu grau de impermeabilidade cultural é elevado de modo a oferecer barreiras às relações exógenas, o que configura um ambiente de constante vigilância sobre as tentativas de contato e de interculturalidade. A garantia da “autenticidade” da identidade cultural no âmbito moderno pode ser alcançada pelo confinamento em torno de si. Como assinala Lasch (1987, p. 23), o significado mutante de “identidade” ilumina o vínculo entre as percepções mutantes do eu e as percepções mutantes do mundo exterior. No âmbito moderno, a tensão entre a dimensão do “eu” e a dimensão do “mundo

exterior” esteve representada, sobretudo, pela ação externa da continuidade do domínio de uma visão teocrática, pelo surgimento da ciência moderna, pela expansão mercantil e colonialista, dentre outros fatores que atuaram na formação do conceito de modernidade.

O eixo central em torno do qual constitui-se a estrutura da identidade cultural moderna está ligado a uma efetivação metassocial. Isso quer dizer que a constituição do indivíduo moderno significou sua acomodação dentro de um corpo de sanções, normas e valores segundo os quais a sua identidade (não apenas como indivíduo, mas também como membro de um grupo), como instância pré-concebida, expressava-se dentro de padrões de previsibilidade. Coabitam a modernidade todas as expressões que alimentam a formação de uma esfera privada, de foro íntimo, a qual, tomada como baliza para a construção das sanções morais, será uma das mais influentes referências culturais da modernidade.

Nessa esfera temporal, o problema da identidade cultural é situado no terreno das teorias naturalistas, que fazem com que o indivíduo seja pensado como um ente dotado de correspondências e espelhamentos necessários em relação à cultura em que está inserido, no interior da qual ele é visto como a peça de uma engrenagem em que operam papéis sociais revestidos de pouca ou quase nenhuma mobilidade social, papéis sociais que, como esclarece Castells (2001, p. 23) são fontes menos importantes de significado do que identidades. “Em termos mais genéricos, pode-se dizer que identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções”, diz o autor.

Para os objetivos traçados com este trabalho, argumenta-se em favor de uma compreensão da modernidade como espaço de funcionalidades, em torno das quais aportaram inúmeros outros predicativos que fazem dela uma era de progressismo, produtivismo e efetivação histórica, elementos indispensáveis para se tentar compreender a posição da identidade neste contexto.⁵⁷ No ambiente mais

⁵⁷ De acordo com Mílovic, “a modernidade começa com a afirmação cartesiana da ciência que representa o mundo. O mundo desencantado já não fala a linguagem da filosofia como pensavam os gregos, tampouco fala a linguagem divina, como pensavam os religiosos, mas apenas fala a linguagem da ciência e da matemática. Pensando assim, Descartes reifica o mundo no sentido

tipicamente autocentrado da modernidade, as expectativas de Melucci (2004) em relação ao tema das identidades culturais – do modo como são entendidas na atualidade – certamente não encontraria ecos favoráveis. Isso porque, conforme este autor, a possibilidade de nos distinguirmos dos outros deve gerar o reconhecimento por parte deles. Deste modo, “a construção da identidade depende do retorno de informações vindas dos outros. Cada um deve acreditar que sua distinção será, em toda oportunidade, reconhecida pelos outros e que existirá reciprocidade no reconhecimento intersubjetivo.” (Melucci, 2004, p. 45).

4.3 O percurso de Sísifo

Sísifo é uma personagem da mitologia grega que, revoltando-se contra os deuses, sofreu uma punição: para toda a eternidade, ele deveria empurrar uma pedra do chão até o topo de uma montanha. Ao chegar no topo, a pedra rolaria para baixo e ele teria que recomeçar o percurso.

O mito de Sísifo traz em si diversas interpretações; talvez seja essa a grande qualidade dos mitos, já que eles se abrem a muitas possibilidades de leitura. Em relação ao mito de Sísifo, a leitura mais comum relaciona-o às atividades desprovidas de sentido, que se repetem continuamente, sem chegarem a uma conclusão. O mito também fala da reprodução infinita de práticas e atividades onde o elemento humano opera apenas como energia irracional. Num ensaio filosófico de 1942, intitulado *O mito de Sísifo*, o filósofo e escritor Albert Camus⁵⁸ reinterpreta a personagem pelo viés do absurdo da vida, evocando Sísifo como um anti-herói moderno, envolto na dúvida sobre as implicações do suicídio. Para Camus, no conturbado coração de Sísifo mesclam-se as aspirações humanas à liberdade e à eternidade e a concretude da vida nos seus registros mais banais.

epistemológico, trazendo consequências dramáticas. Husserl critica com toda sua força essa reificação, na qual a vida perdeu seu papel constitutivo. Hoje, a clonagem é apenas um exemplo da situação na qual a reprodução da vida está unida à ciência e não à própria vida.” Ver MÍLOVIC, Miroslav. *Comunidade de la diferencia*. Granada: UGR, 2004. p. 23.

⁵⁸ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2004.

A intenção de se evocar o mito de Sísifo e vinculá-lo à construção das identidades culturais pode ser justificada pela ideia da incompletude, da contingência e da ausência de uma meta conclusiva. A construção da identidade cultural, compreendida como um processo, não possui uma meta definida previamente, tampouco aponta para um horizonte fixo em direção ao qual todos os indivíduos devam caminhar. Feito um ritual de construção e reconstrução, a identidade cultural não opera mediante submissão à ação de uma estrutura externa (a-histórica e a-política) que organiza o mundo sem o sopro de vida da práxis humana.

Para os objetivos pretendidos com esta tese interessa observar que as transformações ocorridas no campo das identidades culturais, especialmente nos seus processos de recontextualização, parecem sinalizar um momento de profunda crise na estrutura sócio-política moderna e no seu modo de operação. Com o esfacelamento das lógicas de ação modernas frente às identidades culturais, entra também em colapso toda a estrutura de expectativas e causalidades que definiam a existência humana, de modo que as discussões atuais em relação ao fenômeno da construção de identidades apontam para cenários totalmente redefinidos. Para Santos (2008, p. 145), a “recontextualização” e a “reparticularização” das identidades e das práticas sociais que elas operam estão promovendo, atualmente, uma reformulação impactante sobre diversos vínculos, nacional, classista, racial, étnico e sexual. Esta reformulação pode ser vista, de acordo com Santos,

nos mais díspares lugares do sistema mundial: o novo racismo na Europa; o declínio geral da política de classe, sobretudo evidente nos EUA, onde parece substituída pela política étnica do multiculturalismo ou pela política sexual dos movimentos feministas; os movimentos dos povos indígenas em todo o continente americano, que contestam a forma política do Estado pós-colonial; o colapso dos Estados-Nação – afinal, multinacionais – e os conflitos étnicos no campo devastado do ex-império soviético; a transnacionalização do fundamentalismo islâmico; a etnicização da força de trabalho em todo o sistema mundial como forma de desvalorizá-la; etc.” (Santos, 2008, p. 145).

O caráter interpretativo que reveste as identidades culturais – no que tange à sua construção, manutenção e abordagem investigativa – tem demonstrado vigor sem precedentes no campo dos estudos da cultura. De forma cada vez mais

crescente, tem se tornado necessário buscar as localizações a partir das quais são emitidos os discursos para, então, contrabalanceá-los frente a outras realidades. Deste campo conflituoso emergem posições teóricas e críticas que passam a suspeitar dos binarismos modernos, a fim de proporem novos espaços de “falas”, de “vozes” e de discursos culturalmente difusos.

A crítica pós-colonial, também alimentada pelas posições multiculturalistas, reivindica uma atenção especial ao fato de que, embora as diferenças históricas e culturais movimentem-se em ritmos variados, elas são contemporâneas e estão ligadas a um tempo comum, um tempo compartilhado em que há um vacilo crescente na pretensão de se formular sínteses racionalistas. (Chambers, 1994, p. 100-107). Noções e conceitos que colocam em xeque os binômios centro/periferia, integridade/dispersão, história/narração, são trazidos ao debate pós-colonial como uma tentativa de questionarem as fontes da autoridade moderna e a ideia de autenticidade cultural, ambas atuantes na formulação de fundamentalismos que “comumente combinam-se aos mitos nacionalistas e à criação de ‘comunidades imaginadas’” (Chambers, 1994, p. 106).

Destacando as características mutantes que moldam as identidades culturais no contexto da pós-modernidade, Wieviorka (2006) sugere que o crescimento das afirmações culturais num contexto mundial teve lugar a partir do final da década de 1960 e início dos anos 1970, mediante duas formas principais: a) a primeira delas está diretamente ligada ao ator social individual e em sua visibilidade pública como portador de elementos culturais que demandam reconhecimento (movimentos étnicos, regionalismos, reivindicações de ordem sexual e de gênero, “eticização” como estratégia de inclusão, portadores de necessidades especiais, etc.); b) a segunda, contudo, está alinhada às expressões das diferenças culturais mediante fortes tendências políticas e reivindicatórias, as quais se tornaram mais visíveis a partir de década de 1970, trazendo como demandas principais a relação entre as diferenças culturais e seu reflexo no mundo do trabalho, nas relações de poder, nas vinculações religiosas e na participação coletiva na edificação do mundo.

O discurso formulado em torno da construção de identidades⁵⁹ individuais e coletivas também foi afetado com os desdobramentos sócio-culturais que vêm delineando a vida de diversos grupos sociais, mais especificamente após a segunda metade do século 20. Neste contexto temporal começam a tomar corpo as teorias referentes à pós-modernidade que localizam na construção das identidades individuais e coletivas uma ferramenta discursiva fundamental. Em relação a isso, Bauman (1996, p. 18) propõe que,

enquanto é verdade que a noção de identidade continua a ser um problema, *não é o mesmo problema que atravessou a modernidade*. [grifo nosso] Na verdade, se o problema da identidade moderna consistia em construí-la e mantê-la sólida e estável, o problema da identidade pós-moderna consiste, primeiramente, em negar seu caráter fixo e manter as opções abertas. No caso da identidade, como em outros casos, criação foi a palavra-síntese da modernidade; reciclagem é a palavra-síntese da pós-modernidade.

Se o homem já soube, outrora, quem ele era, hoje ele se pergunta por quem ele pode ser. “O sujeito pós-moderno”, diz Vattimo (1996b, p. 132), “ao buscar em seu interior alguma certeza primeira, não encontra a segurança do *cogito* cartesiano, mas as intermitências do coração proustiano, os relatos dos *media*, as mitologias evidenciadas pela psicanálise.” Uma das principais rupturas surgidas com a pós-modernidade diz respeito à percepção do “ser” como instabilidade, como instância metamorfoseada e sem condicionamentos que lhe impeçam de narrar-se a si próprio, sem dependência da autoridade, da outorga ou da validação de outrem. Para Vattimo, as fundações existenciais da pós-modernidade estão localizadas no debilitamento da força ontológica moderna que, associada ao enfraquecimento da noção de História como catalisadora da razão objetiva, conduziu a um cenário radicalmente modificado.

⁵⁹ Castells pontua que “não é difícil concordar com o fato de que, *do ponto de vista sociológico toda e qualquer identidade é construída* [grifo nosso]. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem e para quê isso acontece. A construção de identidade vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço.” Ver CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Vol. 2. *A era da informação: economia, cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 23

Na esteira das análises acerca das identidades culturais está uma reavaliação profunda acerca da própria cultura e do modo como ela se projeta no quadro da pós-modernidade. Isso quer dizer que as culturas ditas “oficiais” ou que construíram a modernidade ocidental parecem entrar em processo de saturação. Os documentários televisivos, por exemplo, passaram a reavaliar seu interesse em mostrar os feitos heróicos da cultura do Velho Mundo. Cada vez mais, a atenção volta-se para o “exotismo” do desconhecido e do inexplorado, mesmo que isso possa esconder o perigo das estratégias de ventilação da audiência diante do “politicamente correto” em que se converteu o cosmopolitismo. Vietnamitas, butaneses e camponeses de vilas remotas da América Latina protagonizam epopeias televisivas que fazem um cesto de palha artesanal ter o mesmo efeito histórico-documental que uma espada usada nas Cruzadas cristãs. O cinema, por sua vez, incentiva a realização de obras ambientadas em contextos geográficos caracterizados pelo exotismo e pelo choque cultural (*Apocalypto*, *O Apedrejamento de Soraya M.*, *Cidade de Deus*, *A noiva Síria*, *Quem quer ser um milionário?*) que tendem a despressurizar o velho lugar-comum do entretenimento cinematográfico que sugere que entre os arranha-céus da Ilha de Manhattan bate o coração do planeta, e que somente ali, em meio aos gigantes de concreto do mercado financeiro, é que existem histórias dignas de serem contadas. Por outro lado, o cinema pode ter uma grande participação no campo do consumo cultural massificado capaz de fazer reviver a envergadura histórica das culturas centrais através de filmes como *Troia*, *Alexandre*, *A Paixão de Cristo* e *300*, os quais visam à afirmação de uma posição vitoriosa do Ocidente sobre as culturas periféricas carentes de epopeias culturais legitimadoras.

Numa outra linha, na qual também poderiam ser posicionadas as tentativas de entendimento sobre os processos de formação das identidades culturais na pós-modernidade, encontram-se práticas, processos e princípios que parecem revelar, se não no todo, ao menos em parte, o caráter alegórico da condição ontológico-identitária do mundo atual. Ou seja, a condição do “ser”, no âmbito da pós-modernidade, é da natureza insatisfatória, inconclusa e sempre

possível de ser reordenada. No plano empírico, pode-se ver como isso se manifesta na insatisfação constante que desenvolvemos com a aparência do nosso corpo (cirurgias plásticas, mudança de sexo, dietas de emagrecimento); em nossas atividades profissionais que podem variar em curtos espaços de tempo (descrédito à formação acadêmica, hipervalorização da experiência em detrimento à teoria, migrações profissionais, fim das carreiras); nos arranjos familiares atuais e suas expressões antitradicionais (casais homossexuais, mães solteiras por opção de vida, inseminação por meio de bancos de sêmen); na queda dos modelos éticos de perenidade e sua substituição por modelos provisórios e descartáveis, consumidos ao bel-prazer da situação (ídolos da indústria do entretenimento e dos *mass media*, líderes religiosos e políticos); na mobilidade humana que faz as pessoas circularem pelo globo dando vida aos muitos discursos capazes de narrar a existência e elevá-la a uma profusão de símbolos, relatos e sentidos (turismo, migrantes em busca de trabalho, refugiados políticos); em experiências religiosas que, muitas vezes, são apreendidas como práticas itinerantes em busca de divindades mais eficazes ou capazes de agir com mais imediatismo (sincretismo religioso, iniciação em várias religiões, esoterismo); na aceleração das percepções acerca do tempo e na necessidade de viver uma simultaneidade que otimiza as experiências (cursos intensivos de idiomas, faculdades que podem ser cursadas no sistema de educação à distância em pouco mais de um ano, pacotes turísticos do tipo “conheça o Brasil em dez dias”, veículos como o Lamborghini Gallardo que vai de 0 km a 100 Km em apenas 3,9 segundos).

4.4 Identidade e arte: aproximações

Cada época da existência humana, num plano coletivo, relaciona-se de um modo singular com a arte, busca nela um impulso às mais diversas experiências e constrói a partir dela distintas perspectivas para o entendimento da realidade.

Tomando como pressuposto o caráter dialógico da arte em relação a outros campos do conhecimento e da práxis humana, é possível sugerir que seu

entendimento pode ser mais adequadamente explorado quando se tem presente o fato de que ela não opera como produto de um campo endógeno, alheio às permeabilidades culturais, econômicas, éticas e científicas de um determinado contexto histórico-social. Dentro desta perspectiva, aproximar-se da arte equivale a entrar em contato com um sistema de representações fortemente alicerçado nos conteúdos oferecidos por diversas esferas sociais, dos quais os artistas se apropriam para imprimir a cada época, a cada contexto e a cada geração uma característica peculiar e irrepetível.

Na esteira deste raciocínio, é possível afirmar que a arte contribui de forma decisiva para a criação de uma “identidade de época”, ou, dito de outro modo, que o conjunto de representações produzidas pela arte pode atuar na compreensão dos valores e das práticas objetivas e subjetivas que, de tempos em tempos, modificam a sociedade e as relações humanas que nela são construídas. Subjacente à condição material da obra de arte, bem como à sua dimensão simbólica e sua inserção num determinado contexto histórico-social, há registros na própria obra que transcendem uma abordagem unicamente estética, ou seja, a arte não apenas materializa as aspirações subjetivas e espirituais de uma época como também tem muito a dizer sobre operações objetivas e socialmente constituídas. Atualmente, por exemplo, ao apreciarmos uma pintura renascentista ou uma escultura barroca, podemos perceber – a partir das diversas conexões possíveis de serem estabelecidas entre a arte e outras esferas sociais – que elas conservam uma afinidade com outras linguagens e práticas com as quais se relacionam.⁶⁰

Deste modo, parece pouco sensato pensar o processo de construção da estética e da arte na renascença sem considerar seus vínculos com o humanismo filosófico, sem levar em conta suas ligações com os avanços científicos e com as

⁶⁰ Em seu livro “A idade neobarroca”, Omar Calabrese cita o estudo de Severo Sarduy referente ao Barroco para argumentar em prol da relação existente entre as diversas esferas sociais na constituição de um “caráter de época”. Segundo Calabrese, o estudo de Sarduy apontou a relação existente entre a ciência e arte barrocas e chegou à conclusão de que a forma da descoberta de Kepler da órbita elíptica dos planetas não é diferente da que está na base da obra poética de Gongorra, nos quadros de Caravaggio e na arquitetura de Borromini. Ver CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 22.

práticas comerciais da época e sem debruçar-se sobre os rompimentos em relação à vigilância religiosa sobre o conhecimento. Do mesmo modo, pareceria pouco confiável a análise barroca que desconsiderasse o uso ideológico da arte para a promoção dos valores espirituais da Igreja Católica, negligenciasse o recurso à nostalgia dos esquemas clássicos e tornasse irrelevantes os rebatimentos da produção artística da época frente aos regimes políticos absolutistas.

A arte permite que os diferentes matizes de dilemas, memórias, contradições e aspirações sociais de uma época sejam reconhecíveis em seus objetos e em suas práticas, sem, contudo, legislar sobre a forma como esse conjunto de elementos se manifesta num dado contexto. Assim, não compete à arte operar como um centro organizador do complexo conjunto de práticas e discursos produzidos na sociedade, porém, a partir destes discursos e práticas, a arte pode, sim, funcionar como um campo de condensação, do qual podem ser extraídas leituras e interpretações sobre os mais diversos aspectos da vida social. No entendimento de Ortega Y Gasset, diante de uma série de fatos artísticos que pertencem a uma época ou a um determinado grupo humano, deve-se lançar a pergunta sobre “qual a última exigência do seu espírito aquele povo ou aquela época satisfaz com os produtos artísticos que produziu.” (Ortega Y Gasset, 2002, p. 68). Deste modo, equacionando a produção artística em relação a uma época, um povo, uma cultura ou um contexto, é possível extrair leituras do mundo social que se ramificam para os mais diversos setores.

A situação atual, contudo, é delicada. Buscar esta aproximação possível da arte com outras esferas sociais – a identidade cultural, por exemplo – e interpretar a partir da produção artística o extenso conjunto de fenômenos que regem a vida em sociedade não é, por certo, algo que se possa vislumbrar com um grau elevado de certeza ou mesmo de coerência. Encontramo-nos, conforme explica Belting (2006, p. 172), “numa situação em que as questões do sentido e das funções da arte só podem ser respondidas por uma visão retrospectiva acerca da unidade maior da cultura.” Esta visão retrospectiva de que fala o autor corresponde a um olhar capaz de reconhecer os laços históricos construídos pela arte em relação à

sociedade em diferentes épocas, porém, não no sentido da restituição de uma autoridade histórica sobre a narrativa da arte, mas, sim, no sentido de um reconhecimento mais apurado sobre as formas de inserção da arte no âmbito das relações culturais de que ela também participou e ainda participa.

Ao falar da necessidade de uma visão retrospectiva acerca da unidade maior da cultura, Belting (2006) chama a atenção para um problema que não é apenas de ordem conceitual ou descritiva, conforme visto no capítulo 3, mas que atinge em cheio as relações sociais construídas a partir do campo da cultura. Se a identidade cultural constitui uma área cuja expressão subordina-se a uma esfera maior – a cultura –, primeiramente é necessário mapear o estado em que se encontra a totalidade de uma determinada cultura para, a partir daí, tecer as relações entre as diversas formas fragmentárias que, conjuntamente, expressam essa totalidade. Contudo, almejar um estado de consciência e de conhecimento acerca da “totalidade” do que quer que seja parece algo contraditório no âmbito da pós-modernidade, já que suas bases cognitivas encontram-se mais alinhadas às expressões de incompletude e às demonstrações da circunstancialidade acerca do conhecimento.

Rissati, ao propor o âmbito da cultura como uma instância de ligação, expressa essa vinculação entre arte e sociedade de uma forma bastante significativa. O autor afirma que é necessário empreender uma análise cuidadosa dos textos (literatura, artes visuais, música, etc.) a fim de se compreender como a cultura modela a percepção que temos da realidade. Trazendo à tona a ideia da cultura como uma unidade construída a partir dos fragmentos da experiência humana, o autor acredita que “as percepções da realidade dependem e são construídas através de sistemas de comunicação dos quais as artes são exemplares.” (Rissati, 1990, p.121).

Na definição sucinta de Castoriadis (2009, p. 11) “a cultura é tudo o que, na instituição de uma sociedade, (...) os indivíduos tomam posse positivamente como ‘valor’”. O termo “valor”, longe de sugerir a fixação de uma estrutura universal e axiomática, indica a necessidade de reavaliações permanentes, tendo em vista

sua natureza política e sua vocação para o diálogo. Sob a ótica deste autor, o recurso à indagação acerca do valor cultural e histórico dos objetos e práticas produzidos na atualidade em torno da etiqueta “arte contemporânea” – indagação que surge mediante formulações ora jocosas, ora críticas, ora meramente retóricas – impõe uma análise criteriosa dos argumentos relativos à “perda” do valor (ou até mesmo à falta de valor) da arte. Assim, sem o reconhecimento de um valor positivado que contribui para a instituição da sociedade hodierna, a arte contemporânea poderia ser encarada como algo irrelevante ou como expressão não representativa do atual estágio cultural da história humana. Marginal e desfilada, a arte contemporânea, por contestar profundamente a própria dinâmica de construção do “valor” no interior da sociedade, poderia estar condenada à condição de fenômeno acultural ou de mera excrescência. Sérias restrições, entretanto, poderiam ser levantadas aqui em relação à perspectiva do valor positivo defendida por Castoriadis, já que na negatividade de suas opções valorativas a sociedade também expressa um modo de ser, pensar e agir.

