

## LITERATURA, ARTE E MÍDIA: SOBRE ALGUNS ASPECTOS DA CULTURA CONTEMPORÂNEA

### LITERATURE, ART AND MEDIA: SOME ASPECTS ABOUT CONTEMPORARY CULTURE

Gilson Vedoin (UEMS/UUC)

#### **Resumo:**

No transcorrer das últimas décadas, os diversos campos dos saberes ligados às humanidades vêm disseminando, persistentemente, uma série de debates que postulam a emergência de um momento crítico da modernidade – e não sua morte, como proclamam certos enunciados. O conceito de pós-modernidade funciona como expressão dessa fase problemática. Com esse tempo se associam novas sensibilidades, novos ideais e estados de ânimo os quais apregoam que tal realidade emergente viria a suceder uma outra, tida como plenamente esgotada, a da modernidade e seus modelos embasados na marcha progressista e no projeto ilustrado burguês da emancipação do homem.

**Palavras-chave:** Pós-modernismo. Artes. cultura contemporânea.

#### **Abstract:**

Along the last decades, several fields of knowledge related to humanities are constantly spreading a series of discussions that postulated the emergency of a critical moment of modernity instead of its death, as proclaimed by some enunciations. The concept of postmodernity it works as an expression of this problematic period. Along with this time some sensibilities are engaged, new ideals and moods which are announcing that such emerging reality would come to succeed another, the modernity and its models, meant as fully dried out, based on progressive march and in the illustrated bourgeois project of men emancipation.

**Key words:** Post-modernism. Arts. contemporary culture.

#### **1. Pós-modernismo e a espetacularização do social**

*[...] as imperfeições e distorções do gosto e até da feiúra têm seu espaço no efeito chocante. Arte não imita a natureza, ela cria um mundo à parte [...] o monstruoso e o deformado têm seus direitos porque podem ser sublimes. (Jean-François Lyotard)*

Já não se constitui nenhuma novidade que, no transcorrer das últimas décadas, os diversos campos dos saberes ligados às humanidades vêm disseminando, persistentemente, uma série de debates que postulam a emergência de um momento crítico da modernidade –

e não sua morte, como proclamam certos enunciados. O conceito de pós-modernidade funciona como expressão dessa fase problemática. Com esse tempo se associam novas sensibilidades, novos ideais e estados de ânimo os quais apregoam que tal realidade emergente viria a suceder uma outra, tida como plenamente esgotada, a da modernidade e seus modelos embasados na marcha progressista e no projeto ilustrado burguês da emancipação do homem. Esse processo histórico principia, segundo Adolfo Sánchez Vázquez, com a Revolução Francesa,

[...] que o elevou a prática e com a Revolução Industrial que vai desenvolver imensamente as forças produtivas. Este processo histórico de modernização é um processo de expansão progressiva. A sociedade moderna é uma sociedade dinâmica, em constante desenvolvimento, orientada para o futuro, uma sociedade que não conhece limites nem estancamento (SÁNCHEZ VÁZQUEZ , 1989, p.138) (tradução nossa).

Tais idéias sugerem que, de certa forma, ocorreu uma mudança sistêmica no próprio âmago do capitalismo moderno, o que acabou por desencadear uma relação radicalmente nova entre cultura e sociedade, uma vez que tais enunciados exprimem atitudes opostas e relativizantes perante os modelos inscritos na tradição da modernidade. Tal conjuntura, nas intuições de Fredric Jameson, seria

[...] marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. (JAMESON, 2001, p.73)

A emergência dessa nova diretriz cultural engendradora por um mais desenvolvido estágio capitalista decretou o surgimento daquilo que Jameson define como período pós-moderno. Confrontando a modernidade com seu *ethos* e com as conseqüências imprevistas de suas realizações, a tendência cultural da pós-modernidade acaba por se articular como insurreição movida contra “[...] uma ordem estabelecida; é, sobretudo, uma resposta a certas realidades sociais e técnico-econômicas [...]” aglutinadas em torno do primado do capitalismo globalizado. (VAVAKOVA, 1988, p.113).

Com efeito, o exame mais superficial dos fenômenos ocorridos no mundo no último quarto de século logo mostrará uma prodigiosa expansão do capitalismo, num processo em que os últimos redutos até então não mercantilizados, como a natureza e o inconsciente (isto é, a agricultura e a criação artística) foram penetrados e influenciados. A produção industrial em larga escala transformou a agricultura, desmantelando as antigas relações sociais da estrutura de aldeias e as formas agrícolas arcaicas, que foram substituídas por significativas inovações no campo do trabalho: as formas proletárias e assalariadas.