A questão do valor proposta por Castoriadis, aliada à perspectiva de uma história que se abstém de normatizar processamentos de ordem cultural num âmbito universal, conforme visto no capítulo 2, coloca-nos frente a um novo cenário impregnado de possibilidades e problemas antes inexistentes. Em um ensaio escrito em 1978, Castoriadis acena para uma questão que se tornaria referencial em relação à cultura contemporânea – pós-moderna – e sua vinculação com o descartável, com o pastiche e com as investidas desestabilizadoras da indústria cultural. “Talvez esteja morrendo”, diz o autor,

o que aprendemos a chamar a própria *obra de cultura* [grifo do autor]: o ‘objeto’ durável, destinado por princípio a uma existência temporalmente indefinida, individualizável, assinada pelo menos de direito por um autor, por um meio, por uma datação precisa. Existem cada vez menos obras e cada vez mais *produtos* [grifo do autor] que compartilham com os outros produtos da época a mesma mudança na determinação de sua temporalidade: destinados não a ter durabilidade, mas a não ter duração nenhuma. (Castoriadis, 2009, p. 22).

Os processos sócio-culturais que pautaram a modernidade foram construídos com base em expectativas universalistas fortemente vinculadas à dimensão afirmativa da História. Mediante este enquadramento, tanto a arte quanto a identidade cultural operavam como elementos representativos de um mundo estático e projetado para, dentre outros aspectos, revelar a durabilidade dos produtos e das práticas culturais, promover a delimitação precisa da atividade artística de modo a não contaminá-la com preocupações “mundanas” e estimular a crença na razão como instrumento de emancipação humana. Este projeto, contudo, revela as opções éticas e ideológicas de uma sociedade que se desgastou e que, mediante um *corpus* renovado de práticas e princípios, passou a formular novas pautas que hoje integram a dinâmica social.

A nostalgia que ainda persiste diante da obra durável e da estabilidade temporal da representação artística, bem como a condição fluida e imprevisível em relação às possibilidades de expressão das identidades culturais na pós-modernidade, são bastante eloquentes e precisam ser constantemente revisitadas no plano investigativo. Lasch (1987) admite que são as atuais configurações da identidade que alteraram a própria percepção sobre a estabilidade do mundo. A conjunção entre identidade e mundo, que existia de forma bastante definida num contexto moderno, cedeu lugar às profusas textualizações das expressões identitárias pós-modernas, que não reconhecem mais a autoridade de um mundo fixado num tempo histórico como um “universal”, ao qual a identidade deve se adaptar. Conforme aponta Lasch (1987, p. 23), a noção de identidade no contexto da pós-modernidade tornou-se incerta e problemática

não porque as pessoas não ocupam mais posições sociais fixas – uma explicação baseada no senso comum que incorpora inadvertidamente a equação moderna entre identidade e papel social -, mas porque elas não mais habitam um mundo que existia independentemente delas.

No entendimento de Lasch, o valor político da ação humana tem reflexos e consequências diretos no modo como nos situamos no mundo. No contexto estático da modernidade, “adaptação” é a palavra de ordem em torno da identidade. Sob

esta ótica, o mundo desenvolvia-se dentro de esquemas continuístas que construía possibilidades prévias de enquadramento dos indivíduos dentro de sistemas rígidos, geralmente tendo a noção de “classe social”⁶¹ como um dos seus quesitos preponderantes. Assim, afirma Sarup (1996, p. 47), no passado foi comumente sustentado que o “self” persistia inabalado ante as mudanças políticas e sociais. Tinha-se como garantido o fato de que, enquanto o “self” permanecia o mesmo, era o mundo que mudava.

Os rompimentos operados pela pós-modernidade em relação à identidade cultural são hoje fontes de análises desenvolvidas por diversos campos do conhecimento. Sarup (1996), por exemplo, fala da necessidade de se pensar a temática da identidade a partir do vetor da “descentralização” promovida no âmbito de um mundo pós-cartesiano, no interior do qual, figuras como Copérnico, Darwin, Marx e Freud, de diferentes formas, descentralizaram a temática referente ao homem e sua posição no mundo. Não menos importante, cita o autor, há que se pensar naqueles autores vinculados ao campo da linguagem e que, a partir desta perspectiva, reforçam a ideia de que nós é que somos falados pela linguagem, e não o contrário. (Sarup, 1996, p. 46).

Ao abordar a arte como um fenômeno que dialoga com uma diversidade de questões sociais – dentre elas a identidade cultural – é possível afastar-se das tendências muitas vezes estéreis que supervalorizam o estatuto formal das obras de arte em detrimento das diversas relações políticas que atuam em toda a extensão do campo artístico, o que inclui os próprios artistas, as instituições culturais e museológicas, os críticos de arte, os curadores de exposições, os comerciantes, dentre outros atores que integram a estrutura deste campo. Esta perspectiva socialmente mais abrangente, que extrapola até mesmo os limites do campo artístico, é que faz com que Vilar (2001, p. 11) conceba o fenômeno da entropia

⁶¹ De acordo com Sarup, “pode-se dizer que classe nunca foi um conceito simples, unitário. Foi sempre difícil defini-lo. No século 19, a maior parte dos trabalhadores gastava muitas horas numa fábrica e então, possivelmente, tinham uma identidade unificada. Mas atualmente, quando as pessoas gastam muito do seu tempo fazendo várias coisas em diferentes lugares, há um declínio na noção de identidade unificada. Há um crescimento, uma proliferação de identidades, e isso implica uma pluralidade de combates democráticos. As pessoas começaram a canalizar suas reivindicações políticas em grupos baseados na etnicidade, na ‘raça’, no gênero, na religião e na nação.”

estética contemporânea paralelamente à entropia cognitiva e político-moral do presente. Para Vilar (2001, p. 11), “a esfera estética apresenta, hoje, um caráter privilegiado como via de acesso à compreensão de nossa época.”

Por ser uma prática profundamente ligada às demais esferas sociais, a arte é capaz de condensar, avaliar e comunicar uma série de experiências que dizem respeito à vida coletiva, mediante uma problematização do mundo vivido que pode ter várias vias de acesso. Vattimo acrescenta que, numa obra de arte, estão condensadas as experiências do mundo histórico de uma sociedade ou de um grupo social, que nela reconhecem critérios de distinção entre verdadeiro e falso, bem e mal, etc (Vattimo, 1996a, p. 52). O autor ainda chama a atenção para um argumento decisivo, segundo o qual a arte opera a constituição das linhas fundamentais de uma existência histórica, visto que, mais do que qualquer outro produto espiritual, na obra de arte, revela-se a verdade das épocas. (Vattimo, 1996a, p. 53).

Mediante o amparo de uma perspectiva que submete a arte e a sociedade em geral a uma relação autoimplicada, pode ser pertinente colocar em discussão a condição atual da chamada arte contemporânea, muitas vezes definida como refratária e incongruente, de modo a avaliar os tensionamentos que trazem ao debate atual inúmeras desconfianças quanto aos seus usos sociais.⁶² Tais desconfianças tomam como base certas contestações que se referem à arte contemporânea como uma arte que se quer efêmera ao mesmo tempo em que

⁶² Em sua recente compilação de textos sobre arte contemporânea, Affonso Romano de Sant’Anna avalia a inserção deste segmento de produção artística no cenário cultural contemporâneo, sem isentar-se de tecer severas críticas sobre o assunto. Ver SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp. Arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003. Ferreira Gullar, poeta e crítico de arte, é outro autor brasileiro que combate aquilo que considera excesso e ludibriação na arte contemporânea, como a sua parcela de atividade espetacular e seu culto à novidade e ao efêmero que não constituem uma linguagem. Gullar questiona, dentre outros aspectos, “uma série de princípios e valores que, nascidos do inconformismo renovador do princípio do século [20], transformaram-se em verdades indiscutíveis.” Ver GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1997. Luciano Trigo também ataca o problema do “vale-tudo” na arte contemporânea através de sua vinculação ao mercado capitalista e da submissão do artista às imposições do sistema da arte. O autor não realiza uma reflexão estética, tampouco almeja criar juízos fundados em alguma linha filosófica. Os argumentos apresentados por Trigo partem de observações que avaliam e colocam em confronto as atividades de vários participantes do campo artístico, de modo a evidenciar relações de mercado, poder e apropriação da arte contemporânea. Ver TRIGO, Luciano. *A grande feira – Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009. Outros autores de renome internacional também participam da querela, entre eles George Steiner, John Updike, Giulio Carlo Argan e Clement Greenberg.

aspira ao eterno; que corre o risco de caricaturizar-se ao ostentar suas habilidades paródicas; que se quer inédita, porém, torna-se previsível ao operar mediante desmanches metodológicos, desordens técnicas e esquizofrenias conceituais; que se quer antiarte mas que se submete aos mecanismos da tradição e da outorga artística para ser reconhecida, legitimada e, inclusive, tutelada por instituições tradicionais como museus e outros espaços de preservação.

No âmbito das identidades culturais, a pós-modernidade abriu caminho para uma conformação social mais permissiva e menos dogmática no que se refere à autopercepção dos conteúdos subjetivos ligados à construção de identidades culturais. Geertz (2001, p. 197) avalia que

à medida que o mundo se torna mais rigorosamente interligado, econômica e politicamente, que as pessoas se deslocam de maneiras imprevistas, apenas parcialmente controláveis e cada vez mais maciças, e que novas linhas são traçadas enquanto as antigas se apagam, o catálogo de identificações disponíveis se expande, contrai-se, muda de forma, ramifica-se, involui e se desenvolve.

O crescimento interacional entre as culturas, presente como premissa embasadora desta tese, é compreendido aqui como o processo em que a mobilidade cultural, especialmente alavancada pelo contexto pós-Segunda Guerra Mundial, alterou o desenho tradicional da ocupação planetária em todos os seus âmbitos, cultural, econômico, geográfico e identitário, e contribuiu para a relativização de diversos valores e princípios conservadores, tradicionalmente alinhados às “culturas dominantes”. O âmbito da identidade cultural sofreu de forma contundente os impactos desta transformação, de modo a fazer surgir novas análises conjunturais que dessem conta de explicar a fisionomia que o mundo havia adquirido. Como um dos vários impactos advindos deste contexto em que a identidade cultural passou a assumir preponderante força política e relativizadora das posições fixas da modernidade, a arte não mais poderia manter os padrões conceituais, os procedimentos técnicos e as conexões sócio-culturais que sua fisionomia moderna vinha mantendo até então, de forma já bastante instável e contraditória. A arte contemporânea que então surgia, estava, assim, alinhando-se e

respondendo às novas demandas de um mundo onde trocas culturais intensas passaram a mediar as principais referências constitutivas de todo um projeto estético, dentro do qual, o que parece ficar mais visível é o desinteresse dos artistas em usar a obra de arte como matriz indutora de valores estáveis a serem perseguidos, além de repudiar a indexação das obras em sistemas categóricos ou classificatórios.⁶³

Este contexto, aliado ao enfraquecimento dos relatos históricos como lugares do consenso sobre a percepção do “eu”, foi fundamental para estimular a manifestação e a disseminação de múltiplos discursos e práticas acerca da expressão política das identidades, sobre as quais recaíam funções homogeneizadoras. Atualmente, parece não mais ser possível abordar a questão da construção das identidades culturais sem vinculá-las às transformações operadas pela ação de um complexo de imagens científicas, históricas, estéticas e políticas que conduziram a existência humana à pós-modernidade, terreno das entropias do sentido e suporte onde as sobreposições infinitas de linguagens e códigos culturais sinalizam uma nova forma de viver em sociedade.

Lasch admite que o discurso comum é hábil em vincular a identidade a conotações de uniformidade e continuidade, fator que pode ser colocado em discussão a partir da década de 1950, quando psiquiatras e sociólogos passaram a captar o conceito de identidade mediante um caráter multiforme e problemático, que, inclusive, coloca em xeque a relação da identidade (no caso do indivíduo) como equivalente de uma história de vida. “O sentido psicológico de identidade”, diz Lasch (1987, p. 23),

que passou ao uso comum, diminui ou elimina completamente a associação entre identidade e “continuidade da personalidade”, exclui também a possibilidade de que a identidade seja definida basicamente pelas ações da pessoa e pelo registro público de tais ações. Em seu novo sentido, o termo se refere ao declínio do antigo significado da vida como uma história de vida – um modo de entender a identidade que dependia da crença em um

⁶³ Carla, mediadora de visitação entrevista durante a 7ª Bienal do Mercosul, diz que “a arte contemporânea não é uma coisa representativa, pois não é necessário estar em contato direto com a linguagem do artista, com o que ele quis dizer, isso não importa. A obra de arte é hoje muito singular, ela parece não dar mais parâmetros para se criar categorias.” Entrevista realizada no dia 12/11/2009.

modo público durável, tranquilizador em sua solidez, que sobrevive à vida individual e emite diante dela uma espécie de julgamento.

A reconfiguração da sensibilidade artística no contexto da pós-modernidade dialoga com o modo como são construídas as identidades culturais no atual momento da história humana. Cada vez mais, falar em “identidade cultural” quer dizer falar em processos inconclusivos (o Percurso de Sísifo e seu eterno recomeçar) e que não se reduzem aos dualismos modernos.⁶⁴ Nesse sentido, a metáfora dos “dialetos”, de Vattimo, cuja expressão se dá na forma de textos sociais alavancadores de múltiplas interpretações sobre o real, é importante para se pensar em novas formas de construção de identidades culturais que não são mais uma questão puramente de “falta de opção” ou de “imposição”, mas, sim, são embasadas pela experimentação, pelo livre-trânsito e, até mesmo, por uma ludicidade que não almeja a um caráter de solidez.

Os processos de disjunção da arte produzida na atualidade – que se lança para a sociedade como uma prática incerta, sem programas estéticos prévios, sem necessidade de gerar consenso, sentindo as venturas e desventuras da liberdade de criar – traz em si a emergência da pós-modernidade como cenário. A figura *fin-de-siècle* do *flâneur* baudelaireano⁶⁵, que vaga sem rumo pela cidade, absorto na própria perplexidade frente aos novos enquadramentos existenciais do mundo moderno⁶⁶, ao crescimento vertical da visualidade urbana e ao ritmo mais acelerado do cotidiano, cedeu lugar ao sujeito pós-moderno que parece não ver mais

⁶⁴ De acordo com Gómez García, “em um universo em que até as partículas elementares costumam ser instáveis (Prigogine), o conceito de ‘identidade’ não pode ser senão problemático. A identidade concreta, em qualquer plano, físico, biológico e antropossocial, produto de uma evolução temporal, é sempre uma abstração sincrônica, resultado de diferenciações passadas e sujeita a posteriores diferenciações. A pretensão à essencialidade intrínseca à identidade não passa de uma ilusão.” Ver GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las desilusiones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto*. In: GÓMEZ GARCÍA, Pedro (Org.). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. p. 31.

⁶⁵ Ver BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁶⁶ “Ser moderno é romper com a tradição, interromper a repetição interminável de temas clássicos, agendas e mitos para tornar-se autoconsciente em relação ao ‘novo’. Tudo isso com o objetivo de observar as modulações do tempo, oferecer uma crítica das condições de sua própria cultura e sociedade, representar a realidade conforme ela é experienciada – subjetivamente e com a consciência crítica disponível especialmente ao artista. Ser moderno é romper com o passado e buscar novas formas expressivas de autoconsciência.” Ver SILVERMAN, Hugh J. *The Philosophy of Postmodernism*. In: John W. Bender; H. Gene Blocker (Eds.) *Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. p. 69.

perplexidade no que quer que seja, porque suas experiências parecem já ter sido desgastadas ou apresentam-se como simulacros frente às suas leituras do mundo. A sensação atual – talvez um sintoma – é de que não há mais diretrizes pretéritas atuando na configuração da cultura hodierna, tampouco a necessidade de produzirmos heranças a serem transmitidas. Certamente, há contradições neste processo, como também há fortes resistências sobre a aceitação desta tendência como a única reveladora de nossa época. A escritora brasileira Nélida Piñon⁶⁷, por exemplo, fala da necessidade de se desenvolver a consciência de que, na condição de seres humanos, não somos inaugurais. A crítica da escritora volta-se contra a forte tendência que temos de, segundo ela, acharmos que nada existiu antes de nós. É necessário, segundo Piñon, que se tenha sempre em mente que nós vivemos sobre os restos da sociedade, sobre aquilo que foi construído antes de estarmos aqui.

Duchamp, com sua roda de bicicleta e seu urinol (ironicamente assinado com o pseudônimo R. Mutt – um gesto iconoclasta acerca da ideia de que a obra é extensão e resultado de um autor único, que lança ao mundo um produto singular) pode ser hoje considerado um diletante *enfant terrible* dos tempos em que a arte tinha a missão de traduzir o sentido da novidade e da superação. Com o advento da pós-modernidade, os signos culturais, feito moléculas que compõem a matéria, tornam-se cada vez mais instáveis e agitados, e isso ocorre mediante um aquecimento provocado por outras esferas sociais que passaram a produzir e a conduzir o discurso da criatividade, da inventividade e da imaginação humanas. A arte parece hoje impotente como prática reveladora do “inedito”, além de experimentar o descrédito como um campo modernamente construído para anunciar experiências estéticas de superação histórico-social. Os princípios e expectativas antes pertencentes ao terreno da arte e por ela manejados, hoje são conduzidos pela ciência (e seus sedutores discursos em prol da eugenia, da medicalização e da eterna juventude), pelos meios de comunicação (e sua invasão à esfera privada),

⁶⁷ PIÑON, Nélida. Entrevista ao Programa Sem Censura, transmitido pela TVE, na data de 20 de agosto de 2012.

pela produção industrial de automóveis e outras mercadorias (e suas estratégias de renovação que, a rigor, fazem com que as coisas prossigam sendo sempre iguais), pela publicidade (e seu apelo ao consumo de frivolidades revestidas de um discurso de necessidade) e por diversas outras esferas sociais atuantes num mundo em que novos acordos textuais dominam a cena social.

4.4.1 Fora do mapa, na fronteira de Si, no abismo do Outro: Guillermo Gómez Peña e os devaneios alegóricos da identidade

Pós-mexicano, ameríndio pop, peregrino transnacional, pirata iconoclasta, encantador de exílios. Os adjetivos são escassos para qualificar o artista Guillermo Gómez Peña e a sensibilidade artística que embasa o seu trabalho. Radicado nos Estados Unidos desde o final da década de 1970, o *performer* e artista multimeios nascido na Cidade do México encontrou nas noções de nomadismo, fronteira e alegorias identitárias os vetores principais que sustentam o seu trabalho. Através da fusão de imaginários, vivências e experiências – oriundos de sua condição de mexicano e de sua opção de vida “deslocada” como mais um *chicano* na terra do Tio Sam – o artista produz uma química fascinante que revela, dentre outras possibilidades, uma percepção aguda sobre a constituição de um Si Próprio que, necessariamente, depende de um Outro como interlocutor.

Destas experiências que envolvem as ideias de contato, interação, limite, fronteira, hibridismo e identidade, surgem criações que se enquadram em um contexto que, segundo Gómez Peña, faz emergir a figura de um artista comprometido com as pautas mais urgentes desta época em que vivemos. Para Gómez Peña (2002, p. 54),

o artista contemporâneo deve ser um pensador social, um ativista cultural, um embaixador independente e, além de tudo, um grande comunicador envolvido com os grandes debates desta época. O intimismo e o individualismo boêmios respondiam a outra época e a outro mundo, mais estáticos e coerentes. Hoje, contudo, vivemos em um mundo colapsado, mais imediato e repleto de ameaças. Vivemos em permanente estado de emergência. Somos membros de uma mesma comunidade: a espécie humana em perigo de extinção.

Nas obras de Gómez Peña, as alusões a elementos identitários, étnicos, geográficos e políticos compõem um mosaico de interesses e intenções que visam à contestação crítica dos processos culturais inerentes à globalização e à planificação econômica alavancada pelo capitalismo. Com base nestes eixos, o trabalho do artista realiza uma avaliação crítica das possibilidades de construção e desconstrução das lógicas culturais que dominam a constituição de nações, de comunidades, de grupos étnicos e de identidades individuais e coletivas, de modo a mostrar que, num mundo em que a ideia de “unidade cultural” se tornou problemática, é preciso estar disposto a enfrentar uma desacomodação em relação àqueles âmbitos da vida social que outrora julgávamos inalteráveis.

Revelada através da dinâmica da alteridade, da expressão da diferença e da consciência da incompletude de um Si Próprio, a perplexidade da presença do Outro domina a atividade artística de Gómez Peña de modo a produzir um território de confrontos onde ninguém é, de fato, o que diz ser, e onde todas as identidades podem ser confrontadas num horizonte comum: o instável e o provisório submetidos a um poder de enunciação irônico e jocoso.

O próprio artista, para ingressar neste campo de batalha poético, dá vida às suas múltiplas *personas*, com as quais experimenta os sentidos intercambiáveis que marcam suas existências tópicas: mexicano, chicano, chicalango, latino-americano, hispânico, mexico-americano. Todo este leque de manifestações identitárias serve para mostrar os efeitos híbridos e provisórios da condição de vida pós-moderna em relação ao modo como os indivíduos localizam-se socialmente através de suas identidades. O *Mariachi Liberachi*, o *Border Brujo*, o *Guerrero de la Gringostroika*, o *San Pocho Aztlaneca*, o *Aztec High-Tech*, o *Untranslatable Bato*, o *Mexterminator* e o *WebBack* são algumas destas figuras meio humanas, meio míticas, que ganham vida através do trabalho do artista e anunciam que já não vivemos em uma realidade composta por certezas e posições estáticas.

O trabalho de Gómez Peña joga com os limites evanescentes nos quais inscrevem-se as práticas e os discursos identitários contemporâneos, revelando a

tensão existente entre o Eu e o Outro e, além disso, propondo uma crítica às dinâmicas construtoras destes dois elementos que, ora se atraem, ora se repelem. O Outro não é apenas o dessemelhante, estrangeiro, marginal, excluído, cuja presença poderia incomodar, diz Landowski (2012, p. XII). Segundo este autor, o Outro é, também,

o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua *não-presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, à espera de nós mesmos.

Na obra de Gómez Peña, esta dimensão em que o Outro pode ser percebido como o elemento que falta para a completude do Eu tem implicações significativas. Através da fusão das linguagens e os dos textos de que se vale o artista para construir suas obras (*performances*, fotografia, vídeo-arte, poesia, ensaios, *body-art*), transparece uma sensibilidade que mistura nostalgia e autoalegorização, elementos que, conjugados, situam-no numa busca que começa a partir do questionamento de sua própria identidade para, a partir daí, compreender os limites, as táticas e as forças sociais que constroem o Outro como elemento opositor. É com o intuito de promover essas transfigurações de si mesmo que Gómez Peña afirma que está se “desmexicanizando para mexicompreender-se”. (Villoro, 2011, p. 33).

Ethno-Techno (2004) (Figura 03), é um dos muitos projetos idealizados por Gómez Peña e os artistas integrantes do *Pocha Nostra* – um espécie de comunidade artística que congrega trabalhadores cujas matrizes poéticas mesclam o nomadismo cultural da vida pós-moderna e o uso irônico de simbologias que fazem chocar, ao mesmo tempo em que contestam, as tramas da construção política da identidade e do pertencimento étnico – por meio do qual examina-se o papel dos dispositivos midiáticos globais na construção das imagens de pessoas oriundas de comunidades imigrantes e de países de terceiro-mundo.

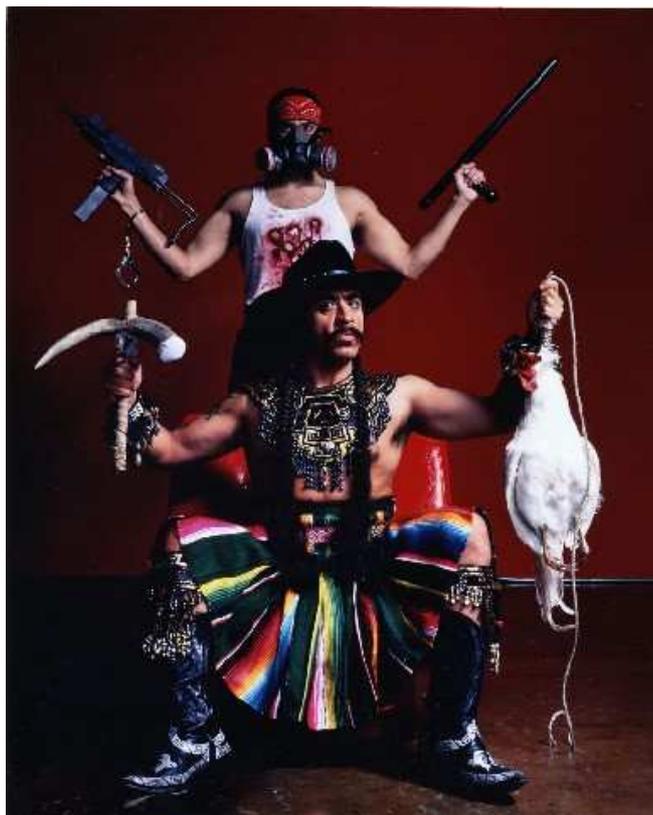


Figura 03
Guillermo Gómez Peña e *Pocha Nostra*
Performance-instalação Ethno-Techno, 2004
Centro de Cultura Americana e Contextos Globais
Santa Bárbara, Califórnia – EUA.

Dentre outros questionamentos, *Ethno-Techno* propõe a avaliação sobre a manipulação de caracteres identitários que interrogam acerca da demonização, da romanticização e da erotização do “Outro”.

A metáfora da liminalidade constitui, para Gómez Peña, um marcador existencial em relação ao qual posicionam-se suas ações performáticas e para o qual confluem suas críticas, relatos, declarações, confissões, manifestos, catarses e tentativas de orientação. Num mundo em que a possibilidade de definição de uma localização precisa para os indivíduos – no que se refere a um contexto sócio-político-cultural – torna-se cada vez mais problemática dada a condição hipercomunicativa e inter-relacionada dos códigos linguístico-culturais atuais, é preciso buscar nas dinâmicas da flutuação e da colagem discursiva novas possibilidades de construir-se como sujeito e como ser humano.

Nesse sentido, a opção de Gómez Peña é clara: não basta ser mexicano, tampouco americano. Cruzar a fronteira não significa abandonar o que se é, pois não há, do outro lado, uma outra identidade instalada num limbo imaculado à espera de apropriação. Sair do solo seguro é correr o risco de assumir a posição intermediária – o meio, o entre – é colocar-se exatamente naquele espaço por onde passa o fio da navalha. Portanto, é da experiência de mexicano descontextualizado que Gómez Peña extrai os elementos estéticos que compõem suas propostas artísticas, fazendo dela o elemento crucial em torno do qual pairam inúmeras possibilidades críticas. Segundo o artista (2002, p. 48),

a recapitulação da minha topografia pessoal e coletiva se converteu em obsessão cultural desde que cheguei aos Estados Unidos. Busco as marcas da minha geração, cuja jornada não vai somente da Cidade do México à Califórnia, mas do passado ao futuro, da América pré-colombiana à alta tecnologia e do espanhol ao inglês passando pelo “espanglês”. Ao longo deste processo, me transformei em um topógrafo cultural, cruzador de fronteiras e caçador de mitos. E não importa aonde eu me encontre, em Califas, Cidade do México, Barcelona ou Berlim, sempre tenho a sensação de pertencer ao mesmo grupo: a tribo migrante das pupilas acesas.

Conforme a análise de Alcázar (2002, p. 16), Gómez Peña expressa uma nova sensibilidade no campo da arte que revela corpos cruzados por limites culturais. É com o intuito de construir um espaço de liberdade que o artista se apropria das fraturas dos limites tradicionais que delimitam o alcance e os impedimentos das relações culturais para, a partir daí, reconstruir um novo enredo para inseri-los. “Através de signos estereotipados”, diz Alcázar,

Gómez Peña celebra um ritual xamânico no qual a fronteira é uma metáfora múltipla de morte, encontro, destino, loucura e transmutação que propicia o surgimento de uma nova consciência que não apenas aceita o fato de assumir a biculturalidade, como também quer desenvolvê-la e promovê-la.” (Alcázar, 2002,p. 25).

Cada ação artística de Gómez Peña nasce da predisposição do artista em adentrar a sala de espelhos que apresenta as muitas aparências que a cultura imprime aos seres humanos em suas existências contextualizadas. Todas elas, feito imagens que se atraem e se repelem simultaneamente, entram na obra do artista como elementos de uma hermenêutica irônica que, ao mesmo tempo em que

reconhece suas limitações práticas, abusa da possibilidade de produzir o que não queremos – ou não sabemos – ver.

5 A ARTE SOBREVIVE

“Nesse mundo, não se joga xadrez com figuras eternas, o rei, o louco: as figuras são o que as configurações sucessivas no tabuleiro fazem delas.”

Paul Veyne

5.1 Arte contemporânea e o triunfo da existência desparticularizada

Localizar com precisão onde termina a arte moderna e onde começa a arte contemporânea não é uma tarefa fácil. Mais importante do que buscar a fixação de limites canônicos e fronteiras rígidas para separar um contexto do outro, é atentarmos para um corpo de estímulos que, conjuntamente atuantes, motivam a renovação dos repertórios estéticos e a modificação da estrutura do próprio campo artístico, dotando-lhe de características singulares.

Embora não seja o objetivo aqui perseguido, abordar alguns elementos da transição da arte moderna para a arte contemporânea pode ser relevante para compreendermos as vinculações da arte com as identidades culturais, já que o crescimento interacional entre as culturas motivou a elaboração de uma arte que constitui uma fonte de desconfianças sobre as categorias valorativas e críticas modernas e sua defesa do “autêntico” e do “original”⁶⁸.

Os movimentos da arte moderna espalharam-se para o resto do mundo criando uma linguagem artística que almejava a universalidade. Embora essa pretensão tenha se realizado de forma limitada, privilegiando sobretudo as mudanças de cunho técnico e estilístico⁶⁹, atravessamos tantos movimentos

⁶⁸ “Termos fundamentais na arte moderna são ‘experiência’, ‘pioneiro’, ‘transformação’, ‘vanguarda’ – palavras que a crítica formal não pode dispensar, mas que derivam não dos vocabulários da forma, mas do Novo Mundo da ciência e da pesquisa, do Novo Homem do renascimento psíquico, da Nova Ordem da política revolucionária (...) Em todos esses léxicos, há uma identificação implícita dos valores com o novo – o valor da ousadia, do rompimento com a rotina e o trivial, da purificação e da expiação do mal. Ver ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 238.

⁶⁹ Haja vista a forma particular com que os contextos culturais fora da Europa se apropriaram discursivamente das novas formas modernas, como é o caso do muralismo mexicano, impregnado de teores políticos e sociais; das erupções modernas nos Estados Unidos e seu combate à tradição figurativista que vinha se mantendo no período entre Guerras culminando com uma ênfase na abstração; e da renovação formal da arte brasileira, lastreada por símbolos regionais e nacionais.

artísticos, escolas e tendências, que é quase impossível traçar um quadro seguro diante das muitas alterações nos modos de produção e recepção das artes visuais ao longo do século 20.

No caso das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século 20, é notável observar que seus programas estéticos mesclavam-se com práticas políticas e ímpetos iconoclastas através de propostas que pregavam, dentre outros quesitos, o repúdio ao passado, a destruição dos museus, a apologia à guerra, o desprezo às mulheres, a valorização das revelações do inconsciente e do irracional por meio do ultraje e da brutalidade estilística⁷⁰. Ao contrário, a arte contemporânea, como explica Danto (2006, p. 07),

nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar.

Se a arte contemporânea, à primeira vista, parece banal e estéril, isso se deve ao fato de que ela articula os signos de uma cultura que a alimenta sem qualquer intenção de entroná-la nas alturas do êxtase religioso como o fez a arte medieval; elevá-la a uma apoteose humanista como o fez a arte da renascença; relacioná-la aos ideais morais da ciência e da política como o fez o Iluminismo, ou armá-la contra a tradição e os arcadismos como o fez a arte moderna. A posição atual, segundo Vattimo, sugere que as intensidades estéticas da obra contemporânea estão cada vez mais relacionadas à sua capacidade de autonegação (Vattimo, 1996a, p. 43). A arte contemporânea apresenta-se como manifestação singular de um mundo obstruído pelo excesso de imagens e conduzido pela lógica do descarté.

Um estado delirante em meio às vertigens relativistas da cultura pós-moderna tem feito da arte contemporânea um centro de gravidade em que pairam todas as possibilidades de execução técnica e formal da obra de arte, no sentido de

⁷⁰ Os exemplos citados fazem referência direta aos movimentos artísticos da vanguarda europeia, dentre eles o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. Ver STANGOS, Nikos (Org.) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

que, não mais conectada a princípios universais de gosto, aceitação ou julgamento, ela constitui uma prática que só se torna efetiva na medida em que ironiza qualquer aspecto que se queira eterno ou imutável no âmbito da cultura. Isso vem ocorrendo por meio de estratégias de disseminação de inúmeros discursos (que coexistem sem que um deles seja eleito mais necessário ou relevante do que o outro, contrariamente à obra moderna que tinha um programa estético muito bem definido rumo à ideia da superação e do aperfeiçoamento), simulações de perenidade (mediante a performatização de banalidades que se convertem em experiência rara e memorável, no sentido de uma monumentalização do instante que condiciona, em si, um êxtase não-transmissível) e, por fim, encenações de profundidade sobre questões existenciais (já que, para a arte contemporânea, pouco importam as origens ou os destinos finais da mensagem artística: ela não sabe, ao certo, de onde fala e para quem fala). Ao avaliar a difícil caracterização da arte contemporânea em função do seu repúdio às categorizações e às inserções em lógicas classificatórias binárias, Bauman (1998, p. 127) diz que, na atualidade,

os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado.

De acordo com Picó (1992, p. 34), durante todo o tempo que chamamos histórico, “a arte foi o modelo das atividades com que o sujeito fazia objetos e os lançava ao mundo, atribuindo ao próprio mundo um significado de objeto e o apresentando, assim, como espaço ordenado, lugar da vida e conteúdo da consciência.” Na esfera estética, a centralidade do indivíduo como elemento-chave da modernidade ajudou a consolidar a perspectiva de que a obra de arte era fruto de um ato autônomo de criação e expressão que se somava a uma esfera contemplativa privada.

Tais princípios de construção de uma perspectiva histórica em relação à arte contemporânea são, atualmente, fontes de severas desconfianças.⁷¹ Na perspectiva de Belting (2006, p. 173), a arte contemporânea corresponde a um deslocamento da “grande arte” alocada nas estruturas da história e seu consequente enfraquecimento em relação ao processo de autonomia por ela conduzido desde o surgimento da era moderna.

O artista hoje também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar “a arte”, tal como uma imagem, da moldura que a isolava do seu ambiente. Se antigamente os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas. Os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte. A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica. (Belting, 2006, p. 173).

Sem qualquer referência a valores que almejem perenidade, a arte contemporânea sinaliza uma configuração cultural pós-moderna não-singular e antipersonalista, na qual o fazer artístico ocorre como um evento instável e que não visa a qualquer intenção de permanência. Em decorrência de não operar no âmbito de um projeto de longo alcance e de não alinhar-se à perspectiva essencialista da metafísica tradicional, no âmbito da pós-modernidade, conforme expõe Vattimo (1996a, p. 42),

tenta-se a experiência de uma arte como fato estético integral. Por conseguinte, o estatuto da obra de arte se torna constitutivamente ambíguo: a obra não visa a um êxito que lhe dê o direito de colocar-se dentro de um determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objetos providos de qualidade estética); seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites.

⁷¹ No entendimento de Brea, “a ‘leitura’ da obra de arte não tende mais ao instante – como no caso da obra estática – mas expande-se em uma duração, em um ocorrer que se desdobra em uma sucessão de presentes – ao longo da qual a obra se transforma, se expressa como história, como narração. A obra não se dá de uma vez e para sempre, como idêntica a si mesma, congelada para a eternidade, fora do transcorrer do tempo. Pelo contrário, a representação se abre ao regime da duração em seu próprio interior, temporaliza-se internamente. Ver BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas em la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2008. p. 54.

Há um uso específico referente à expressão “arte contemporânea” que designa um conjunto de expressões artísticas que se diferenciam das demais. Essa diferenciação se dá tanto por questões técnico-formais, conceituais, de abordagem estética e, principalmente, pela quebra da linearidade dos discursos que admitem a “evolução” da arte dentro de um sistema temporal metafísico e regular. Danto admite que, em meados da década de 1970, começa a surgir uma consciência que ajuda a definir uma diferença marcante entre a arte moderna e a arte contemporânea. A sensibilidade histórica do presente, diz Danto, está arraigada num sentimento que situa a arte num âmbito em que ela não mais pertence a uma grande narrativa (Danto, 2006, p. 06). Embora admita a dificuldade do intento, Danto estende sua argumentação em relação à fronteira que separa a arte moderna da arte contemporânea mediante a aplicação do termo “arte pós-histórica” às produções que atualmente figuram no cenário artístico global, as quais teriam sua unidade assegurada pela fragmentação estilística, pela desordem informativa e pela entropia estética (Danto, 2006, p. 15).

Numa outra linha de reflexão, atenta aos trâmites da indústria cultural e das inúmeras falácias que sustentam o mercado de arte, Sant’Anna (2003, p. 56), adverte que

não se pode entender a ‘arte contemporânea’ sem passar pela livraria e pela bolsa de valores. Pela livraria, porque essa arte se quer ‘conceitual’, e, portanto, é um ramo da literatura com pretensões filosóficas. Pela bolsa de valores porque, mais do que nunca, a sua chave de explicação passa antes pelo mercado do que pela estética.

Embora demande uma leitura criteriosa, capaz de desviar alguns preconceitos e visões sinópticas imediatistas que aparecem com frequência em seus textos críticos sobre a arte contemporânea, Sant’Anna sugere que o rótulo “arte contemporânea” foi antes uma criação comercial que estética. Segundo o autor, a casa de leilões londrina Christie’s, como forma de facilitar o cálculo dos valores de comercialização das obras de arte, criou, à revelia de qualquer finalidade pedagógica ou estética, três categorias de arte: 1) “arte do século 19”, incluindo os impressionistas até Cézanne; 2) “arte moderna”, abrangendo o princípio do século

20 até 1970; e 3) “arte contemporânea”, englobando todas as produções a partir de 1970 (Sant’Anna, 2003, p. 53). Nada mais que uma jogada de *marketing* e divulgação, revela Sant’Anna, segundo a qual criou-se uma “marca”, um “produto” que é responsável pela movimentação de um mercado especulativo semelhante a qualquer outro mercado. Para ilustrar suas argumentações, o autor cita uma publicação alemã chamada *Capital*, na qual há um suplemento denominado *Compasso da arte*, onde figuram os cem artistas mais cotados da atualidade. O que é sintomático nessa cotação é que, segundo Sant’Anna, ela segue algumas variáveis, ou seja,

uma exposição no Kunsthalle de Bâle, nos museus de Grenoble ou Chicago vale 650 pontos, no Beaubourg ou no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles vale 800 pontos. E assim por diante. O conteúdo da obra não tem importância, e sim o lugar por onde ela passou. (Sant’Anna, 2003, p. 57).

Por certo, a crítica de Sant’Anna é válida dentro das lógicas do mercado e da manipulação da obra como mercadoria, porém, pouco ajuda na reflexão sobre o regime poético e sobre as transformações na sensibilidade artística contemporânea, que dependem de outros elementos para análise. Mediante um paradigma produtivo liberado das estruturas racionais da modernidade, a arte contemporânea apresenta-se como expressão desenquadrada em relação a certos fundamentos prescritivos, bem como tenta imunizar-se em relação à conexão da obra com os valores referenciais de seu tempo (leia-se, valores oficiais, dominantes e outorgados pela ação de uma história integralista). Também envolve-se em uma espécie de cotidianização da experiência estética em que não há a necessidade de que a obra manifeste ideias, juízos ou críticas reproduzíveis a longo prazo.

Se, num cenário moderno, a arte traduzia em larga escala o sentido da renovação cultural – além de integrar o discurso civilizatório que deveria passar, obrigatoriamente, pelo cuidado com as dimensões subjetivas e espirituais –, atualmente, num contexto pós-moderno, à arte parece estar reservado um lugar modesto na arena social em que interatuam outras realizações sociais que buscam participar da condução do discurso da renovação cultural. A ciência, por exemplo,

tornou-se a vitrine onde são expostos produtos criativos que mais parecem artefatos estéticos do que realizações técnico-científicas: as pesquisas com células-tronco deram uma forma ao rosto de Deus e seduzem milhões de espectadores prostrados em frente à televisão toda vez que um avanço nesta técnica é anunciado; a clonagem duplicou o sentido da existência; a informática e os sistemas computacionais realizam a onipresença humana por meio dos bancos de dados e de todo tipo de codificação; pensa-se, atualmente, em viagens tripuladas em ônibus espaciais como uma nova oferta turística para as elites econômicas.

Fisher (2007, p. 235) diz que

a desconstrução pós-modernista, como uma significação aberta, tem um impacto não apenas na ilusão de que os enunciados possuem um significado único e definitivo, mas principalmente é destinada a combater a suposição de que a cultura e a sociedade - *entendidas como textos* [grifo meu] - ainda seguem uma direção histórica e politicamente determinada. O pós-modernismo declara que todos os pontos de vista privilegiados foram anulados, juntamente com a posição dominante que permitiu o estabelecimento de hierarquias de interpretação.

Sob este viés teórico, a arte contemporânea é incapaz de gerar sínteses ou “programas estéticos fortes” vinculados à tradição ou a perspectiva continuísta que relacionava a obra de arte às suas instituições promotoras e consagradoras, aos seus agentes produtores (geralmente considerados vocacionados e tocados por um “chamado” supra-humano) e a um público que deveria acessá-la mediante certas premissas vinculadas à raridade da retribuição estética como um valor diferenciado e positivado na perspectiva do aperfeiçoamento moral.

Com o esgotamento da arte moderna e seu programa estético inscrito nas ações das vanguardas, estamos presenciando, através de uma nova configuração das sensibilidades contemporâneas, um estado de reificação da matéria plástica que se conecta à estetização da vida pós-moderna.⁷² Em muitos segmentos da produção

O termo “reificação” é empregado aqui como sinônimo de absolutização do valor estético da matéria plástica, a qual assume o valor de um “universal” já inscrito numa possibilidade de uso artístico sem que isso precise ser previamente elaborado pelo artista no campo da significação. Basta uma visita a uma Bienal de artes visuais, por exemplo, para que se perceba que não há mais qualquer critério sobre o que é e o que não é válido em termos de uso de materiais na construção de uma obra de arte. A reificação corresponde à adoção sumária de qualquer material, objeto ou forma física para ser usado na elaboração da obra de arte, sem que isso passe por uma avaliação sobre a “artisticidade”

artística contemporânea, ao artista compete apenas efetuar um ato de escolha em relação a este ou aquele material, esta ou aquela forma equivalente à ideia previamente elaborada em seu íntimo, este ou aquele contexto em que a linguagem artística alcançará seu mais alto grau de significação.

“Não há *obra* singular que pertença por direito próprio a este tempo. [...] Na atualidade, o existir particularizado das coisas, dos objetos do mundo, é uma quimera embaçada, um pesadelo suspenso”, diz Brea (2008, p. 43). A despeito de utilizarem grandes massas e grandes volumes de material na execução de suas obras, há artistas que parecem transformar seus trabalhos em signos instáveis e propositalmente permeáveis aos discursos delatórios sobre a insuficiência criativa da nossa época. Ao fazerem com que o visualmente monumental reduza-se ao expressivamente enxuto, artistas como Christo e Jeanne-Claude (Figura 04), Anish Kapoor (Figura 05) e os herdeiros de um minimalismo monumentalista elaboram as fronteiras de onde irrompem as possibilidades sempre transitórias de abordagem da obra de arte dentro de critérios como historicidade, durabilidade, materialidade e essencialidade. O mesmo princípio também vale para as instalações artísticas que proliferaram a partir da década de 1980 e que, muitas vezes, operam mediante a junção de objetos cujas origens temporal e espacialmente difusas criam colagens discursivas que são frutos de uma operação de eleição por parte do artista. Desconectados de seus contextos de apresentação, tais objetos retomam o seu estatuto funcional como portadores de uma memória estética que poderá ser ativada em outras situações.⁷³

Se arte inscrita no cenário da pós-modernidade pode ser descrita como cerebral, mentalista e conceitual, além de completamente alheia ao entendimento de

do material. A disponibilidade da totalidade da natureza como fonte de onde se extrai a matéria para a elaboração da obra corresponde ao que, na atualidade, entendemos por “reificação da matéria plástica”.

⁷³ “Instalações montadas enquanto dure a exposição e desmontadas no dia que acabam, *happenings* que duram o tempo que durar a atenção dos espectadores, envolver com plásticos a ponte do Brooklin somente por algumas horas... Este tipo de obra de arte nasce, como tudo no mundo pós-moderno, para morrer imediatamente. E os catadores de sensações as apreciam por sua familiaridade com o caráter passageiro e inconsequente destas obras e não porque elas incitem a pensar em coisas mais elevadas e duradouras do que suas tribulações cotidianas.” Ver BAUMAN, Zygmunt. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007. p. 23



Figura 04
Christo e Jeanne-Claude
Portões, 2005. Instalação no Central Park, Nova York.
Foto: Wolfgang Volz



Figura 05
Anish Kapoor
Leviatã (vista interior), 2011. Monumenta 2011. Grand Palais, Paris, França.
Foto : Didier Plowy

um público despreparado⁷⁴ ou não alinhado às modificações no campo da arte, parece necessária uma análise que dê conta de apontar as possíveis relações que a unem ao contexto social da vida atual. Coimbra e Basbaum (2001, p. 349) acreditam que os artistas contemporâneos são operadores de visualidades, produzindo trabalhos que são intervenções no campo da cultura.

É na atuação de uma inteligência plástica potencializada ao máximo que o artista busca eficiência em sua prática, agora estruturada na forma de um projeto plástico, sob o signo da transdisciplinaridade (cruzamento e superposição de vários campos do conhecimento) e intermídia (livre trânsito entre diferentes meios de expressão, com utilização de diversos materiais). (Coimbra e Basbaum, 2001, p. 349).