A indústria cultural que se expandiu com a proliferação dos *mass media*, deu novo estatuto à imagem e passou a enformar o inconsciente com simulações imagéticas estereotipadas de todo tipo, desvelando, assim, o que Ricardo Piglia define por bovarismo da cultura de massas, espécie de “reeducação impessoal da subjetividade capaz de produzir

lembranças e experiências com base nos materiais provenientes da cultura do espetáculo”. (PIGLIA, 1996, p.47-59)

Ao se expandir vertiginosamente, o capitalismo tardio – ou multinacional – pode reivindicar, com bons argumentos, a derrocada de dois arautos da modernidade: os projetos utópicos atrelados ao Comunismo e o declínio do marxismo como ideologia. Nesse sentido, a questão do conceito de pós-modernidade é pensada de acordo com as alterações concretas e profundas sofridas pela ordem econômica e social do Ocidente. A educação, a política, os *mass media* e as artes sentiram tal influência. O consumismo expandiu vorazmente seus domínios, procurando nos conscientizar de que pode satisfazer muitas de nossas ansiedades, uma vez que, como bem reconhece Ângela Maria Dias, “[...] o carrossel de mercadorias, estilos e sensações constitui o circuito do desejo como máquina. Nele, as peças, pessoas e materiais transformam-se, sem exceção, em engrenagens de um processo imanente [...]”. (DIAS, 2004, p.17)

Essa seria a época em que, nas palavras de Krishan Kumar, prostramo-nos diante do signo cultural de uma nova etapa nos modos de produção. Estamos diante de um mundo

[...] de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olhá-lo firmemente e considerá-lo como um todo; um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs. (KUMAR, 1997, p.157-158)

Nessas sociedades estigmatizadas pela crueldade do hedonismo perdulário da abundância, homologado pela doutrina tecnocapitalista, valores ligados à política, à cidadania e à ideologia foram, gradativamente, sendo condicionados pelo consumo privado de bens, e seus fundamentos éticos e morais acabaram por se converterem em mutáveis, efêmeros e, por conseguinte, obsoletos.

## 2. Crueldade, abjeção e pornografia: aspectos da cultura contemporânea

A vida na urbe fervilhante, locais por “[...] onde circulam a atrocidade e a insensatez [...]” (GOMES, 1994, p.25), espaços regidos pela impessoalidade, pela progressão vertiginosa do capitalismo e pela proliferação dos *mass medias*, acabará por decretar a generalização de atitudes de reserva e não raro de indiferença entre os indivíduos; sensações essas empenhadas como forma de defesa e, em certos casos, até mesmo de auto-preservação. Ao mesmo tempo, o acentuado avanço dessa situação catastrófica acarretará a consciência intensificada do processo de apagamento dos rastros e vestígios subjetivos do indivíduo; seres condenados ao anonimato social, a vivenciarem a crueldade das condições desumanas erigidas pela organização capitalista e encenadas em um palco metropolitano de cuja superfície emana a frieza e a opacidade do vidro, “[...] material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa” (BENJAMIN, 1985, p.117).

Acometido pelo tom melancólico, Benjamim reconhece que no século XX, espécie de “era do vidro”, a única experiência a ser compartilhada e transmitida é aquela vinculada à própria impossibilidade de partilha e intercâmbio, a supressão dos rastros do indivíduo

estigmatizado pela perda da unidade do mundo e pelo afastamento, tanto de si mesmo, quanto das relações sociais. Indivíduos exaustos e saturados de uma vivência em que, segundo Eduardo Subirats,

[...] os sonhos heréticos de um paraíso possível no presente histórico, as arcádias revolucionárias, foram desterrados e destruídos. Seu lugar foi ocupado pelas doutrinas de um suposto reino dos céus, por cidades divinas e suas promessas de felicidade. [...] Contudo, essas promessas seculares também se revelaram ilusórias. Desde o fracasso das revoluções igualitaristas do século XIX, as secularizações do paraíso perdido e das idades de ouro da humanidade trocaram suas cores emancipadoras por visões de horror e destruição. O século XX, com suas inacabáveis paisagens de ruínas e genocídios, com suas diversas ameaças de destruição global, pôs fim às representações clássicas do progresso moral da humanidade. Seu lugar foi ocupado por uma grande variedade de metáforas degradadas e ícones propagandísticos, assim como pelas incontáveis expressões de fundamentalismos escatológicos que coroaram o fim do século. [...] Do futurismo às utopias revolucionárias modernas, seus sinais de progresso se confundiram, ao mesmo tempo, com uma nova ordem civilizatória global – os sistemas totalitários modernos (SUBIRATS, 2001. P.11-12).