Ao trocar a retina pelo neurônio e ao substituir a mão pelo pensamento, a arte contemporânea minou o terreno em que a arte vinha erguendo sua própria história, injetando nele certos valores e princípios poéticos radicalmente conflitantes.⁷⁵ A “ideia”, o “conceito” e a “intenção” passaram a ocupar posições centrais no discurso artístico contemporâneo, impondo à “matéria”, à “artesanias” e à “objetualidade” o reconhecimento do desgaste dos seus prazos de validade cultural. Não é a intenção aqui buscada adentrar o campo da crítica ao valor (positivo ou negativo) das poéticas contemporâneas, o que demandaria o acionamento de outras categorias investigativas e matrizes teóricas. Porém, qualquer pessoa minimamente esclarecida sobre as condições sócio-culturais do mundo em que vive, verá que a arte que se produz atualmente parece querer desaparecer ao invés de enraizar-se. Sintomática, a obra do artista chinês Liu Bolin (Figura 06) caracteriza este aspecto de forma significativa ao simular a “desaparição” do artista em meio aos signos

⁷⁴ “A pergunta que, não sem malícia, cabe formular a todos que dizem não entender a arte contemporânea é se, efetivamente, entendem a antiga. Suas respostas serão, na maioria, negativas. Reconhecer figuras em um quadro não supõe compreendê-lo, muito menos se não há a capacidade de identificar os protagonistas das cenas sacras. Os atuais visitantes de museus entendem uma ‘Anúnciação’? O que pode dizer um quadro tão sutil como “O enterro do Conde de Orgaz” aos turistas japoneses não-cristãos que abarrotam a precária sala onde está exposto? Ver ZUBIAUR, Ibon. *Arte*. In: ORTIZ-OSÉS, A; LANCEROS, P. *Claves de hermenêutica. Para la filosofía, la cultura e la sociedad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005. p. 37.

⁷⁵ “Esta ideia da obra de arte como algo essencialmente desmaterializado, como um conector de polos mentais, propicia, sem dúvida, a tendência que muitas obras de arte conceituais carregam ao mostrar ou falar de algo ausente, ou mesmo de propor algo ausente.” Ver RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico*. In: MADERUELO, Javier. (Org.). *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: ABADA editores, 2006. p. 74.

urbanos e seus apelos à uniformidade e à massificação. O artista pós-moderno é um ilusionista que conhece todos os truques da caixa mágica da cultura. O problema a ser atacado pelos estetas, teóricos e críticos de arte é um só: como percorrer, mediante conceitos, o fio de Ariadne que leva à obra que se tornou, também ela, apenas um conceito?



Figura 06
Liu Bolin
Escondido em Nova York nº 04 – Ground Zero.
Fotografia, 2011. 118 cm x 149.9 cm
Galeria Eli Klein. Nova York. EUA.

5.2 Identidade cultural na arte contemporânea

Ao longo deste estudo, mencionou-se continuamente a relação existente entre arte contemporânea e identidade cultural. Tal relação, sob certos aspectos, sempre existiu, especialmente se considerarmos que a arte é produzida a partir de radiografias da sociedade e de mapeamentos acerca do conjunto de valores em relação aos quais ela propõe interferências e ressignificações. O artista, em todos os

tempos e contextos, foi alguém que olhou atentamente à sua volta com o intento de traduzir a complexidade do mundo através de representações construídas no domínio de uma linguagem que ainda não compreendemos em toda a sua extensão. E talvez nunca compreenderemos. Por isso mesmo, a arte sobrevive, como instância ainda não revelada em sua plenitude, como aquela área da vida humana destinada a contrariar as certezas e a conviver com nossas vicissitudes.

Atualmente, é muito simples dizer que habitamos um mundo caótico e repleto de perturbações que, como consequência, produz uma arte caótica e igualmente perturbada. Contudo, é exatamente sobre este aspecto que se pretende extrair alguma visibilidade. As mudanças radicais relativas ao mundo contemporâneo, ostensivamente apontadas por teóricos, pensadores e pesquisadores como Vattimo (1996), Lipovetsky (1989) e Bauman (1998) não podem mais ser compreendidas a partir de leituras tópicas e isoladas. A vida humana em sociedade é um enredo complexo. Portanto, é como um enredo, um conjunto de intenções e um encadeamento de ações que ela pode ser melhor compreendida. Deste dinamismo resultam todas as conexões possíveis que os seres humanos estabelecem ao longo de suas interações sociais.

A relação entre identidade cultural e arte contemporânea justifica-se, então, dentro deste horizonte circulatório da vida social, horizonte no qual nenhuma instância detém poder de validação sobre a outra. Pensar a arte é pensá-la como um evento que integra o enredo social, não de forma isolada, mas como um texto⁷⁶ em constante processo de escrita e reescrita, leitura e releitura, de tramas que se acomodam e reacomodam, um texto nunca pronto e sempre passível de sofrer modificações. A artista Maria Lucia Cattani⁷⁷ observa que “a arte sempre está

⁷⁶ De acordo com o pensamento de Wolff, as teorias da leitura ou decodificação, além de reconhecerem como característica essencial das obras de arte e de outros produtos culturais uma vocação para a “abertura”, reconhecem também o argumento contra o significado fixo ou “fechado” de um texto. Para Wolff, “no que concerne ao autor do texto, este reconhecimento tem importância especial. Dito de outro modo, os textos (e outros produtos culturais) contêm e expressam significados mais além daquele pretendido por seus autores. Isso não quer dizer unicamente que as leituras sucessivas apontem novos conteúdos ao texto, mesmo que isso também seja correto. Porém, uma vez produzido, o texto contém e conjuga numerosas vozes, possivelmente contraditórias. Ver WOLFF, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: ISTMO, 1997.p. 147.

⁷⁷ Entrevista concedida em 21/03/10, via correio eletrônico, por meio de questionário estruturado.

vinculada às identidades culturais e questões sociais de seu tempo, porém, ela pode muitas vezes não atingir o público *desse tempo nesse tempo*” (grifos da artista). Se há uma instância com a qual o texto tem profunda intimidade, essa instância é a dimensão temporal da experiência, tanto no plano da vida individual quanto coletiva. Com o desdobramento da vida social, os textos entram em processo de interação e contato, o que faz com que eles modifiquem seus sentidos e suas funções. Isso permite, conforme menciona a artista, falar de um texto – neste caso, uma obra de arte⁷⁸ – que se coloca de forma conflitante no seio da cultura, sem uma dimensão programática que lhe confira um estatuto acabado. Outra artista, Rosângela Rennó⁷⁹, diz que

é quase inevitável pensar na questão da identidade cultural quando se misturam artistas de diversos países [especialmente no contexto das Bienais]. (...) Primeiro, porque os curadores já organizam suas ideias quase sempre contemplando essa questão, mesmo quando o assunto principal não é a identidade propriamente dita. Segundo, porque vários artistas de países 'periféricos' colocam dessa forma, isto é, propõem questões de ordem identitária.”

Pessoas com um ponto de vista mais nostálgico acerca da realidade sonham com um mundo em que a “arte de verdade” um dia retornará, munida de seus vernizes, de seus pesados blocos de mármore e do brilho de seus bronzes. Certamente, ao isolarem a sociedade em partes e categorizá-la por meio de hierarquizações, elas acreditam que os processos de transformação social – que ajudaram a desenhar o mundo como ele se encontra hoje – ocorrem em níveis descontínuos, afetando apenas alguns setores, enquanto outros permanecem intactos ou imunes à “degeneração”. Contrariamente a esta postura, há um vasto campo de tematizações que acredita nas mudanças estruturais, nas grandes rupturas em bloco e no dinamismo interacional que faz o mundo sempre mudar

⁷⁸ Belting acredita que “a obra de arte possui uma unidade peculiar que possibilita uma forma totalmente própria de narrativa: a *interpretação*. Ela não está ligada a priori nem a um método e nem mesmo a um ponto de vista, pois uma obra pode admitir vários métodos e responde a muitas questões. Uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra.” Ver BELTING, Hans. *O fim da História da Arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 216.

⁷⁹ Entrevista concedida em 10/12/09, via correio eletrônico, por meio de questionário estruturado.

como uma totalidade, da qual fazem parte, dentre diversos outros campos, a economia, a educação, os sistemas éticos, a política e a arte.

Entronizar ou demonizar a arte contemporânea não são intenções aqui buscadas. O mercado editorial, através da atividade de inúmeros analistas e críticos, já produziu um arsenal suficientemente vultoso para colocá-la numa trincheira. A crítica é, sim, necessária, mas o entendimento também. A aproximação entre arte contemporânea e identidade cultural coloca-se, portanto, no nível de uma tentativa de entendimento. E isso não quer dizer que o assunto estará esgotado com este trabalho. Pelo contrário, trata-se de uma aproximação, de um avanço lento em direção a um objeto que, certamente, está e estará cada vez mais presente na agenda de discussões relativas à arte contemporânea.

Não parece ser mais possível dar as costas a alguns aspectos da sociedade atual que nos forçam a repensar até mesmo nossa condição como indivíduos e como integrantes de um corpo coletivo. O mundo contemporâneo – este mundo que ganha forma e conteúdo quando olhamos para fora da janela e para dentro de nós mesmos – é atravessado por diversos textos, por reviravoltas constantes no manejo dos discursos políticos, por cadências econômicas que alteram a circulação da riqueza e das mercadorias, por fluxos de informação que articulam uma sociedade hipercomunicativa. Além disso, a participação dos fenômenos ligados à identidade cultural na crítica e na remodelagem da fisionomia do mundo é, hoje, algo de que não podemos nos furtar.

Dentro da perspectiva de um mundo que se desdobra na circularidade de seus setores e de suas práticas comunicantes, a arte é hoje um campo que, como em nenhum outro momento da história, convoca-nos a problematizar domínios que se alastram para todos os setores da sociedade. A arte não tem mais como atribuição “isolar” de uma suposta totalidade um determinado conjunto de fenômenos e rotulá-los como “estéticos”, pressupondo, assim, que a revelação do estético é tarefa de uma área específica, a arte, e de produtores específicos, os artistas. O estético está, hoje, em toda a parte, diluído na cotidianidade das relações humanas, e é por isso que o artista contemporâneo desconhece qualquer barreira

para a elaboração do seu trabalho.⁸⁰ Como explica Moraes (2001, p. 169), “o caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo que se relacionava ao conceito de obra”. Exatamente porque expandiram-se os domínios do estético, o artista está hoje confortavelmente liberado para produzir sem o compromisso com um anseio da sociedade, como foi comum durante a arte moderna. As estratégias da vanguarda eram esperadas como ritos de renovação e de crítica em relação a um mundo que precisava modernizar-se e libertar-se das velhas estruturas. Entretanto, no contexto das articulações críticas da pós-modernidade, esse ideal de superação desgastou-se por completo. A ordem agora é ironizar, ressignificar, recuperar e contestar a ação seletiva da história da arte⁸¹ e, a partir dela, despressurizar o tempo homogêneo e autoritário que garantia a entrada no Olimpo artístico.

Como sugerem Zilio et al (2001, p. 190), é evidente que as linguagens emergentes a partir de 1970, diferentemente das vanguardas do início do século 20, não estão interessadas em promover rupturas, optando pela construção de “pontos de vista” diferentes acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica. Os autores ainda acrescentam que este “ponto de vista” é, sobretudo, político, sem significar uma redução do trabalho de arte à categoria de reflexo das situações políticas em que aparece. De acordo com esta perspectiva, o depoimento do artista Nicolas

⁸⁰ De acordo com Jameson, “onde o estético impregna tudo, onde a cultura se expande até o ponto em que tudo se torna aculturado de uma ou outra forma, nessa mesma medida, o que se costumava chamar filosoficamente de distinção ou especificidade do estético ou da cultura tende, agora, a obscurecer-se ou a desaparecer completamente. Se tudo é estético, não faz muito sentido evocar uma teoria distinta do estético; se toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas de experiência.” Ver JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. p.121.

⁸¹ Para Brito, os novos procedimentos nas artes visuais contemporâneas condensam as articulações do circuito. “Os ismos se atropelam a ponto de perderem o sentido, a “História da Arte” aparece cada vez mais maciça e, até, totalitariamente. Os trabalhos acumulados não vão possuir uma cronologia explicativa de movimentos. Não existe mais uma ordem de sucessão temporal que permita o encadear das semelhanças, oposições, filiações e conflitos. Quem desaparece diante da produção contemporânea é a nitidez da instância genealógica da História da Arte.” Ver BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo. O novo e o outro novo*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Rupcich⁸² parece pertinente quando ele afirma que “há obras que podem ajudar a entender uma situação social local ou a partir de algo local conduzir ao entendimento de um estado social global.” O artista ainda acrescenta que

na América Latina, o caminho mais lógico consiste em enfrentar situações locais que podem refletir uma situação específica projetada em direção a algo global, visto que, mais do que coisas globais como as existentes no ‘primeiro mundo’, dispomos de coisas pontuais. Tenho a impressão de que o mercado de arte chileno aponta para obscurecer os discursos que dialogam com uma situação política e se interessa mais por uma produção que jogue com os sentidos e os formalismos, ou, por outro lado, explore aquilo que é mais popularmente entendido como ‘o chileno’, que não tem muita diferença daquilo que pode oferecer uma instituição ligada ao turismo local.

Talvez seja coerente pensar que a arte, assim como a política, a religião e diversas outras esferas, está tentando sobreviver num mundo em que já não mais caminhamos de mãos dadas com os produtos clínicos da modernidade, com suas garantias de segurança e suas doses infalíveis contra todos os males. Tínhamos a segurança de um Deus centralizador, de uma ciência redentora e de uma moral incorruptivelmente progressista. Mas a fartura, paradoxalmente, nos trouxe a penúria e o medo de nós mesmos. Desde que a modernidade largou nossas mãos, convivemos em um mundo de reticências.

Ainda que frágil e cerceada por desconfianças, a tentativa de compreensão em torno da arte contemporânea diante deste quadro de abandono da suposta segurança do contexto da modernidade não deixa de ser possível. Ela não terá, evidentemente, os brios totalizantes e sinópticos com que nos acostumamos a conviver até o advento da arte moderna. Abordar a questão do contemporâneo no que se refere à produção em artes visuais exige, de acordo do Brito (2001, p. 208), alguns cuidados, de modo a não se repetirem os equívocos surgidos das investigações sobre a arte moderna, os quais aproximavam conceitos através de um modo de operar improdutivo, como por exemplo: arte e sociedade, arte e tecnologia, arte e ciência. Definir os nexos entre as transformações ocorridas na arte e aquelas

⁸² Entrevista concedida em 25/01/10, via correio eletrônico, por meio de questionário estruturado.

ocorridas em outros setores gerou um reducionismo que mutilou a própria arte. Segundo Brito (2001, p. 208),

a experiência contemporânea conduz a manobras simultaneamente mais abertas e precisas. Paradoxalmente, para decifrar os pontos de contato entre a arte e os demais processos sociais, mostrou-se imprescindível aprofundar a investigação no interior da própria arte e aí, só aí, violar sua intimidade e esclarecê-la. Não se pode tomar suas representações empíricas e procurar ligá-las, à força, com outros interesses.

Deste modo, a relação que se busca entre identidade cultural e arte contemporânea não está formulada mediante uma aproximação inquisitória, tampouco busca localizar nexos objetivadores construídos narcisisticamente, apenas porque interessam neste momento. Tal relação também não se restringe a uma tipicidade e não está vinculada ao exame de um grupo específico de produtores de arte capazes de “materializar” em suas obras certas simbologias associadas à sua identidade cultural. A relação que se busca compreender mais proximamente está pautada por um cruzamento de fenômenos, práticas, situações e discursos que transformaram substancialmente a produção em artes visuais a partir da década de 1970.

As reivindicações em torno das identidades culturais, traduzidas sobretudo por suas demandas políticas, estão na base de um conjunto de práticas que, na sua totalidade, conduziram as transformações que desencadearam a arte contemporânea. Participam destas transformações uma série de atores e fenômenos que, conjuntamente atuantes, criaram as condições de interferência num imaginário cultural⁸³ global que resultou no redimensionamento de todo o campo artístico. Como exemplos destes atores e fenômenos, pode-se citar: a) os processos de descolonização, b) as novas diásporas, c) a articulação politicamente mais efetiva

⁸³ Ao referirmo-nos a um “imaginário cultural”, alinhamo-nos com o pensamento de Sanchez Capdequí, para quem o “imaginário cultural opera como um reduto transcendental e transitório no qual se vai depositando o conjunto de vivências e experiências sobre as expectativas humanas ao longo de sua história, o saber cultural da espécie, em suma, as coagulações espirituais ou arquetípicas (imagens míticas primordiais, como Isis, Prometeu, Hermes, Jesus, Homo Faber) que dotaram de direcionalidade o sentido profundo das formas sociais já extintas e desaparecidas e que sobrevivem em estado potencial como suporte básico de toda criação psicossocial futura.” Ver SANCHEZ CAPDEQUÍ, Celso. *Imaginário cultural e identidades coletivas*. In: BERIAIN, Josexto; LANCEROS, Patxi (Orgs.). *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1996. p. 125.

de minoria étnicas, sexuais e religiosas, d) o amadurecimento das teorias feministas, *queer* e multiculturalistas, e) a queda dos dois grandes pilares da modernidade – a razão e a História – e o enfraquecimento de um terceiro pilar – a noção de representação –, f) a ênfase no caráter textual das relações sociais e o levante do “local” como expressão de singularidade, g) a descanonização dos centros de outorga artística e as estratégias de circulação artística em circuitos contextuais e de circulação regional (especialmente através da ação de instituições culturais e Bienais).

Algumas questões poderiam ser pontuadas de modo a fixarem mais detalhadamente o interesse pela aproximação entre identidade cultural e arte contemporânea: pode-se esperar que a arte faça uma leitura da sociedade sem antes avaliar sob que valores e crenças fundamentais a sociedade está embasada? Se, como vem mostrando a experiência, a arte contemporânea causa tanta repulsa em diversos tipos de público⁸⁴, é correto inferir que ela se apresenta da forma como se apresenta porque faz uma leitura de um “mundo social” desordenado e pautado por diversas formas de entropia semelhantes às suas? Se a arte é capaz de “filtrar” certos elementos constitutivos de uma determinada sociedade, num dado momento da história, como a arte contemporânea vem operando esta competência? Não é a arte o produto do trabalho de um conjunto de indivíduos que, localizados num tempo

⁸⁴ O polêmico artigo publicado por Voltaire Schilling no Jornal Zero Hora, no dia 25/10/09, poucos dias antes da abertura da 7ª edição da Bienal do Mercosul, cujo conteúdo colocava em xeque a legitimidade das obras de arte instaladas em áreas abertas – além de referendar completa aversão à arte contemporânea –, reverberou entre os leitores do jornal que deixaram cerca de cento e oitenta depoimentos em sua página na internet. A maioria deles direciona ataques declarados à arte contemporânea, como mostram os sete depoimentos a seguir apresentados: André diz: “o que vemos nesta cidade (Porto Alegre) é uma aberração, e não arte. A reação pública que ocorre seguindo o artigo é o que os ditos ‘artistas’ mais temem, é a população finalmente percebendo sua farsa.” Gico diz que “os intelectuais gostam de falar difícil e acham que gostar de coisa feia é contemporâneo.” Levy acredita que “gasta-se uma fortuna com uma Bienal que não acrescenta nada culturalmente.” Guilherme manifesta-se dizendo que “a verdade é que as pessoas não entendem a arte contemporânea, não por serem burras, mas por serem ignorantes. Sim, elas ignoram qual o sentido dessas obras, pois, para entendê-las, é preciso estar dentro de uma elite artística que se fecha cada vez mais.” Maria Gabriela diz que “os artistas contemporâneos radicais que me desculpem, mas se o lixo pode, sistematicamente, ser arte, deveríamos cultuar nossos centros de tratamento de esgoto como os maiores monumentos artísticos da cidade.” Alex acrescenta que “se o contemporâneo um dia foi reformista, rebelde, hoje não produz mais nada.” Marcelo diz que “firulas intelectuais são mais importantes do que o próprio conteúdo das obras. Parece que na arte isto acontece também.” Evidentemente, depoimentos contrários ao ataque à arte contemporânea também foram registrados. Disponível em <www.zerohora.com.br> Acesso em 27/10/09.

histórico, articulam os limites e possibilidades de suas realizações artísticas através de contatos como outros indivíduos integrados a outros campos de atividade não-artística?

Para se tentar uma compreensão sobre as bruscas mudanças que estamos vivendo frente à desacomodação de toda a estrutura de valores que sustenta a produção de arte na atualidade, basta lembrar que, conforme ensina Belting (2006, p. 144),

a arte foi sabidamente uma ideia da época do Iluminismo, que nela reconhecia uma validade atemporal e universal, para além de todas as diferenças entre os produtos artísticos individuais: atemporal e universal como os direitos humanos mesmos, que afinal deviam ser válidos para todos os homens individualmente tão diferentes.

Nas condições atuais de produção e circulação de signos culturais em âmbito globalizado – sobretudo a partir da ação dos *mass media* e seus jogos de espelhos imagéticos –, não se espera mais que o artista fale para o mundo ou que sua presença seja referencial para a percepção da arte como uma esfera autônoma. O artista Paulo Nenflídio⁸⁵ acredita que,

na sua maioria, a produção contemporânea é baseada no sujeito e no modo como este se conecta com o mundo à sua volta. São indivíduos [os artistas] que procuram um modo de se expressar em meio a um turbilhão de informações. Com o advento da internet, ao contrário do que se esperava, a individualização da produção é cada vez mais intensificada.”

O discurso estético formulado pela arte contemporânea passou a ser apenas mais um frente ao turbilhão de discursos que interpelam a realidade como uma arena de produção social de sentidos. A obstrução do sentido imediato produzido pela obra de arte – que ao longo de um processo mediado pela centralidade histórica ocorria através da ação das conexões e das transferências – parece ser hoje um elemento que se coloca como condição de acesso à obra contemporânea: suas facetas mais visíveis traduzem-se pela ideia da repulsão, da refração e da divergência.

⁸⁵ Entrevista concedida em 23/01/10, via correio eletrônico, por meio de questionário estruturado

Dentro de toda esta dinâmica de desencontros e reposicionamentos conceituais, quanto mais se discute sobre o globalismo (Octávio Ianni, 1999), a mundialização da cultura (Renato Ortiz, 1996), a sociedade em rede (Manuel Castells, 1999), a sociedade transparente (Gianni Vattimo, 1996) e outros conceitos de abrangência macrossociológica, mais se percebe que a arte contemporânea os integra de forma muito conflituosa. Dois caminhos parecem surgir a partir deste contexto: a) ou a arte elabora questões voltadas para o regional e para um exame das culturas locais, de modo a introduzi-las em panoramas que valorizam seu caráter mais “contextualizado”; b) ou a arte tenta enquadrar-se dentro de uma possível “internacionalização artística” que, para se concretizar, precisa manipular deliberadamente alguns códigos expressivos (mascarando-os, alegorizando-os, ritualizando-os), a fim de privilegiar uma dicção universalista e adequada a qualquer contexto cultural.

5.3 Internacionalismo artístico: arte na terceira margem

Ao ter uma obra apresentada em destaque na entrada da 53ª Bienal Internacional de Veneza, em 2009, a artista brasileira Lygia Pape, falecida em 2004, rapidamente figurou como personagem de destaque em diversos veículos de imprensa que a conduziram ao triunfo *post mortem* do reconhecimento internacional. Com a reverência prestada pela tradicional mostra italiana à artista brasileira – que inclusive concedeu uma Menção Especial a ela e a outros quatro artistas, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Ming Wong e Roberto Cuoghi – estaria selado, desde então, o seu destino no interior das lógicas de consagração do mundo artístico: ela não seria mais vista apenas como uma artista brasileira, mas como uma artista que teria conseguido dissolver as fronteiras que limitavam sua projeção extranacional e, deste modo, o reconhecimento internacional passaria a impor à obra da artista uma condição que nem todas as obras de arte conseguem atingir.

A importância da obra de Lygia Pape para o contexto das artes visuais no Brasil parece não encontrar discordâncias, haja vista sua importante contribuição

nos desdobramentos da arte moderna que aqui se produziu. Juntamente com Lygia Clark e Hélio Oiticica, Lygia Pape foi uma das formuladoras das bases conceituais e poéticas do neoconcretismo, movimento em torno do qual a artista produziu obras que são hoje referenciais para se pensar a posição do Brasil em relação à assimilação cultural dos movimentos artísticos que as vanguardas lançaram ao mundo.

Em artigo publicado no Jornal Estadão em 05/06/09, assinado por Camila Molina⁸⁶, que apresenta ao leitor algumas informações sobre Lygia Pape e sua participação na Bienal italiana, merecem destaque outras duas informações que, associadas à consagração internacional da artista, ajudam a situar o debate em torno das modulações ideológicas dos circuitos artísticos, das bienais e das classificações a que são submetidos os artistas (e suas obras) no cenário atual. O artigo diz que “Cildo Meireles é um dos poucos artistas brasileiros de destaque e de fôlego na *cena internacional* [grifo nosso]”. E, em seguida, o artigo apresenta uma declaração do artista brasileiro Luiz Braga, também participante da 53ª Bienal, através da qual ele diz que

na minha obra, eu trato a cor e a luz que é o Brasil no seu estado puro. É um testemunho de que o país vive no círculo luminoso do planeta. O público percebe a *nossa identidade calorosa* [grifo nosso], algo que não poderia acontecer na Sibéria.

É interessante notar a polaridade, traduzida através destes exemplos, entre um tipo de arte que parece voltada a um endereçamento “universal” (no caso da obra do artista Cildo Meireles) – especialmente se a ideia da universalidade estiver conectada à expressão “cena internacional” –, e outro tipo de arte que parece buscar as raízes de um Brasil em “estado puro”, “caloroso”, emergido de um *topos* genuíno. Este jogo de polaridades coloca em atrito os valores constitutivos de um sistema artístico que, simultaneamente, por um lado, julga a “internacionalidade” de

⁸⁶ MOLINA, Camila. *Bienal de Veneza quer a arte do diálogo*. Jornal Estadão, São Paulo, 05/06/09. Disponível em [http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,bienal-de-veneza-quer-a-arte-do-dialogo,382538,0.htm]. Acesso em: 10/05/12.

um artista e de sua obra e, por outro lado, avalia o grau de “localismo” a que o artista e sua obra aludem.

Uma série de interrogações poderiam ser levantadas a partir da polaridade aqui apresentada, a qual vem sendo disseminada como estratégia de rotulagem de artistas, classificação de obras, constituição de circuitos artísticos, valoração de perspectivas identitárias, etc. Num primeiro momento, o confronto causado entre uma arte supostamente “internacional” e outra mais “territorializada” – em outras palavras, confronto entre o global e o regional, o superior e o inferior, o essencial e o acidental – parece referir-se apenas a uma inofensiva condição estrutural, onde posições flutuantes são definidas a partir de diversas motivações (políticas, ideológicas, institucionais e mercadológicas). Um olhar mais apurado, contudo, poderá revelar que este confronto tem ligações profundas com os panoramas discursivos das identidades culturais no âmbito pós-moderno, os quais, no caso das artes visuais, projetam na obra de arte uma infinidade de conteúdos identitários que passam a ser fonte de avaliação e de critério seletivo na definição da “internacionalidade” de uma obra ou de um artista.

Retoma-se, deste modo, no contexto das artes visuais, certas questões que a arte moderna construiu e que ainda não foram, ao que tudo indica, plenamente dissolvidas. A crença na existência de valores universais e imutáveis que operavam como extensões naturais das políticas culturais e sociais da Europa Ocidental e da América (leia-se EUA) foram características da arte moderna até o contexto Pós-Segunda Guerra, além de uma de suas premissas históricas (McEvelley, 1992, p. 65). A noção de “internacionalismo artístico” presente na arte contemporânea poderia ser entendida como uma retomada do critério da universalidade que embasou a arte moderna. Contudo, o critério da universalidade não estaria mais agindo da mesma forma como agiu dentro do quadro estrutural da arte moderna até o seu enfraquecimento, onde a ideia de universalidade carregava sentidos diferentes daqueles que estão sendo atualmente construídos. A retomada deste critério, dentro das lógicas operativas da arte contemporânea, está associada

à influência de matrizes geoidentitárias e ao ingresso das culturas excluídas da modernidade nas estruturas oficializadoras da arte.

Como reflexo das mudanças sociais, políticas e culturais da pós-modernidade, o discurso que produz a noção de uma “arte internacional” tem raízes que se alastram por questões que envolvem o binômio centro/periferia, Ocidente/Oriente, cultura erudita/cultura popular, Norte/Sul, identidade/diferença, dentre outros. Estes binômios, que ora apresentam-se envoltos em poderosas tramas políticas, etnoidentitárias e reivindicatórias, saíram da obscuridade moderna para ganharem lugar de projeção frente à cultura contemporânea. Jullien (2009) avalia a construção da universalidade como um princípio basilar do ocidente que, segundo o autor, está intimamente ligada à filosofia kantiana e sua defesa da universalidade em “sentido forte”, de direito, que vale para a moral e para o conhecimento. “Sob este único mandamento”, diz Jullien (2009, p. 23),

nenhum lugar é deixado para a diversidade das culturas. [...] Para Kant, um eu (sujeito) cultural não existe, toda a conduta humana submete-se por princípio à mesma lei, esta por sua vez sendo concebida a partir da universalidade característica das leis da natureza, cuja necessidade lógica foi finalmente descoberta pela ciência.

Mediante o postulado de uma universalidade portadora de noções contíguas como unidade, totalidade, qualidade e excelência, diversas formas de kantismo ainda habitam a consciência europeia, expondo, assim, uma forma enraizada de conduta em que “quer se trate da ação ou do conhecimento, de minha relação com os outros ou do saber dos objetos, apenas uma universalidade estabelecida previamente a toda a experiência confere *legitimidade*. [grifo do autor]” (Jullien, 2009, p. 23).

Thomas McEvilley (1992) discute algumas destas questões numa obra que reverberou na década de 1990 e que, de certo modo, contribui para os debates em torno do multiculturalismo e da interação cultural no âmbito das artes visuais contemporâneas. Segundo McEvilley, o ponto de tensão entre a estética moderna, centrada obsessivamente no critério da universalidade, e a estética pós-moderna, propensa a posicionar-se como um caleidoscópio de expressões artísticas

descomprometidas em relação a um centro ordenador, situa-se exatamente no plano do “juízo de valor”.

Estabelecer o valor e a qualidade de uma obra de arte requer que sejam observadas uma série de variantes que, de um modo ou de outro, flexibilizam tendências unilaterais que ainda persistem no interior do campo artístico. Segundo descrito por Richard Rorty apud McEvelley (1992, p. 17), a tradição dominante na filosofia ocidental, pautada no eixo Platão-Kant, produziu uma espécie de correção do juízo de valor com base na percepção dos universais e de valores absolutos que seriam partilhados, de forma idêntica, por todos os seres humanos, em qualquer tempo e espaço. Com base neste princípio, o Ocidente⁸⁷ tomou para si uma posição afirmativa em torno de sua trajetória histórica, além de instituir mecanismos de valoração metafisicamente orientados à sua autossustentação.

Um contraponto a esta orientação está presente nas posições críticas e valorativas que emergem de um novo cenário global, no qual os padrões de universalidade passam a ser fontes de desconfiança se comparados à multiterritorialidade do protagonismo cultural que se projeta no mundo atual. Uma das fontes de colapso da arte moderna consiste no enfraquecimento da noção de universalidade do juízo de valor sobre a arte. O artista moderno era o portador de uma capacidade de vidência e profecia, com as quais localizava-se num âmbito muito peculiar da vida social, dentro do qual a noção de “estética” constituía um aporte que orientava comportamentos, visões de mundo e estilos de vida mediados pela arte. Contrariamente à condição sustentada pela arte moderna, no contexto da pós-modernidade o artista deixa de ser o paladino das ideias renovadoras e a figura em torno da qual as forças criativas de uma suposta atemporalidade são celebradas. Tampouco espera-se dele a revelação de algo que só ele tenha a dizer ou a fazer

⁸⁷ De acordo com Coopens, “se substituirmos o nome próprio ‘Ocidente’ pelo de ‘cultura dominante’, e ao subestimado ‘Outro’ chamarmos ‘cultura avassalada’, seria possível aplicar este mecanismo a um grande leque de acontecimentos na história dos distintos povos que se relacionam com um modelo de dominação. Contudo, de todos os povos que poderíamos tomar como exemplo – incas, astecas, hunos, otomanos, romanos, etc – o imperialismo do século 19, além de todas as semelhanças que podemos encontrar com outros processos imperialistas, é portador de uma ideologia única e sem precedentes: a modernidade.” COPPENS, Carolina. *Las ruinas circulares y la poética del margen. Un ensayo sobre identidad, globalización y arte*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2002. p. 53.

em virtude de habitar um plano separado da existência sócio-cultural, ao qual só ele tem acesso.⁸⁸ Tereza⁸⁹, entrevistada durante a 7ª Bienal do Mercosul, diz que “o artista de hoje já não é mais aquele que domina a técnica, o mestre da técnica, aquela figura endeusada.” De acordo com Kuspit (2006, p.132), no seio de um mundo multicultural,

a visão do artista não é melhor que a de qualquer outra pessoa. [...] A pretensão de uma visão artística universal, isto é, a crença de que a arte pode comunicar uma experiência universal, parece absurda e carente de significado em um mundo no qual não há experiências universais, somente uma diversidade de experiências culturalmente determinadas.

Sem poder manter-se dentro das estruturas normativas referentes à correção e ao alastramento de um padrão de gosto universalmente válido, a arte moderna vê ruir todo o seu projeto estético para dar lugar a novas conjunturas, das quais participam uma gama de variantes que passam a contestar o “universal” como medida de excelência. Contudo, a noção de uma perspectiva “universal”, construída dentro da arte moderna, não sai de cena por completo no contexto da pós-modernidade. Ela assume outras formas, camufla-se. Se, outrora, o critério de universalidade constituía uma prática de subordinação visível e declarada, ele agora age dissimuladamente, reiterando as posições da teoria e da história da arte como relatos teleológicos advindos de uma construção eurocêntrica, em torno da qual erguem-se discursos pluralistas que não passam de estratégias falaciosas de inclusão. Por este motivo, conforme explica Crimp, a exemplo do empenho de Foucault em analisar as instituições modernas de confinamento (o manicômio, a clínica e a prisão) e suas respectivas formações discursivas (a loucura, a

⁸⁸ A ressignificação da posição do artista na sociedade contemporânea coincide com as críticas em torno da estética como categoria pertinente, exclusivamente, à arte. Segundo Jarque “a estética já não pode mais seguir sendo somente uma doutrina da beleza, tampouco apresentar-se como uma teoria do gosto à moda ilustrada ou como uma rigorosa filosofia da arte ao estilo pós-hegeliano. De fato, a estética se vê, hoje, determinada por exigências que já não se limitam às exigências de seus objetos tradicionais (a beleza, o gosto, a arte), visto que deve incluir, por exemplo, a experiência transmitida pela cultura de massas associada às novas tecnologias: um universo no qual intervêm tantos fatores, que a velha esperança moderna de delimitar estritamente os domínios do estético deveria ser revisada e, talvez, abandonada. Ver JARQUE, Vicente. *Experiencia histórica y arte contemporáneo. Ensayos de estética y modelos de crítica*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2002. p. 19.

⁸⁹ Entrevista realizada com uma mediadora de visitação no dia 26 de novembro de 2009.

enfermidade e a criminalidade), “existe outra instituição de confinamento (o museu) e outra disciplina (a história da arte) à espera de uma análise arqueológica.” (Crimp, 2005, p. 63).

Como alerta McEvilley (1992, p. 23), dentro desta ótica,

precisamos criticar nossos próprios gostos e perceber que certos elementos que os constituem são determinados local e temporalmente, além de possuírem motivações ocultas que não são, necessariamente, honrosas. Precisamos aprender a relativizar nossos julgamentos de valor a fim de percebê-los como originários de certas circunstâncias que, se modificadas, originarão julgamentos de valor diferentes.

No contexto deste debate, Duarte (2007) apresenta seus argumentos mediante um posicionamento no qual figuram os “termos do mundo”, ou seja, onde figura uma série de questões contextuais que agem no mundo contemporâneo e que condicionam todo o campo da produção artística que ora vemos desenvolver-se. Para Duarte (2007), o redirecionamento neoliberal da economia e o recuo da presença do Estado na articulação de políticas compensatórias a partir da década de 1970 coincidem com o fenômeno da globalização, o qual não poupa a arte e suas instituições. A partir de tais condições, temos como resultado a redução da sociedade “a um único plano governado pela lógica do mercado no qual a cultura aparece no posto privilegiado da *commodity* por excelência.” (Duarte, 2007, p. 02)

A crítica de Duarte apresenta um espectro de largo alcance e que envolve diversos contextos no interior do sistema das artes: as instituições museológicas e as práticas obscuras com que organizam suas coleções; as relações promíscuas entre o mercado e a consagração de valores artísticos; o problema em torno de uma etiqueta multiculturalista para a arte que, desprovida de um senso crítico suficientemente amadurecido, não faz mais do que exercitar a permissividade em torno de teorias e práticas banalizadas; o surgimento de novos atores dentro das esferas da arte, especialmente a figura do curador com seu arsenal de ideias personalistas, mediadas pela audiência e pelos estratagemas do *marketing*.

Os termos do mundo, conforme descritos por Duarte, podem ter uma interferência direta no ressurgimento ardiloso da categoria do “universal” como

medida de excelência frente à arte contemporânea. Trata-se de um ressurgimento que agora se traduz por outro rótulo, o do “internacional”, que traz acoplado consigo todo um campo estrutural de relações – econômicas, identitárias, valorativas – nem sempre visíveis aos olhos de um público mais abrangente.

McEvelley (1992, p.11) entende que já há clareza suficiente em torno do fato de que o internacionalismo modernista foi uma designação um tanto enganosa em direção aos clamores universalistas hegemônicos do ocidente. “Na tentativa de adentrarem o discurso internacional da arte” diz McEvelley (1992, p.11), “artistas não-brancos e não-ocidentais reprimiam sua herança identitária e assumiam uma identidade supostamente universal.” Contudo, conforme esclarece o autor, esta suposta identidade universal consistiu numa espécie de emblema de um culto tribal que temporariamente se manteria em destaque. O internacionalismo modernista foi uma afirmação imperialista em relação à qual as culturas não-ocidentais assimilariam princípios dominantes no contexto ocidental. Como forma de sintetizar a conflituosa relação entre o ponto de vista universalista que ressurgiu no campo da arte contemporânea e o ponto de vista das contextualizações culturalmente orientadas, McEvelley (1992, p.11) alerta para o risco de se fazer escolhas unidimensionais em relação a esta temática. A pós-modernidade, segundo ele, não apresenta uma crítica, por si só, a esta construção impositiva da arte moderna. Nesse sentido, o ingresso de novos atores no mundo da arte e a apropriação de novos valores estético-expressivos oriundos das mais diversas localizações planetárias, como também a intervenção de novos tensionamentos políticos e a contribuição de novas pautas desconstrutoras dos princípios que regiam a crítica e a história da arte, oferecem condições de um exercício de desconfiança que se renova com base nas experiências já vivenciadas com a arte moderna. Isso quer dizer, segundo McEvelley (1992, p.11), que “enquanto o modernismo fetichizou a identidade, o pós-modernismo fetichiza a diferença.”

Especialmente nos quinze anos após o final da Segunda Guerra Mundial, a hegemonia do campo artístico concentrada na Europa Ocidental modifica seu perfil ao assimilar novos atores sociais e instituições da Europa do Leste, Ásia e

Américas, intensificando, desta forma, as trocas de objetos artísticos, pessoas e ideias através de novas instituições internacionais como a Associação Internacional de Críticos de Arte– AICA, o International Council of Museums–ICOM, Associação Internacional de Artes Plásticas– AIAP, o Comitê Internacional de História da Arte– CIHA, os museus de arte moderna que começaram a ser inaugurados em diversos países e as bienais internacionais. (Reinheimer, 2006).

No âmbito das diversas discussões alavancadas por estas instituições, as quais traziam no seu bojo uma ligação com a UNESCO e sua ideia de “estimular o processo de formação de instituições transnacionais, com o ideal de contribuir para a manutenção de relações diplomáticas amigáveis entre os países a partir da educação, da ciência e da cultura” (Reinheimer, 2006, p. 167) –, surgem elementos que, até então, não haviam sido colocados em pauta mediante um debate que envolvesse atores não provenientes do eixo hegemônico europeu. Os Congressos Internacionais da AICA, entidade fundada em 1949, promoviam abordagens sobre as mais diversas questões no âmbito das artes visuais, como a delimitação e a classificação da produção então vigente; a reflexão sobre o papel do crítico de arte; a tentativa de definição dessa categoria profissional em relação à de historiador da arte e de artista plástico; a reflexão sobre a produção pós-impressionista classificada como arte moderna, etc. (Reinheimer, 2006, p. 175). Um dos debates promovidos pela entidade, conforme apontado por Reinheimer (2006, 176), consistiu na “definição da arte moderna como nacional, internacional ou universal.”

A busca por diretrizes e campos conceituais que orientem o trabalho dos críticos, curadores, historiadores e demais profissionais envolvidos com o campo da arte constitui um fenômeno em evidência no contexto atual. A arte contemporânea trouxe para o centro deste debate não apenas uma gama profusa de novas variáveis críticas, atores, procedimentos e recursos estético-expressivos, mas também novos canais de vinculação da produção com efeitos diretos na apropriação do público. Por estar profundamente envolvida por questões de natureza identitária, a arte contemporânea ressignifica a condição seletiva e discursiva do critério da “universalidade”, posicionando-o num contexto em que estímulos etnoidentitários

mesclam-se a estímulos políticos e mercadológicos, gerando confrontos culturais e lutas por posições dentro do campo da arte. Apesar de vivermos num contexto em que circulam ideais culturais comunitaristas e ímpetus pluralistas em torno das identidades culturais, na prática, a maior parte da produção estético-simbólica do mundo é subvalorizada e colocada à parte de uma corrente principal. A crítica, a história e a teoria da arte, conforme aponta Mosquera (1996, p.16) “têm sido grandes narrativas de lugar nenhum”. A arte contemporânea segue envolvida pelo círculo vicioso ao redor do Ocidente. Dentro deste sistema, “o valor artístico se relaciona com a capacidade de ‘universalidade’: ergue-se uma estranha estratigrafia que classifica as obras de acordo com seu valor ‘local’, ‘regional’ ou ‘universal” (Mosquera, 1996, p. 16).

Se, no âmbito da arte moderna, a América Latina, por exemplo, era vista como um continente surrealista e que produzia uma arte exótica ou reacionária (de apelo insólito, telúrico ou político) devido à sua condição terceiro-mundista e às mitologias exportadas a partir dela, no interior do discurso estético contemporâneo tais caracterizações demandam profundas revisões.⁹⁰ “É como se o fato de ser latino-americano”, diz Mosquera (1996, p. 14) “condenasse ontológica e fatalmente ao regionalismo, como se a arte latino-americana tivesse que ficar sempre enquadrada em limites pré-fixados de circulação e valor”. Nesse sentido, em seu depoimento, a artista argentina Mariela Scafati⁹¹ diz não se identificar com categorias, pois cada realidade é particular e responde a problemas que são bastante específicos de cada país ou região. “Não gosto quando pego um livro”, diz a artista, “e vejo escrito ‘arte latino-americana’. Isso é muito tendencioso no momento de selecionar quais são as obras que identificam um país ou um continente. A obra não pode trabalhar com clichês.”

⁹⁰ Para Mosquera, “o latino-americano sofre constantemente um complexo de encruzilhada que o conduz a afirmar-se mediante relatos ontologizadores. Ou anuncia que é tão europeu, índio ou africano como qualquer outro – ou ainda mais –, ou se sente complexado por não sê-lo totalmente. Crê pertencer a uma nova raça de vocação universalista, ou se sente vítima de um caos ou dividido entre mundos paralelos. Sua complexidade o confunde e o embriaga. No mais, a América Latina tem sido o espaço de todas as esperanças e todos os fracassos.” Ver MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010. p. 90.

⁹¹ Entrevista realizada em 26/11/09, durante a 7ª Bienal do Mercosul.

A questão que, com mais proeminência, reverbera no contexto atual da produção em artes visuais faz chocar radicalmente duas perspectivas que são frutos de uma maior presença de estímulos de natureza identitária nos circuitos expositivos mundo afora: por um lado, há obras que declaram uma posição de conflito, fortemente alicerçadas em códigos identitários que são propositalmente acentuados como garantia de uma localização precisa, no sentido de revelarem que há uma comunicação essencial entre a obra e um conjunto discursivo muito bem delimitado e que pode, a partir disso, propor leituras que incluam questões de gênero, de valores étnicos, de conflitos territoriais, de reconhecimento da diversidade, de impermeabilidades religiosas, dentre outros; por outro lado, há obras que parecem gaseificadas, produzidas a partir de uma configuração neutra e que evitam ao máximo abordar temáticas conflituosas, bem como evitam qualquer vinculações consciente com perspectivas identitárias.

Quando alinhadas à construção contemporânea do campo artístico, as duas perspectivas estabelecem relações divergentes frente aos próprios mecanismos constitutivos dos sentidos e das intenções propostos pelos artistas através de suas obras. Diante de um “neoliberalismo teórico que constrói e vende a teoria de um sistema da arte”, diz Duarte (2007, p.03), facilitado pela simples exibição de conteúdos e pela autocontextualização da obra sem a exigência de proposições de maior alcance, a produção contemporânea, muitas vezes, opera num nível superficial também em relação às temáticas ligadas às identidades. “Se no alto modernismo as obras seriam mônadas privilegiadas, vacinadas contra o mundo, que exalavam significados formais independentes dos circuitos nos quais se inscreviam”, escreve Duarte (2007, p. 03),

agora retornamos a um primitivismo de vanguarda que não fica nada a dever ao substancialismo da física medieval: um trabalho é feminista porque utiliza como matéria-prima absorventes internos para compor um imenso lustre; outro, na mesma linha, é um vídeo científico de cirurgia plástica de restauração de um hímen, uma espécie de *ready made* didático extraído de uma aula de Medicina, mas a ele é atribuído elevada voltagem, posto que não está sendo apresentado no anfiteatro da faculdade para futuros doutores, e sim em uma bienal de arte.