Inseridos nessa conjuntura “fria e lisa”, onde as diversas formas de totalitarismos acarretam a corrosão das experiências individuais e coletivas pelo apagamento das fontes e dos referenciais, bem como pelo embotamento da consciência e a intransitividade das relações, os indivíduos vão sendo, gradativamente, enclausurados pelo despotismo do primado do capital e suas múltiplas formas de violências gestadas pelos *media* e pelo mercado de bens simbólicos. Impulsionado pelos ritmos acelerados que regem o cotidiano, pela veloz obsolescência dos sistemas técnicos, e, sobretudo, pela falência das utopias, esse século é definido por George Balandier como um “tempo-necrológico” e caracterizado por um inventário de perdas e ausências, décadas pontuadas pelo

[...] fim do camponês e das cidades, da família, dos grupos (suprimidos pelas relações em redes) e das classes sociais, da política, da escrita (fim da galáxia de Gutenberg), dos códigos sociais transmitidos por gerações e gerações (os que governam o corpo e a sexualidade), dos valores e das crenças; fim do indivíduo enquanto sujeito capaz de liberdade. Fim último da série de fins, eis que se anuncia o fim do real, aviltado pela imagem e os ruídos da mídia, depois abolido pela ação de inúmeras simulações [...] (BALANDIER, 1997, p.10).

A modernidade, na sua etapa histórica decadente, acabou propiciando a eclosão de outros protagonismos na arena global. Nesse sentido, os anos 60 são modelares: caracterizaram-se pelo acirrado desenvolvimento de uma sociedade que condiciona valores e comportamentos sociais ligados a um modo de vida impulsionado pelo reino dos objetos, pano de fundo para a eclosão de uma nova dominante cultural: o pós-modernismo.

Na ribalta teórica do pensamento marxista, Fredric Jameson reivindica a compreensão do pós-modernismo como a cultura de um estágio particular exercido pelo capitalismo avançado. Para Jameson, a dominante dessa nova ordem social corresponderia à terceira fase do sistema capitalista. A primeira seria a do capitalismo clássico ou de mercado, um período de cidades relativamente pequenas e relações mais simples, onde os membros da sociedade podiam discernir as noções de Estado-nação, coletividade e

hierarquia social, de modo que a totalidade social permanecia acessível à representação, e esta não se apresentava como problema literário tão agudo quanto nos períodos subsequentes. No campo artístico, tal época corresponderia à ascensão do Realismo (JAMESON, 2002, p.27-79).

A segunda seria a fase do capitalismo monopolista, iniciada em fins do século XIX, e corresponderia ao período imperialista, momento em que a sociedade se estende para além de suas fronteiras nacionais, passando a incluir espaços externos (colônias). A visão da totalidade já vai se tornando sensivelmente problemática, na medida em que a experiência individual cada vez mais vai deixando de coincidir com a forma econômica e social que a governa; torna-se difícil para um indivíduo, na metrópole, compreender as relações mais complexas que determinam e definem sua experiência pessoal. Agora, os problemas de representação da totalidade já se colocam de maneira incisiva, e é como reação a essa nova situação que o modernismo multifacetado emerge em suas diversas manifestações.

Por fim, a terceira fase seria a do capitalismo tardio ou multinacional, na qual as relações econômicas envolvem o mundo globalmente, sem que os centros de poder sejam facilmente discerníveis. É o período em que a crise discursiva dos projetos cosmogônico-totalizantes se torna mais ostensiva, a ponto de fazer eclodir linhas de pensamento questionando, conforme evidencia Terry Eagleton,

[...] as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, [...] os sistemas únicos, [...] os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando as normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. (EAGLETON, 1998, p.07).

A crise da idéia de história traz consigo a falência dos ideais de progresso: se não há mais um curso unitário de fatos humanos, tampouco poderá se sustentar a premissa de que tais fatos rumam para um determinado fim, realizando um plano humanístico calcado na racionalidade e na emancipação. Em suma, a era moderna se viu encurralada pela ocorrência de uma pluralidade de enunciados teóricos que apregoam, sobretudo, a bancarrota dos grandes sistemas histórico-filosóficos calcados no progresso e na perfectibilidade do saber humano.

Apesar da esquematização pragmática, a teorização proposta por Jameson pode nos propiciar, ao menos, alguns referenciais relevantes para os propósitos deste trabalho. Interessa-nos destacar, sobretudo no período pós-modernista, o domínio dos artefatos visuais, que tiveram um novo impulso a partir do desenvolvimento dos *mass media*, desvelando a principal diferença em relação ao modernismo, no qual a autoridade era atrelada ao domínio do verbal. A proliferação desses artefatos homologa a incorporação veloz e sistemática por que passam as respostas possíveis aos elementos hegemônicos da cultura regida pela produção destinada ao consumo, em um período em que os tentáculos do capitalismo tardio tragaram e transformaram em imagem consumível aqueles pontos arquimedianos e até então salvaguardados da reificação capitalista: a natureza e o

inconsciente. Como consequência disso tudo, a psique humana é acometida por uma série de afecções.