Uma via de acesso interessante, na qual se poderia inscrever esta problemática, diz respeito ao ingresso de agendas multiculturalistas no campo da arte. O ingresso destas agendas na crítica e na historiografia estão gerando uma desacomodação profunda na sustentação do sistema da arte, o qual, segundo alguns pensadores (Mosquera, Crimp, Coppens), ainda é construído dentro de normas eurocêntricas que só concebem o reconhecimento de um artista e de suas obras dentro de um âmbito hermético de valores, tradicionalmente fixados a partir dos grandes centros de normatização artística.⁹² Na tentativa de se adequarem ao sistema e aos seus modos de produção de valor artístico, artistas contemporâneos podem estar, conscientemente ou não, enfraquecendo códigos estéticos mais “locais” de suas obras a fim de construírem uma perspectiva universal que corre o risco de tornar-se mera caricaturização.

Obras de artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias e Guignard são hoje mais “brasileiras” do que eram no interior do modernismo, pois, naquele momento, algo novo estava sendo construído sem qualquer garantia de êxito. Há uma aura de “brasilidade” na estética da arte moderna brasileira que não é fruto do acaso, mas de uma escolha conscientemente articulada por artistas, escritores, poetas e intelectuais da época que buscavam uma identidade para a criação nacional. Certamente, a construção desta identidade não está livre de críticas, já que operou através da fusão de elementos considerados nacionais com procedimento técnicos e estéticos gestados no auge da efervescência modernista parisiense. Talvez, poderia se dizer o mesmo de artistas como Xul Solar e Petorutti na Argentina, Torres García no Uruguai, Antonio Ruiz e os muralistas no México e Ricardo Grau no Peru. Suas obras inscrevem-se no projeto de modernização latino-americana, o qual incluiu a busca por identidades situadas numa proposta estética

⁹² De acordo com Coppens, “das reivindicações promovidas por grupos que nasceram de sociedades mestiças a partir das migrações Sul-Norte na segunda metade do século 20, nasce toda uma tendência na arte contemporânea, a arte fronteiriça. A esta categorização agregam-se também a arte latino-americana, a arte africana, a arte árabe, a arte asiática, etc. Porém, o parâmetro que serve para medir estas manifestações artísticas volta a cair, geralmente, nas condutas pejorativas da modernidade.” Ver COPPENS, Carolina. *Las ruinas circulares y la poética del margen. Un ensayo sobre identidad, globalización y arte*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2002. p. 20.

que contemplava a ideia de uma “nação”, um “território cultural” singular, com sua história, seus mitos e símbolos.

Isso, contudo, parece não acontecer com a arte contemporânea, visto que seus domínios são agenciados por discursos panculturais, pansimbólicos, talvez motivados pela ideia de que o “contemporâneo” equivale ao “internacional”, ou seja, equivale a um sistema de valores supostamente harmônicos e planetariamente partilhados. De acordo com o artista brasileiro Paulo Nenfliú⁹³,

exatamente pelo fato de a produção atual contemporânea estar centrada no indivíduo, não pode existir uma identidade nem brasileira, muito menos latino-americana. Acredito muito mais numa produção com *identidade global* [grifo nosso] onde elementos locais interferem de alguma forma no processo e nos resultados poéticos das obras.

Outro artista brasileiro, Daniel Acosta⁹⁴, diz que, “após a internet, onde todos podem ter basicamente acesso à mesma informação, e a essa nova situação, onde o artista é um nômade, viajando de um lado para o outro para a realização de trabalhos específicos, toda a arte é internacional.”

A proeminência de uma “linguagem internacional” no campo das artes visuais contemporâneas pode deixar transparecer uma construção hegemônica do global e não uma verdadeira globalização⁹⁵, entendida como participação generalizada e como possibilidade de destruição de posições hierárquicas sobre a construção das identidades culturais. Para Mosquera (2010, p. 22), “o mito do valor universal na arte e o estabelecimento de uma hierarquia das obras, baseada em sua ‘universalidade’, é uma das heranças do eurocentrismo.” Mosquera participa deste debate a partir de uma produção reflexiva centrada nas práticas de estratificação da produção contemporânea resultantes dos conflitos de subordinação e dependência culturais, travados entre os circuitos artísticos na sua busca por posições de enunciação da arte. De forma muito difusa e generalista, em torno das artes visuais

⁹³ Entrevista realizada em 23/01/10, via correio eletrônico, mediante questionário estruturado.

⁹⁴ Entrevista realizada em 18/01/10, via correio eletrônico, mediante questionário estruturado.

⁹⁵ “A globalização que experimentamos”, diz Mosquera, “é a expansão de uma rede mundial de centros de poder um pouco mais diversificados e suas zonas econômicas múltiplas e altamente diversificadas, traçadas sobre eixos Norte-Sul. Pouco avançou a globalização Sul-Sul.” Ver MOSQUERA, Gerardo. *Cozido e cru*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina. 1996, p. 21.

contemporâneas costumam ser usadas as denominações “linguagem artística internacional” ou “linguagem artística contemporânea” como construções abstratas “que se referem a uma espécie de inglês da arte, através do qual criam-se os discursos ‘internacionais’ de hoje.” (Mosquera, 2010, p. 30).

A disseminação destas construções abstratas de significação em torno da arte tem impactos diretos na produção atual. “A chamada cena artística internacional funciona como um sistema de *apartheid*”, diz Mosquera, acrescentando que, objetivamente, “a produção elitista dos centros é automaticamente considerada ‘internacional’ e ‘universal’, e só entra nestas categorias quando se faz sucesso nestes mercados.” (1996, p. 17).

Questionados sobre o âmbito identitário de suas práticas artísticas e sobre o modo como o discurso das identidades culturais situa-se frente à arte contemporânea, alguns artistas em atividade sugerem olhares que se ramificam em várias direções, estimulando, assim, fortes suspeitas sobre uma unidade internacional para a arte. Para a artista argentina Mariela Scafati⁹⁶, o que mais interessa com o que está acontecendo em termos de arte contemporânea “é o rompimento de uma questão suprema do artista que só podia produzir mediante uma ideia universal.” Outra artista argentina, Alicia Herrero⁹⁷, diz que dentro dos circuitos artísticos é muito problemático falar de identidades culturais, haja vista que este interesse não surge como uma pergunta formulada a partir das próprias bases de criação da arte. Para a referida artista “identidades culturais soam como um conceito pensado a partir de uma perspectiva colonial ou de correção política. [...] A arte contemporânea está ligada, sobretudo, a uma só identidade, que é a do capital.” A artista brasileira Camila Sposati⁹⁸ diz não defender a divisão da arte por território geopolítico. “Acho que seria bom cada vez mais pensar que não existe um norte, um sul, um leste, um oeste. O que deveria nos nortear não é a posição geográfica, mas talvez a ética.” Já para o artista uruguaio Oscar Jorge Caraballo,⁹⁹ “estamos todos

⁹⁶ Entrevista realizada em 26/11/2009, durante a 7ª Bienal do Mercosul.

⁹⁷ Entrevista realizada em 01/12/2011, via correio eletrônico, mediante questionário estruturado.

⁹⁸ Entrevista realizada em 10/11/2009, via correio eletrônico, mediante questionário estruturado.

⁹⁹ Entrevista realizada em 27/11/2009, via correio eletrônico, mediante questionário estruturado.

envolvidos na projeção de uma identidade porque partimos de problemas comuns que carregam a necessidade de nossas urgências em relação às injustiças comuns à nossa região.” A artista brasileira Rosângela Rennó¹⁰⁰ declara que “trabalhar com diversos arquivos, privados e/ou públicos, me leva a pensar em questões diferentes. Prefiro dizer que hoje lido muito mais com humanidades do que com identidades. Há obras em que uma questão universal se mostra mais presente do que a local.” Nicolas Rupcich¹⁰¹, artista chileno, diz que

em relação à identidade, torna-se relevante o fato de que o Chile, logo após a ditadura, esteve em um estado de transição. Porém, o país se tornou cada vez mais contagiado pelo modelo capitalista que deixou um espaço vazio no que se refere à identidade nacional. É comum para os chilenos ignorar elementos da cultura tradicional e substituí-los por interesses impostos pela figura do mundo interconectado.

A condição atual de um mundo interconectado, para além das reais transformações que acarreta frente às identidades culturais, merece atenção como elemento visível num mundo hipercomunicativo. De acordo com García Canclini, as identidades modernas eram inscritas em perspectivas territoriais, quase sempre monolíngüísticas e fixadas mediante sua subordinação à ideia de região e etnia, dentro de um espaço arbitrariamente definido. As identidades pós-modernas, ao contrário, são transterritoriais, multilingüísticas e estruturadas dentro das lógicas de mercado (produção industrial de cultura, comunicação tecnológica, consumo distinto e segmentado de bens). Assim, na perspectiva de García Canclini (1995, p. 30-31), a definição clássica sócio-espacial das identidades precisa ser complementada com uma definição sócio-comunicacional capaz de contemplar as novas estratégias e os novos canais a partir dos quais as identidades culturais passam a figurar numa arena social.

5.4 Território, cultura e poéticas identitárias: a 8ª Bienal do Mercosul

¹⁰⁰ Entrevista realizada em 10/12/2009, via correio eletrônico, mediante questionário estruturado

¹⁰¹ Entrevista realizada em 25/01/2010, via correio eletrônico, mediante questionário estruturado.

No período de 10 de setembro a 15 de novembro de 2011, a cidade de Porto Alegre-RS sediou a 8ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Desde sua primeira edição, em 1997, o evento vem contribuindo no delineamento da posição do Brasil em relação às grandes Bienais sediadas ao redor do mundo, especialmente no que se refere à posição singular que o Estado do Rio Grande do Sul ocupa em relação aos países latinoamericanos vizinhos.¹⁰²

A 8ª Bienal do Mercosul teve sua temática norteadora representada pelo slogan “Ensaio de Geopoética”, em torno do qual os cento e sete artistas selecionados de trinta e quatro países apresentaram suas criações através de exposições temáticas: Geopoéticas, Cadernos de Viagem e Além Fronteiras, além da Mostra Monográfica do artista homenageado, o chileno Eugenio Dittborn. Como vem acontecendo desde sua primeira edição, em 1997, a mostra ocupou os espaços expositivos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Santander Cultural e Armazéns do Cais do Porto. Além das exposições nos espaços já consagrados à Bienal do Mercosul, também ocorreram manifestações artísticas em torno do eixo Cidade não Vista, cujo objetivo era explorar espaços alternativos e transformá-los em locais para experiências efêmeras e participativas.

Um aspecto proeminente da 8ª Bienal do Mercosul foi o interesse da equipe curatorial pelo desenvolvimento de uma perspectiva estética voltada para aspectos territoriais, etnogeográficos, culturais e identitários. O próprio *slogan* da 8ª Bienal do Mercosul traduz este interesse ao estimular um olhar poético diante de questões que também estão no centro das pautas políticas das sociedades contemporâneas, como a interculturalidade, as fronteiras culturais, os conflitos etnogeográficos, as diásporas, os processos de descolonização, dentre outros.

¹⁰² De acordo com o curador-geral da 8ª Bienal do Mercosul, José Roca, “a Bienal do Mercosul tem sido muito mais efetiva em assegurar a circulação de artistas, obras e discursos do que o próprio Mercosul em realizar a livre troca de bens de capital. Em suas diferentes versões, a *Bienal do Mercosul* vai consolidando seu perfil latinoamericano e panbrasileiro, abrindo-se, especialmente nas últimas edições, à arte internacional.” Ver ROCA, José. *8ª Bienal do Mercosul. Ensaio de Geopoética*. Texto curatorial.

Disponível em: <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1315252927.pdf> Acesso em 02/08/2012.

Como pôde ser verificado, através de imersão exploratória nos espaços expositivos da Mostra, a identidade cultural foi um elemento crucial para o entendimento das obras apresentadas. O tema da identidade cultural foi o elo de ligação entre todas as obras, o elemento que inscreveu a 8ª Bienal do Mercosul num estimulante processo de percepções e questionamentos sobre relações de pertencimento, exclusão e alteridade. Mediante um conjunto de trabalhos elaborados a partir de recursos expressivos que utilizaram mapas, bandeiras, heráldica, simbologias políticas e religiosas, aparelhos de GPS, sedimentos rochosos, cartografias, alusões à linguagem e às práticas colonialistas, a 8ª Bienal do Mercosul deixou muito bem delimitado seu interesse por uma perspectiva estética não apenas contemplativa, mas reativa, política e argumentativa. Nas palavras do curador-geral José Roca¹⁰³, a 8ª Bienal do Mercosul quis

mostrar alternativas à noção convencional de nação, além de discutir novas cartografias, as relações entre as condições políticas e geográficas, o posicionamento entre o regional e o global, as rotas de circulação e o intercâmbio de capital simbólico, a cidadania em territórios não-urbanos, o status político de nações fictícias e a relação entre ciência, viagem e colonização.

Dentro da ótica da equipe curatorial, a exploração dos territórios, das posições geográficas e dos deslocamentos simbólicos das obras em um mundo globalizado reverbera com grande potência crítica frente às possibilidades de criação na arte contemporânea. Talvez em nenhum outro momento da história os artistas tiveram um comprometimento tão profundo com a noção de uma “localização” para a sua obra. Envolvido em um processo que apresenta o mundo como uma entidade relativa, cuja assimilação depende das modulações culturais da linguagem, o artista contemporâneo atua como um localizador de diferenças, um analista de identidades, um explorador de fronteiras e um montador de discursos capaz de revelar, através da arte, as sutilezas de um mundo em que a interculturalidade assume papel essencial.

¹⁰³ ROCA, José. Depoimento do curador-geral da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul divulgado à imprensa através de press release. Disponível em <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1316032685.pdf> Acesso em 02/08/2012.

A transterritorialidade das identidades culturais no âmbito da pós-modernidade, conforme examina García Canclini (1995), desestabiliza a posição substancialista que cercou a identidade ao longo da modernidade. No mundo atual, a identidade cultural assume papel fundamental como marcador social e político, emanando sentidos diversos e articulando inúmeras experiências artísticas que chamam a atenção para a urgência de uma reflexão (e de uma prática efetiva) em relação à alteridade e à diferença.

Estas considerações poderiam ser situadas no âmbito de uma crise cultural, ou seja, de uma percepção mais acentuada sobre nossa contingência, quer seja como indivíduos, quer seja como atores de uma complexa *performance* social. A crise impõe a construção de novas fundações para a reflexão e a elaboração de novas práticas capazes de situar a vida num horizonte de possibilidades a serem exploradas. Talvez, mais do que em nenhuma outra época anterior, a arte que se produz na atualidade esteja marcada por este sinal de crise, de “suspensão do sentido comum e do imaginário acerca de quem somos.” (Grimson, 2011, p. 14). Buscando interferir, aprofundar, modificar ou dar respostas à suposta crise cultural da pós-modernidade, o artista contemporâneo explora todas as possibilidades desta condição de vida “suspensa”, em torno da qual chocam-se identidades, territórios, projetos políticos e militâncias apaixonadas. Se, como acredita Grimson (2011, p. 14-15), “a crise é o período no qual se produz uma sensação coletiva de liminalidade, de que algo chegou ao fim, ou de que um sentido crucial tornou-se obsoleto sem que outro regime de significação possa outorgar certezas mínimas à sociedade”, então, a arte contemporânea pode muito bem ser entendida como uma contribuição legítima e honesta – com todas as contradições possíveis – a este período ansioso em que vivemos.

Alteridade, diferença, identidade, posição, lugar, território, paisagem, o “eu”, o “outro”, fronteira, contato, limite, mestiçagem, hibridação, etnicidade, nação, comunidade, região; estas e outras palavras presentes na crítica cultural atual são, sem dúvida, indícios linguísticos que convergem para uma sociedade “suspensa”, aberta a redescobrir-se e a matizar o valor político de suas decisões com as

tonalidades de uma relativização benéfica. A partir destes conceitos ricamente explorados em torno da pós-modernidade, tem sido possível ativar uma crítica disposta a repensar, dentre diversos outros elementos, a posição que a arte ocupa frente a este cenário que se descortina. Nesse sentido, os cinco artistas a seguir apresentados, ambos participantes da 8ª Bienal do Mercosul, ajudam a refletir sobre esta inquietação.

5.4.1 História do Rosto

Eugenio Dittborn (Santiago do Chile, 1943) – artista homenageado da 8ª Bienal do Mercosul – recebeu uma Mostra Monográfica no Santander Cultural, na qual foram apresentadas algumas de suas *Pinturas Aeropostais*.

Nas *Pinturas Aeropostais*, Dittborn, que hoje situa-se entre as figuras de envergadura no contexto da arte latino-americana, revela uma preocupação singular com a experiência de deslocamento do seu trabalho. O processo de trabalho do artista consiste em fazer com que suas pinturas circulem através de envelopes confeccionados especialmente para acondicioná-las, e que são apresentados juntamente com as pinturas em cada exposição (Figura 07). Deste modo, cada envelope funciona como o registro do itinerário e das múltiplas localizações das pinturas desde sua postagem até o seu recebimento.

As *Pinturas Aeropostais* de Dittborn, além de nascerem com uma vocação viajante, operam como estratégias de questionamento dos circuitos e das práticas tradicionais de circulação de obras artísticas. Enquanto inúmeras obras de outros artistas exigem uma logística onerosa (que envolve transporte, seguro, profissionais especializados, etc), as *Pinturas Aeropostais* utilizam um modo inusitado de distribuição, misturando-se, de forma quase banal, a outros objetos, mercadorias e correspondências com os quais divide sua vida nômade em bagageiros de aviões e outros veículos.

Através de um método de trabalho simples em sua execução, mas sofisticado em suas intenções, Dittborn inscreve suas pinturas em discussões

emergentes com as quais examina, por exemplo, práticas discursivas sobre a noção de território, deslocamento e identidade. Desde meados de 1990, após haver elaborado suas pinturas utilizando outros suportes materiais, Dittborn optou pela lona *duck* como base de suas produções. O material agrega várias técnicas, como o tingimento, a colagem, a costura, a serigrafia e, principalmente, as dobras que caracterizam o nomadismo de suas pinturas.

De acordo com Roca¹⁰⁴, um dos eixos de destaque das *Pinturas Aeropostais* de Dittborn é a iconografia muito variada, mas que, em geral, visita certos temas:

o acidente de viagem e a interrupção do trajeto – o naufrágio, a catástrofe aérea; o envoltório como veículo de transição entre dois territórios – o envelope; o berço; a mortalha; o rosto humano; os manuais escolares de desenho; a publicidade arcaica; as caricaturas e outras formas de desenho (o de crianças ou esquizofrênicos), no qual não haja uma plena consciência ou o desenho seja feito quase que de uma maneira involuntária; as gravuras históricas, a notícia jornalística; a matéria policial; as imagens de pintores posando como pintores.

Através desta iconografia que cruza diversos interesses e fontes variadas, Dittborn explora não apenas a possibilidade artística do seu uso como também a possibilidade reflexiva de sua leitura. Em sua *XXIII História do Rosto (1999)* (Figura 08), Dittborn utilizou desenhos realizados em 1990 por pacientes esquizofrênicos do Hospital Psiquiátrico de Santiago do Chile; retratos falados produzidos pela polícia chilena; desenhos realizados em computador pela filha do artista, Margarita Dittborn; aborígenes das tribos Selknam, Yamana, Alakaurdup fotografados por um antropólogo alemão que viveu com estas tribos no início do século 20.

Ao mesclar registros faciais provenientes de diversos arquivos, a operação poética do Dittborn formula um inquérito sobre as origens, as modulações cronológicas e as ambiências culturais e identitárias do rosto, de modo a buscar um ponto de convergência que os unifique em uma leitura possível.

¹⁰⁴ ROCA, José. Texto curatorial de apresentação da exposição de Eugenio Dittborn no Santander Cultural. 8ª Bienal do Mercosul.

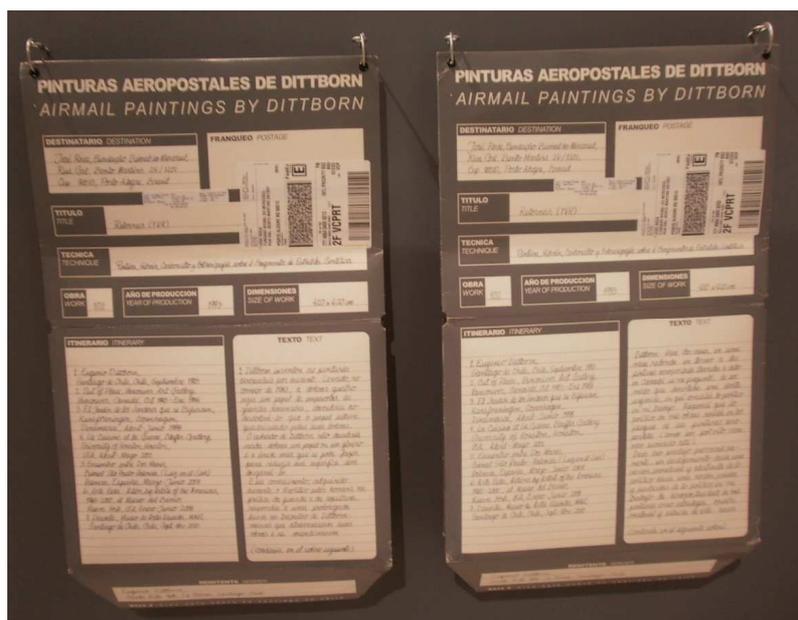


Figura 07
Eugenio Dittborn
Embalagem utilizada na distribuição das pinturas aerepostais.
Foto: Clóvis Da Rolt



Figura 08
Eugenio Dittborn
A XXIII História do Rosto – 1999, 210 x 280 cm.
Tintura, entretela sintética e fotoserigrafia sobre lona duck.
Foto: Clóvis Da Rolt

5.4.2 A viagem revolucionária

Uma percepção profunda acerca das noções de território, limite e espacialização estão presentes na obra *El viaje revolucionario! Novela navegada (2010)* (Figura 09), apresentada na 8ª Bienal do Mercosul pela artista argentina Alicia Herrero (Buenos Aires, 1958).

Envolvida com temáticas que incluem o mercado de arte, a morfologia dos públicos e o consumo material e simbólico de mercadorias no âmbito das lógicas capitalistas, Herrero propõe através de sua obra uma incursão nos circuitos e nas práticas que produzem as narrativas artísticas, revelando, deste modo, a estrutura conceitual – e ideológica – de que são compostas.

Ao trabalhar com mapas, cartas hidrográficas e imagens de satélite, Herrero explora a discursividade tecnológica dos instrumentos e das técnicas de mapeamento territorial, indagando sobre o modo como esses recursos representam a vida cultural e as trocas simbólicas de coletividades humanas. Em curso desde 2010, a obra apresenta-se como uma narrativa composta por “capítulos” que, conjuntamente, dirigem um enredo maior: os processos de espacialização e as regras do capital. Nas palavras da artista, a obra examina “as potencialidades de possíveis transformações de unidade e desvio que arrastam a percepção do capital territorial como capital público além das fronteiras.”¹⁰⁵

A viagem revolucionária transcende os limites pouco flexíveis de uma “obra” se compreendermos esta denominação como algo definitivo ou como um produto no qual as intenções do artista efetivam-se sem dar espaço para um devir. A viagem proposta por Herrero, apesar de sua rota bem definida como resultado da junção dos portos de diversos rios da América Latina, guarda a surpresa do viajante que nunca sabe o que encontrará na próxima parada, dada a variação das embarcações e dos muitos tipos humanos que atuam como protagonistas ao

¹⁰⁵ HERRERO, Alicia. Depoimento da artista extraído do site de divulgação de sua obra. Disponível em <<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/elviajerevolucionario2.htm>.> Acesso em 10/08/12.

escreverem e reescreverem a novela para cada novo aventureiro disposto a percorrer o desenho hidrográfico latino-americano.

Deste modo, cada capítulo da novela equivale a um porto na linha contínua de rios que vai desde Porto Braias, no rio Beni, até o Ucayali, entrando no rio Amazonas por Iquitos, chegando a Letícia, Manaus e outros, cruzando o Mato Grosso até desaguar no Delta do Tigre para um novo percurso. Inspirada nos diários de viagem de Ernesto Guevara, a viagem revolucionária projetada por Herrera almeja instigar a construção e o compartilhamento de uma sensibilidade memorialista em relação ao registro de viagem, de modo que elementos como a diversidade cultural, as desigualdades sócio-territoriais e a humanidade condensada em cada personagem sirvam como normas de sintaxe para a coesão da novela.

Nas palavras de Helguera¹⁰⁶,

no transcorrer destas viagens, realizadas por barco, lancha ou canoa, Herrera convida para o diálogo vários 'protagonistas' que, através de diferentes estruturas de diálogo, partilham suas reflexões em torno da cultura local. Neste projeto, a artista combina o rigor estrutural da novela com os elementos imprevisíveis dos rios e as conversas com os membros de comunidades que vão surgindo no caminho.

Impregnado de teores políticos e matizado pela ideia de que em cada porto descortina-se um mundo próprio que incita à reavaliação do trajeto percorrido, este trabalho de Herrera questiona o modo pelo qual os recursos técnicos e tecnológicos representam a fisionomia do planeta – em especial sua hidrografia – para, a partir daí, conceber uma nova carta hidrográfica, humanizada por diferentes narrações sobre anseios políticos, imaginários nacionais e utopias continentais.

¹⁰⁶ HELGUERA, Pablo. El viaje revolucionario! Novela navegada. Texto crítico, 2011. Extraído do site do divulgação da obra da artista Alicia Herrera. Disponível em <<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/textos/TextoPabloHelguera.pdf>> Acesso em 05/08/12.



Figura 09
Alicia Herrero
A viagem revolucionária! Romance navegado - 2010
Projeto multidisciplinar
Foto: Clóvis Da Rolt

5.4.3 Declaro meu este território

A ação política sobre o território constitui a fonte a partir da qual emerge a poética artística de Manuela Ribadeneira (Quito, 1966). Ao interpretar o território como uma arena onde se produzem discursos de diversas índoles – cadenciados por implicações sociais, econômicas, culturais e simbólicas –, Ribadeneira investiga as possibilidades estéticas de enunciação das contradições, dos jogos de poder e das marcações ideológicas que atuam diretamente sobre seu reconhecimento.

Explorando uma mescla de práticas que envolvem o autoritarismo, a arbitrariedade e a historicidade na demarcação de territórios, países e continentes, a artista equatoriana constrói um questionamento perspicaz sobre o resultado de tais práticas na vida dos grupos humanos que ela reconhece como extensões destas unidades geográficas. Um exemplo desta atitude está presente na obra *Tiwintza Mon Amour* (2005), que consiste numa análise dos conflitos fronteiriços entre Peru e

Equador advindos dos tempos da independência da Coroa Espanhola, e que tiveram um início de pacificação a partir da assinatura do Tratado do Rio de Janeiro. A obra consiste numa escultura produzida em escala de 1:1000 e representa um quilômetro quadrado de selva dentro do território do Peru que foi outorgado ao Equador na resolução de um conflito que se arrastava por quase dois séculos. Semelhante a uma maquete, a obra condensa os cruzamentos decisórios e políticos que agem diretamente sobre os processos de demarcação de fronteiras, instigando a reflexão sobre o papel que tais processos desempenham na construção de identidades e imaginários nacionais.

Em *Hago mío este territorio (2007)* (Figura 10), obra apresentada na 8ª Bienal do Mercosul, Ribadeneira incursiona novamente nas práticas de definição territorial imprimindo forte crítica aos ímpetus colonialistas que modificaram a fisionomia do planeta, especialmente a partir de invasões, pilhagens e ocupações violentas. Portadora de uma sutileza desconcertante, a obra consiste num canivete cravado na parede e em cuja lâmina aparece gravada, em escrita inversa, a frase “Hago mío este territorio”. Através de um feixe de luz, a frase aparece refletida no sentido habitual da leitura.

Reconstituindo o gesto de quem crava uma bandeira, um pilar ou um poste para delimitar como sua uma determinada área de terra, a artista realiza um manifesto que almeja contestar a legitimidade em torno da posse territorial, bem como chamar a atenção para a arbitrariedade nos processos de delimitação da propriedade, quer seja pública ou privada. Porém, mais do que isso, o gesto de Ribadeneira é conceitual e alcança horizontes que vão além de um território físico. A obra da artista fala também de um território simbólico ao propor que diversas formas de dominação podem tornar-se imperceptíveis por estarem ofuscadas por gestos mínimos que povoam consciências, imaginários e desejos.

Nesta via dupla que instiga uma reflexão sobre o território (do ponto de vista material e imaterial) reside a força da obra de Ribadeneira. Embora tenha uma dimensão física que possa ser localizada pelos sofisticados sistemas de geoprocessamento de que dispomos na atualidade, o território é composto também

por uma dimensão abstrata que contempla uma história humana, poética e política, cujos reflexos no âmbito da construção de identidades culturais são profundamente relevantes para serem ignorados.



Figura 10
Manuela Ribadeneira
Declaro meu este território, 2007
Coleção David Roberts
Foto: Clóvis Da Rolt

5.4.4 Consumo racial

Consumo racial (2005/2011) (Figura 11) foi a obra apresentada na 8ª Bienal do Mercosul pelo artista caribenho Jean-François Boclé (Martinica, 1971). Composto por uma grande prateleira que sustenta diversos produtos, o trabalho consiste numa crítica às formas mercadológicas de etiquetagem racial e identitária a partir das lógicas do consumo. No âmbito formal, a obra se parece muito com uma prateleira de supermercado multicolorida e sedutora, onde a disposição dos produtos cria padrões visuais e segmentações que orientam a escolha do consumidor. Porém, o ponto de unidade e de consistência conceitual do trabalho de

Boclé está no fato de que todos os produtos fazem referência a tipos raciais ou étnicos, quer seja através do nome do produto, do seu slogan ou de sua logomarca.

A obra é uma demonstração clara de que o mercado do consumo não poupa o uso da raça ou da etnia como critério qualitativo para distinguir produtos e afirmar suas qualidades. Neste processo, o artista situa-se como alguém que indaga sobre a operação de racialização do mercado, ao mesmo tempo em que expõe a falácia preconceituosa por meio da qual ele opera, afinal, optar por uma garrafa de água mineral que traz a imagem de um índio no rótulo não garante que a água tenha melhor qualidade.

Um dos aspectos explorados por Boclé em *Consumo racial* é a caricaturização da raça mediante a exploração de um imaginário global constituído a partir dela. Vale ressaltar que os produtos aglutinados por Boclé são procedentes de diversas partes do mundo e, portanto, funcionam como evidências de que a raça é consumida comercialmente a partir de critérios qualitativos arbitrariamente construídos para ela.

Semelhante a outro artista, o mexicano Guillermo Gómez Pena, que utiliza sua condição étnico-racial como vetor de negociação de seu duplo pertencimento cultural (ora mexicano, ora norte-americano), Boclé também examina a lógica rotuladora que recai sobre si próprio e seu duplo pertencimento (Caribe-Europa). O artista mostra, com isso, que sua localização pode determinar se ele é o consumidor ou o próprio produto a ser simbolicamente consumido.

De acordo com o texto de apresentação da obra do artista para a Bienal do Mercosul,

as instalações de Boclé mostram até que ponto – antes das reivindicações culturais dos anos 1980 e das conquistas sobre os direitos de autodeterminação e autorrepresentação de comunidades “invisibilizadas”, como os povos indígenas ou os afrodescendentes – a publicidade usava a imagem do índio ou do negro para produtos alimentares ou de limpeza, reforçando o estereótipo de certas raças na função de empregados domésticos.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Texto sem autoria mencionada.

Outras obras que apelam à raça e à identidade como bases de construção de sua poética fazem de Boclé um examinador do sentido de “negociação” que estas categorias adquiriram no mundo contemporâneo. Em *O pequeno museu dos horrores coloniais* (2007 – em processo), o artista utiliza vitrines para expor objetos resgatados de antiquários e mercados de pulgas, cujo objetivo é narrar a construção imagética do negro: “Subverto os pequenos hábitos e procedimentos museológicos dos templos do saber etnológico e histórico. Convido o público para outra visita: um olhar fatigado, comovido, errante”, diz o artista.¹⁰⁸

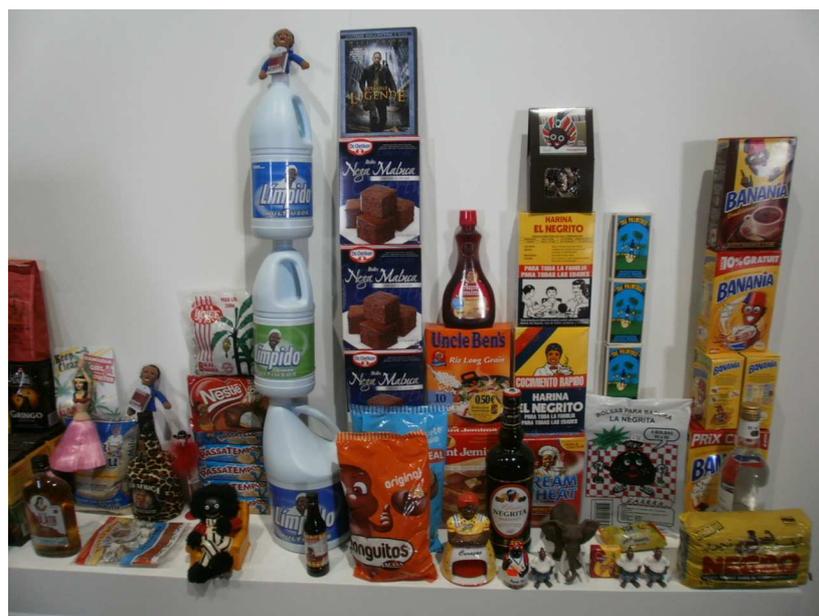


Figura 11
Jean-François Boclé
Consumo racial, 2005-2011 (detalhe)
Produtos comerciais de diversos países.
Foto: Clóvis Da Rolt

¹⁰⁸ Extraído do texto de apresentação da obra do artista no âmbito da exposição “Geopoéticas” da 8ª Bienal do Mercosul. Sem autoria mencionada. Disponível em <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:j2mVDSrb1UEJ:www.bienalmercosul.art.br/artista/235+&cd=7&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em 12/08/12.

5.4.5 Nosso Norte é o Sul

A obra *Nosso Norte é o Sul*, do artista japonês Yanagi Yukinori (Fukuoka, 1959) (Figura 12) incursiona na problemática da divisão do planeta em dois polos humanos e busca questionar o modo como esta divisão afeta as noções de território, nação, cultura, identidade, dependência e desenvolvimento, além de instigar o espectador a refletir sobre a arbitrariedade da construção do Norte e do Sul como etiquetas que imobilizam o próprio desenvolvimento humano devido ao fato de, em alguns casos, desencadearem o ódio, o preconceito étnico e a violência.

Igualmente presentes na obra do artista japonês estão as temáticas da imigração e da mobilidade humana estimuladas pela ação dos mercados econômicos e da etnicização da mão-de-obra trabalhadora. Sob este viés, o artista explora as práticas de ajustamento cultural que se tornam necessárias frente à desestabilização causada pelo ingresso do imigrante num território desconhecido e ao qual ele precisa se adaptar. Em tempos de economia mundializada, este aspecto nômade do trabalhador em busca de uma posição no mundo do trabalho evidencia as relações frágeis e os pactos transitórios que se modificam conforme modificam-se as diretrizes da economia mundial.

As lutas políticas, sociais e culturais referentes à divisão do globo em blocos econômicos e à clivagem Norte-Sul do desenho geográfico constituem pautas de onde emergem interesses recorrentes por parte dos artistas contemporâneos. Um exemplo emblemático da atitude crítica da arte em relação a este tema é o desenho de 1943 intitulado *América invertida* (Figura 13), do artista uruguaio Joaquín Torres García, que subverte os polos da América Latina ao sugerir que, a partir daquele ato de transgressão, o Sul assume o lugar do Norte. Outro exemplo vem de algumas obras do artista argentino Jorge Macchi, como *Seascape* (2007) (Figura 14), capazes de desestabilizar a oficialização das narrativas imagéticas acerca da representação do planeta e expor, através de intervenções ficcionais, as ambiguidades políticas, éticas e culturais que o modelam. No caso de *Seascape*, o azul celeste dos mares do Pacífico e do Atlântico Norte invadem o Cone Sul e,

conforme Medina (2011, p. 66), o mapa produzido por Macchi “sugere de que modo a geografia adquiriu um caráter fantasmagórico por causa da globalização.”

A exploração destas pautas através de processos artísticos não é, contudo, um evento isolado, visto que alinha-se às críticas oriundas de diversos campos do conhecimento que se propõem a problematizar as lógicas, os processos históricos, as ideologias e as forças políticas que sustentam estes conglomerados territoriais dispostos a unificar algumas diretrizes de ação a partir de pactos entre unidades nacionais.

A problemática divisão global entre um Norte desenvolvido e um Sul desesperançoso e expropriado talvez seja um ponto de partida para se pensar a projeção dos blocos econômicos no mundo contemporâneo e o modo como eles atuam, na medida em que podem confirmar a clivagem já estabelecida ou atenuar as contradições dela advindas. A divisão do mundo nestes dois grandes blocos – que podem ser desiguais em suas trajetórias históricas, potencialidades econômicas e desenvolvimento científico-tecnológico, mas que são iguais de um ponto de vista ético que garante ao indivíduo e às coletividades humanas o mesmo direito à dignidade e ao protagonismo de suas histórias – criou um retrato distorcido e lastimável da geografia humana, por meio do qual justificam-se as mais diversas formas de barbárie, violência e expropriação.

A obra de Yukinori apresentada na 8ª Bienal do Mercosul consiste num conjunto de bandeiras que representam os países que integram o bloco econômico do Mercosul e as guianas. Moldadas em areia colorida e acondicionadas em compartimentos de acrílico, as bandeiras são unidas por tubos plásticos que, visualmente, funcionam como veias ou ligações que sugerem o funcionamento de um sistema (Figura 15). O ponto crucial da obra de Yukinori é que se trata de um sistema vivo, já que todo o conjunto de bandeiras é percorrido em seu interior por formigas que, ao se locomoverem, vão continuamente reprogramando a apresentação da obra.

As formigas, com seu fluxo contínuo de movimentação dentro do sistema, aludem à mobilidade humana transnacional em tempos globalizados. A proposta de Yukinori ajuda a refletir sobre os limites dos territórios nacionais, sobre a extensão física e simbólica das fronteiras e, sobretudo, instala no espectador a reflexão sobre as possibilidades de efetivação da transculturalidade por meio de práticas de intercâmbio, assimilação e reprogramação, a exemplo das formigas que dissolvem o traçado da representação nacional das bandeiras ao mesclá-las como se fossem uma só.



Figura 12
Yanagi Yukinori
Nosso Norte é o Sul
Instalação com caixas de acrílico, areia colorida e formigas.
Foto: Clóvis Da Rolt

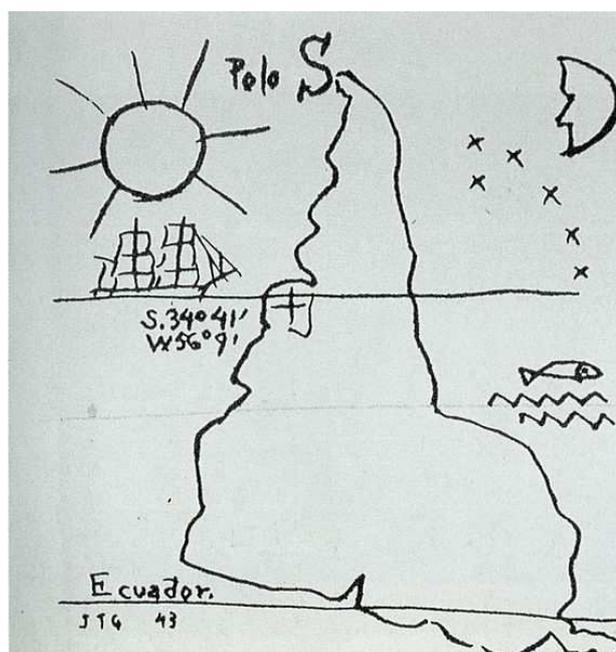


Figura 13
Joaquín Torres García
América invertida, 1943 – desenho
Coleção Museu Torres García – Montevideú, Uruguai.

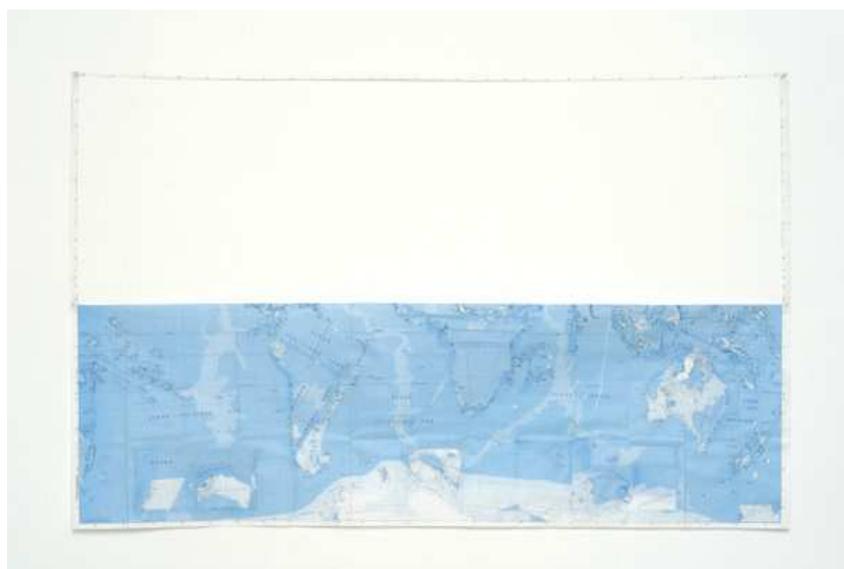


Figura 14
Jorge Macchi
Seascape, 2007 – 83 cm x 143 cm, papel



Figura 15
Yanagi Yukinori
Nosso Norte é o Sul (Detalhe)
Instalação com caixas de acrílico, areia colorida e formigas.
Foto: Clóvis Da Rolt

UM PONTO DE CHEGADA, UM NOVO PONTO DE PARTIDA...

Em um mundo que tem como marcas fundamentais a mudança e a transformação, parece contraditória a instauração de ideias conclusivas sobre o que quer que seja. Não obstante a condição mutante desta realidade que o ser humano formula para si como algo possível de ser manejado, ainda é notável o desejo que temos de que alguns pontos fixos e estáveis prevaleçam sobre o mar de incertezas e vacilos que nos rodeia. Desta combinação instigante entre a evanescência dos processos sócio-culturais no âmbito da pós-modernidade e a ainda persistente vontade de que tudo, à maneira moderna, ocupe um lugar ordenado e acessível de forma precisa, surgem diversos sintomas capazes de revelar a necessidade de formulação de novas perguntas e novos desafios.

Há um dito popular que reza que o importante não é chegar, mas fazer o caminho. É no caminho que a vida transcorre. “Que importa restarem cinzas / se a chama foi bela e alta?” diz o poeta Mario Quintana em seu poema *Inscrição para uma lareira*. Isso faz pensar que o ser humano teme a noção de conclusão porque aprendeu a ver nela o equivalente à imobilidade do fim, ou seja, assimilou a ideia de que concluir alguma coisa é o mesmo que condená-la a integrar um tempo morto. Mas o vento leva as cinzas para longe. Nada permanece no seu lugar. As chamas belas e altas nutrem com seu calor o espírito humano que está sempre aquém, além, antes, depois, lá, aqui... Onde houver o homem, ali haverá a tensão entre as chamas e as cinzas, entre o iniciar e o concluir.

Toda conclusão deveria ser um novo começo, sobretudo quando a ênfase desta relação está colocada sobre o conhecimento humano. Conhecer é nunca cessar de conhecer. O conhecimento não admite pontos finais. Infelizmente, no interior da atual estrutura acadêmico-científica brasileira, somos vitimados por condutas protocolares que nos induzem à adequação aos prazos, aos relatórios, aos procedimentos burocráticos e a toda uma estrutura vigilante que faz do conhecimento um produto enfadonho, cuja produção tem data marcada para

começar e terminar. É reconfortante, contudo, pensar que o peso desta condição pode não passar de uma contingência, já que inúmeras sínteses de conhecimento verdadeiramente necessário foram realizadas sem qualquer observância a ela, assim como tantos outros problemas de cunho científico consumiram vidas inteiras sem levarem a uma solução.

Este trabalho procurou mostrar que a relação entre identidade cultural e arte contemporânea é de suma importância como forma de contribuir para o debate acerca das transformações ocorridas em ambas as esferas. Sempre que a natureza, as funções e os propósitos da arte são questionados pelos artistas – e isso tem sido recorrente ao longo da história da arte – torna-se necessário fazer um movimento de reestruturação do campo, de modo que novos equacionamentos sejam estudados. Nesse sentido, as contribuições deste trabalho podem alcançar diversos setores sociais dispostos a entender de que modo é possível pensar a relação entre esferas sociais que sofrem modificações devido ao compartilhamento de seus processos constitutivos.

Ao longo de todo o texto, deve ter ficado claro para o leitor que a perspectiva teórica adotada em sua construção procurou evitar engessamentos doutrinários e exclusivismos. Na medida do possível, procurou-se dialogar com várias correntes propositivas, não obstante estivesse bem delimitado o interesse por uma abordagem hermenêutica que propunha a contestação acerca do valor da cultura como produto de uma História integralista e autossustentada. No bojo desta opção mais generalista, procurou-se construir um diálogo entre identidade cultural e arte contemporânea que abarcasse o sentido desenraizado da noção de pós-modernidade, especialmente levando-se em consideração a dissolução dos padrões epistemológicos modernos e a suspeita em relação às bases políticas autoritárias que condicionavam a expressão da diversidade cultural até meados da década de 1960.

Os cinco capítulos aqui apresentados costuraram movimentos teóricos, incursões empíricas pelo campo das artes visuais e vivências resgatadas a partir de muitos espaços. Poderá o leitor estranhar o fato de que este trabalho não apresente

uma leitura conclusiva ou definitiva sobre o objeto de estudo abordado, preferindo tratá-lo dentro de um caráter mais conversacional, onde todas as posições se abrem a acréscimos, críticas e complementações. Tal qual os fios que vão sendo tecidos numa conversação, no âmbito da qual a verdade ocupa a posição de um horizonte a ser construído por aqueles que participam do ato comunicativo, o que se apresenta aqui como instância conclusiva não é um conjunto de diretrizes deliberativas, de leis e de teses que fundamentam um campo. O que o leitor pôde constatar com a leitura desta investigação é que entrar na dinâmica do diálogo equivale a modificar a posição do horizonte – que é sempre novo a cada atualização do diálogo –, sem que isso implique a ação muitas vezes premeditada da ciência de inspiração positivista, que se nutre da ideia da comensuração e, como diz Rorty, produz uma epistemologia que almeja construir a maior extensão de terreno comum entre os homens. Embora a atividade científica ainda carregue o peso – equivocado e prepotente, a meu ver – de ser uma ferramenta legisladora sobre decisões, opiniões e juízos, inúmeras atitudes questionadoras vêm estimulando o exame de sua capacidade de colocar-se em dúvida, bem como sua disposição para a autocrítica, de modo a situá-la dentro da teia que compõe a vida social, ou seja, a atividade científica deve ser capaz de questionar sua função e seu alcance sem anular outras perspectivas que, com a mesma legitimidade, oferecem explicações sobre a natureza, o mundo, a vida e tudo que existe a partir da fusão destas e de outras instâncias.

Ao operar dentro de um jogo de linguagem próprio, o texto científico demanda a fixação de algumas condições gerais de assimilação sem as quais pode tornar-se refém de seu próprio hermetismo. Manejar conceitos científicos dentro de qualquer segmento das ciências, sejam elas naturais, humanas, sociais, etc., exige a constante vigilância sobre sua recepção em relação ao leitor, que acrescenta aos conceitos uma nova carga de ambiguidade. Deste modo, o leitor que tiver sido capaz de perceber seus movimentos numa estrutura conceitual, de compreender seus pontos de apoio teórico e de mergulhar nas possibilidades elucidativas de sua

proposta metodológica, certamente encontrará nesta pesquisa algum aspecto que lhe interesse, ainda que seja para discordar dele.

A pesquisa procurou mostrar que, no campo das artes visuais, o conjunto de expressões que vêm sendo rotuladas como “arte contemporânea” desde meados da década de 1960/1970 pode ser melhor compreendido e situado numa esfera social de maior alcance quando balizado pelas transformações sócio-culturais ocorridas através do crescimento interacional entre as culturas, especialmente no que te tange, a partir deste crescimento, à reconfiguração do valor das identidades culturais no bojo de novas matrizes políticas, novos agenciamentos éticos e novas necessidades individuais e coletivas. Se, tradicionalmente, no âmbito da arte moderna, as ações da vanguarda estimularam o suicídio da arte e sua dissolução numa esfera autônoma e alheia ao mundo externo a ela, um novo horizonte desenha-se a partir do surgimento da arte contemporânea, em torno do qual a arte passa a ser vivenciada como ferramenta de questionamento político, de estímulo à percepção das diferenças e desigualdades sociais e de ruptura com os discursos que a manejavam como uma instância situada “fora da realidade” cotidiana. Deste modo, a suposta “banalidade” da arte contemporânea, tão apontada e criticada por diversos atores e setores sociais, não é uma questão negativa a que se deva dedicar maior energia e interesse. Finalmente, estamos vivendo um tempo em que a arte equiparou-se ao restante das coisas do mundo: nem mais, nem menos, apenas uma coisa a mais lutando por uma posição no espaço superlotado das significações e representações humanas.

Certamente, esta nova condição da arte põe em xeque o julgamento e as crenças de uma infinidade de pessoas ainda condicionadas a perceberem nela um campo onde exercitam-se os mais elevados valores morais, espirituais e humanistas. Entretanto, estes valores representam uma época passada, onde a arte cumpria uma função bem delimitada dentro de um quadro de categorizações, hierarquias e posições que facilitavam o entendimento da realidade, ou seja, representam uma época em que éramos educados para saber “o que combinava

com o que”, “o que deveria associar-se ao que” e “qual o lugar das coisas num mundo estático e organizado”.

Devido ao fato de estimular o rompimento em relação às categorias essencialistas da modernidade e de propor uma nova gramática de sustentação cultural, a pós-modernidade não almeja estabelecer limites precisos nos quais devam ser inscritas as possibilidades de entendimento humano sobre as mais diversas questões. A pós-modernidade sustenta que toda ação humana é contextual e envolve profundamente a existência num âmbito que reconhece as especificidades cognitivas, comportamentais e sócio-culturais do contexto. Além disso, sustenta que o modo como o contexto participa da construção de uma “globalidade cultural” deve levar em conta a ação política dos atores sociais e o repúdio à ideia de que existem esferas metassociais anteriores às experiências humanas ou que não possam ser destituídas ou modificadas por essas mesmas experiências.

A diversidade cultural constitui uma expressão altamente significativa de um mundo que rompe, dia após dia, os padrões que construíram a vida moderna. A projeção da cultura como um campo de experimentações políticas trouxe ao cenário atual a necessidade de compreensão dos seus impactos frente a diversas esferas da vida social. Como uma destas esferas, a arte absorveu as possibilidades criativas, desconstrutivas e ressignificantes que estão na base de um projeto que almeja reposicionar o valor da cultura após o desgaste da modernidade e o esvaziamento de suas significações. Sob esta ótica, os rompantes escatológicos e suicidas da arte perdem sua força, pois ela assume a posição de um texto que se enriquece na medida em que se deixa impregnar por outros textos. Posicionando-se desta forma, a arte evita a fixação de limites disciplinares precisos e aventura-se na busca por um sentido capaz de situá-la em espaços sociais que se renovam constantemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.) **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2008.
- ALCÁZAR, Josefina. **Antropología inversa de un performancero postmexicano**. In: GÓMEZ PEÑA, Guillermo. *El Mexterminator*. Ciudad de México: Editorial Oceano, 2002.
- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London: Routledge, 2000.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. **O fim da História. De Hegel a Fukuyama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1992.
- BALANDIER, Georges. **O contorno. Poder e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. **A sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- _____. **Simulacros e Simulação**. São Paulo: Relógio D'água, 1991.
- BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Arte, ¿líquido?** Madrid: Sequitur, 2007.
- BELTING, Hans. **O fim da História da Arte. Uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BENHABIB, Seyla. **Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad em la era global**. Buenos Aires: Katz, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia**. Santiago: Universidad ARCIS e LOM Ediciones, 2004.

- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção. Crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo. O novo e o outro novo**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BREA, Jose Luis. **La muerte del arte y la muerte del arte**. In: GARCIA CANCLINI, Néstor (Org.). Conflictos interculturales. Barcelona: Gedisa, 2011.
- _____. **Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura**. Murcia: Mestizo A.C., 1996.
- _____. **El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural**. Murcia: CENDEAC, 2008.
- BUNGE, Mario. **Epistemología**. Barcelona: Ariel, 1980.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história. Novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. São Paulo: Record, 2004
- CARDOSO, Irene. **Narrativa e história**. Tempo Social Revista de Sociologia. USP, São Paulo, 12(2): 3-13, novembro de 2000.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Vol. 2. A era da informação: economia, cultura e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CASTORIADIS, Cornelius. **Janela sobre o caos**. Aparecida: Ideias e Letras, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.
- CHALMERS, A.F. **O que é ciência, afinal?** São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CHAMBERS, Ian. **El mundo fracturado: ¿el centro de quién? ¿la periferia de quién?** In: Migración, cultura, identidad. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.

- COIMBRA, Eduardo; BASBAUM, Ricardo. **Tornando visível a arte contemporânea**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- COLLINGWOOD, R. G. **A ideia da história**. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- COPPENS, Carolina. **Las ruinas circulares y la poética del margen. Um ensayo sobre identidad, globalización y arte**. València: Institució Alfons el Magnànim, 2002.
- CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad**." Madrid: AKAL, 2005.
- CUCHE, Denny. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DE CERTEAU, Michel. **La escritura de la historia**. Bogotá: Editora de la Universidad Iberoamericana, 1993.
- DEWEY, John. **Liberalismo, liberdade e cultura**. São Paulo: Editora da USP, 1970.
- DRAY, William H. **Filosofia da História**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Os termos do mundo**. Revista Z. Revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ. Ano III, Número 2, Abril/Julho de 2007.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- _____. **A ideia da cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ESTÉVEZ, Manuel Gutiérrez. **La antropología y los conflictos interculturales**. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. (Org.) Conflictos interculturales. Barcelona: Gedisa, 2011.
- FEYERABEND, Paul. **Adeus à razão**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- FISH, Stanley. **Is there a text in this class? The authority of interpretative communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A arqueologia do saber**. São Paulo: Almedina, 2005.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Volume 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GABILONDO, Ángel. **El futuro perfecto: un indicativo**. In: SAMANIEGO, Alberto Ruiz de (Org.). *Mitos del fin de siglo*. Pontevedra: Ed. Universidad de Vigo, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Pierre Fruchon (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

_____. **Mito y Razón**. Barcelona: Paidós, 1997.

GADEA, Carlos A. **Paisagens da pós-modernidade. Cultura, política e sociabilidade na América Latina**. Itajaí: UNIVALI, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización**. México: Grijalbo, 1995.

GARCÍA VARAS, Ana. **Arte y nuevas tecnologías. La desmaterialización del objeto artístico**. In: SANCHEZ, Domingo Hernández (Org.) *Estéticas del arte contemporâneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

GARGANI, Aldo Gargani. **La copia y el original**. In: Vattimo, Gianni (Org.) *Hermenéutica y racionalidad*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1994.

GATTI, Luciano. **Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire**. *Kriterion*. Belo Horizonte, v. 50, n. 119, Junho de 2009. Disponível em <<http://www.scielo.br>>.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

GERGEN, Kenneth J. **El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporâneo**. Barcelona: Paidós, 1997.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony et al. **Modernização reflexiva**. São Paulo: UNESP, 1997.

GÓMEZ GARCÍA, Pedro. **Las desilusiones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto.** In: GÓMEZ GARCIA, Pedro (Org.). Las ilusiones de la identidad. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. **El Mexterminator.** Cidade do México: Editorial Oceano, 2002.

GRIMSON, Alejandro. **Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

GROSSBERG, Lawrence. **Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?** In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Orgs.). Questions of Cultural Identity. London: SAGE Publications Ltd, 1996.

GUASCH, Ana Maria. **Una lectura de la posmodernidad.** In: SÁNCHEZ, Domingo Hernández (Org.). Estéticas del arte contemporáneo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.1997.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte.** Rio de Janeiro: Revan, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **Conhecimento e interesse.** In: *Textos escolhidos:* Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **O discurso filosófico da modernidade.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

_____. **Modernidade versus Pós-modernidade.** Arte em Revista, Ano 5, nº 7, 1983.

HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Loyola, 1996.

HELGUERA, Pablo. *El viaje revolucionario! Novela navegada*. Texto crítico, 2011.

Disponível em:

<<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/textos/TextoPabloHelguera.pdf>>

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.

HEKMAN, Susan J. *Hermenêutica e sociologia do conhecimento*. Lisboa: Edições 70, 1990.

HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HOLLINGER, Robert. *Introduction: hermeneutics and pragmatism*. In: HOLLINGER, Robert. (Ed). *Hermeneutics and praxis*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1985.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JARQUE, Vicente. *Experiencia histórica y arte contemporáneo. Ensayos de estética y modelos de crítica*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2002.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: JENNY, Laurent (Org.) *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JULLIEN, François. *O diálogo entre as culturas. Do universal ao multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Saez Hermanos, 1934.

KEMPINSKA, Olga. *O conceito de neutralidade no discurso da história: entre os "Geschichtliche Grundbegriffe" e "Le Neutre"*. História da Historiografia. Número 2. Ouro Preto: Edufop, 2009.

KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. (Orgs.) *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Akal Ediciones, 2006.

- LAFOUNTAIN, Marc J. ***Play and Ethics in Culturatus Interruptus: Gadamer's Hermeneutics in Postmodernity***. In: SCHMIDT, Lawrence K. The specter of relativism. Truth, Dialogue, and Phronesis in philosophical hermeneutics. Evanston: Northwestern University Press, 1995.
- LANDOWSKI, Eric. ***Presenças do outro***. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LASCH, Christopher. ***O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis***. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEMONS, F. C. S; CARDOSO JÚNIOR, H. R. ***A genealogia em Foucault: uma trajetória***. Revista Psicologia & Sociedade. Nº 21 (3), 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. ***A era do vazio***. Lisboa: Relógio D'água, 1989.
- LÖWY, Michael. ***A filosofia da história de Walter Benjamin***. Estudos Avançados. São Paulo, v. 16, n. 45, Agosto de 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br>>.
- LYOTARD, François. ***O pós-moderno***. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MACHADO, Roberto. ***Ciência e saber. A trajetória da Arqueologia de Foucault***. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- MADISON, Gary Brent. ***The politics of postmodernity. Essays in applied hermeneutics***. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001.
- McLEAN, George F. ***Hermeneutics for a global age. Lectures in Shanghai and Hanoi***. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy, 2003.
- McEVILLEY, Thomas. ***Art & Otherness. Crisis in cultural identity***. New York: McPherson & Company, 1992.
- MEDINA, Cuauhtémoc. ***Inundaciones***. In: GARCIA CANCLINI, Néstor (Org.). ***Conflictos interculturales***. Barcelona: Gedisa, 2011.
- MELUCCI, Alberto. ***O jogo do eu. A mudança de si em uma sociedade global***. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.
- MEZAN, Renato. ***Freud: a trama dos conceitos***. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MICHAUD, Yves. ***El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética***. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- MÍLOVIC, Miroslav. ***Comunidad de la diferencia***. Granada: Ed. UGR, 2004.

- MOLINA, Camila. **Bienal de Veneza quer a arte do diálogo**. Jornal Estadão. São Paulo, 05/06/09.
- MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- _____. **O Método I: a natureza da natureza**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MOSQUERA, Gerardo. **Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas**. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- _____. **The Marco Polo syndrome. Some problems around art and eurocentrism**. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in contemporary art since 1985*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- _____. **Cozido e cru**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996.
- NEILL, Alex; RIDLEY, Aaron. **Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates**. London: Routledge, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Lisboa: Guimarães, 1983.
- _____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José. **O homem e a gente. Inter-comunicação humana**. Rio de Janeiro: Livro Ibero-americano, 1973.
- _____. **Adão no paraíso. E outros ensaios de estética**. São Paulo: Cortez, 2002.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés. **Posmodernidad y nihilismo: sentido y daimon**. In: PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- PAREYSON, Luigi. **Estética. Teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PEÑALVER, Patricio. **Jacques Derrida. La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. Barcelona: Paidós, 1993.
- PESSANHA, José Américo. **Filosofia e modernidade: racionalidade, imaginação e ética**. In: Cadernos ANPEd nº 04 – Conferências da 15ª reunião anual.

- PICÓ, Josep. **Modernidad y postmodernidad**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- RAMOS, Miguel Ángel. **Fracaso, sin más**. In: SANCHEZ, Domingo Hernández (Org.) *Estéticas del arte contemporâneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- REINHEIMER, Patricia. **A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 2008 Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- RISSATI, Howard. **Postmodern perspectives. Issues in contemporary art**. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- ROCA, José. **8ª Bienal do Mercosul. Ensaio de Geopoética**. Texto curatorial. Disponível em:
<http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1315252927.pdf>
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- _____. **Contingência, ironia e solidariedade**. Lisboa: Presença, 1992.
- _____. **Pragmatismo y política**. Barcelona: Paidós, 1998.
- ROUBAUD, Jacques et al. **Opalka (Visual Arts)**. Paris: Dis Voir, s/d.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. **Hacerse a la idea: lo estético contra lo artístico**. In: MADERUELO, Javier. (Org.). *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: ABADA editores, 2006.
- SACKS, Oliver. **A matter of identity**. In: **ID – An international survey on the notion of identity in contemporary art** (Catalogue). Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, December 8, 1996 – February 9, 1997.
- SANCHEZ CAPDEQUÍ, Celso. **Imaginário cultural e identidades coletivas**. In: BERIAIN, Josexto; LANCEROS, Patxi (Orgs.). *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1996.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Desconstruir Duchamp. Arte na hora da revisão.** Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Michel Foucault e os paradoxos do corpo e da história.** In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (Orgs.) Cartografias de Foucault. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna.** Rio de Janeiro: Graal, 1989.

_____. **Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade.** São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar.** São Paulo: Editora da USP, 2008.

SARUP, Madan. **Identity, culture and the postmodern world.** Georgia: University of Georgia Press, 1996.

SCOPINHO, Sávio Carlos Desan. **Filosofia e Sociedade Pós-Moderna. Crítica filosófica de Gianni Vattimo ao pensamento moderno.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SCHILLING, Voltaire. **A capital das monstruosidades.** Jornal Zero Hora: Porto Alegre, 25/10/09.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVERMAN, Hugh J. **The Philosophy of Postmodernism.** In: John W. Bender; H. Gene Blocker (Eds.) Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

SIMMEL, Georg. **Sociologia.** São Paulo: Ática, 1983.

STANGOS, Nikos (Org.) **Conceitos da arte moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TEXTOS ESCOLHIDOS. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade.** Petrópolis: Vozes, 1994.

- TRIGO, Luciano. **A grande feira – Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.
- VATTIMO, Gianni (org.) **Hermenéutica y racionalidad**. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1994.
- VATTIMO, Gianni et al. **El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo**. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade. Nihilismo e hermenéutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins fontes, 1996.
- _____. **As aventuras da diferença**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- _____. **La sociedad transparente**. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. **A tentação do realismo**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2001.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- VILAR, Gerard. **El desorden estético**. Barcelona: Idea Books, 2001.
- VILLORO, Juan. **Identidades fronterizas**. In: GARCÍA CANCLINI, Nestor (Org.). Conflictos interculturales. Barcelona: Gedisa, 2011.
- WALLS, Brian. **Arte después de la modernidade. Nuevos planteamientos en torno a la representación**. Madrid: Akal, 2001.
- WESSELING, Henk. **História de além-mar**. In: BURKE, Peter (Org.). A escrita da história. Novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora da USP, 1994.
- WIEVIORKA, Michel. **Em que mundo viveremos?** São Paulo: Perspectiva, 2006.
- WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1982.
- WOLFF, Janet. **La producción social del arte**. Madrid: ISTMO, 1997.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ZAVALA, Lauro. ***La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura***. México: Editora Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.

ZÍLIO, Carlos et al. ***O boom, o pós-boom e o dis-boom***. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

ZUBIAUR, Ibon. ***Arte***. In: ORTIZ-OSÉS, A; LANCEROS, P. *Claves de hermenêutica. Para la filosofía, la cultura e la sociedad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.

OBRAS CONSULTADAS

- AGIER, Michel. ***Distúrbios identitários em tempos de globalização***. Rio de Janeiro. Revista Maná. v. 7, n. 2, p. 7-33, out. 2001.
- ARCHER, Michael. ***Arte contemporânea. Uma história concisa***. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. ***Epistemologia***. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BADDELEY, Oriana; FRASER, Valerie. ***Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America***. London: Verso, 1989.
- BARRET, Terry. ***Criticizing art. Understanding the contemporary***. Mountain View: Mayfield Publishing, 1994.
- BATESON, Gregory. ***Espiritu y Naturaleza***. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.
- BECKER, Howard; McCALL, Michal M. ***Symbolic interaction and cultural studies***. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- BERMAN, Marshall. ***Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade***. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. ***A economia das trocas simbólicas***. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BUSKIRK, Martha. ***The contingent object of contemporary art***. Massachussetes: MIT Press, 2005.
- CAPRA, Fritjof. ***O ponto de mutação. A ciência, a sociedade e a cultura emergente***. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CASSIRER, Ernst. ***Ensaio sobre o homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana***. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CLIFFORD, James. ***Itinerários transculturales***. Barcelona: Gedisa, 1997.
- DEBORD, Guy. ***A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo***. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURAND, Gilbert. ***O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem***. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

- ECO, Umberto. ***Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas***. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EVERDELL, William R. ***Os primeiros modernos***. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FOUCAULT, Michel. ***O que é um autor?*** Lisboa: Veja, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. ***Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica***. Salamanca: Sígueme, 1977.
- _____. ***Estética y hermenéutica***. Madrid: Tecnos, 1996.
- HEINICH, Nathalie. ***A sociologia da arte***. Bauru: Edusc, 2008.
- HUSSERL, Edmund. ***A ideia da fenomenologia***. Lisboa: Edições 70, 1990.
- KARL, Frederik. ***O moderno e o modernismo. A soberania do artista 1885-1925***. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- LYON, David. ***Pós-modernidade***. São Paulo: Paulus, 1998.
- MELUCCI, Alberto. ***Por uma sociologia reflexiva. Pesquisa qualitativa e cultura***. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MOSQUERA, Gerardo. (Org.) ***Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America***. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- MOULIN, Raymonde. ***O mercado da arte. Mundialização e novas tecnologias***. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. ***No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte***. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RORTY, Richard. ***Contingência, ironia e solidariedade***. Lisboa: Presença, 1992.
- ROSENBERG, Harold. ***Objeto ansioso***. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SCHUTZ, Alfred. ***La construcción significativa del mundo social: introducción a la sociología comprensiva***. Barcelona: Paidós, 1993.
- SIMMEL, Georg. ***A metrópole e a vida mental***. In: VELHO, Otávio G. (org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- SIMMEL, Georg. ***Questões fundamentais da Sociologia. Indivíduo e sociedade***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- TAYLOR, Brandon. ***Contemporary art. Art since 1970***. London: Prentice Hall, 2005.

VATTIMO, Gianni (Org) ***La secularización de la filosofía. Hermenéutica y posmodernidad.*** Barcelona: Gedisa, 1992.

VATTIMO, Gianni. ***Mas allá de la interpretación.*** Barcelona: Paidós, 1995.

_____. ***En torno a la posmodernidad.*** Barcelona: Anthropos, 1994.

_____. ***Introdução a Heidegger.*** Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. ***Ética de la interpretación.*** Barcelona: Paidós, 1991.

WINKIN, Yves. ***A nova comunicação. Da teoria ao trabalho de campo.*** Campinas: Papyrus, 1998.