Porém, no seu estudo analítico acerca das características dominantes na produção cultural contemporânea, Jameson implicitamente vai condenar a opção pelo *showing*<sup>1</sup> na cultura pós-moderna, confrontada com a preponderância do *telling*<sup>2</sup> nas modernas narrativas, modo discursivo que fundamenta o desejo hermenêutico de delinear e interpretar o sentido da vasta realidade à qual a obra literária teria a pretensão de representar em sua última verdade.

Comparando o modo discursivo predominante na ficção contemporânea com a tendência hiper-realista, que sucede as abstrações anti-figurativas na pintura, Jameson afirma não se tratar de um retorno à representação realista, mas de um falso realismo, pois as referências desse tipo de narrativa ou pintura pós-modernas não se encontram normalmente na realidade empírica, mas em outros textos, imagens ou discursos, uma vez que,

[...] muitos dos mais recentes pós-modernismos têm se deslumbrado com todo esse universo da propaganda e dos motéis, dos luminosos de Las Vegas, do espetáculo noturno e do filme classe B de Hollywood, da chamada paraliteratura, com seus vários gêneros padronizados de livros de bolso (terror, romance sentimental, biografia popular, mistério policial, ficção científica ou visionária). Os autores pós-modernos não “citam” mais tais “textos” como um Joyce ou um Mahler fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais. (JAMESON, 1985, p.03).

Para Jameson, o extremismo ficcional do *showing*, concebido como um hiper-falso-realismo, seria uma forma de contestação aos grandes modelos narrativos do saber moderno, os quais tanto empreendem investigações mais críticas quanto ensejam a possibilidade de efetivar leituras mais profundas sobre a realidade, uma vez que tratam das “patologias” próprias do indivíduo burguês, tais como ansiedade, alienação, solidão, anonimato e revolta.

O resultado e o estigma desse contra-discurso pós-moderno estariam na evidente falta de intimismo e profundidade, no achatamento da expressão subjetiva da afetividade e dos sentimentos, no abandono dos mistérios da *duréé*, da memória, das noções de tempo e temporalidade. De fato, emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso histórico, falência das utopias e da memória do passado, dispersa numa sensação de presente perpétuo que deriva para a apatia e a pulverização do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e portador de uma identidade privada, valores específicos do modernismo. Na esteira das intuições propostas por Jameson, Krishan Kumar evidencia que, com

[...] a desvalorização do tempo ocorreu a valorização do espaço. O plano do presente eterno é espacial. Se as coisas não tiram importância de seu lugar na história, podem tirá-la de sua distribuição no espaço. A pós-modernidade se

---

<sup>1</sup> Apresentação sumária e metonímica das ações; tendência predominante na produção cultural pós-moderna. Categoria definida por Norman Friedman, mas também empregada por Lukács em contraposição a uma outra atitude discursiva básica: o *telling*.

<sup>2</sup> Narrar, representar. Ver mais em LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder *et.al.*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

movimenta pelo contemporâneo e pelo simultâneo, em tempo antes sincrônico do que diacrônico. Relações de proximidade e distancia no espaço e não no tempo, tornaram-se os critérios de importância. A implosão espacial produzida pela rede de informação e comunicação global é um exemplo. As redes multinacionais do capitalismo global constituem outro exemplo, a outra face da descentralização e dispersão [...]. O domínio do espacial [...] estende-se mesmo ao sentido de *self* e identidade pessoal. O “sujeito descentralizado” [...] não pensa mais em sua identidade em termos históricos ou temporais. Não há mais expectativa de um desenvolvimento contínuo por toda a vida, nenhuma história de crescimento pessoal no tempo. Em vez disso, o *self* pós-moderno considera-se uma entidade descontínua; como uma identidade, ou identidades, constantemente construídas e reconstruídas em tempo neutro. Nenhuma única identidade ou segmento de identidade é privilegiado em relação a outros, não há desenvolvimento ou amadurecimento no tempo. Essa situação parece exigir uma metáfora do *self* concebida em tempos espaciais – ou, para dizer, de outra maneira, em termos esquizofrênicos, “os puros e não-relacionados presentes no tempo” experimentados pelo esquizofrênico, que é incapaz de unificar passado, presente e futuro. (KUMAR, 1997, p.156-157).

Aliás, a experiência esquizofrênica do tempo é tida por Jameson como um dos traços mais significativos da produção cultural pós-moderna, na medida em que expressa nitidamente a lógica de um sistema capitalista avançado, onde a hipertrofia de imagens e informações de caráter efêmero e descartável faz com que as experiências potenciais do passado sejam relegadas ao ostracismo.

O termo esquizofrênico, empregado pelo crítico no mesmo sentido de Lacan, remete precisamente à idéia de um distúrbio acarretado na linguagem e, simultaneamente, na temporalidade. A incapacidade esquizofrênica de aceder ao domínio da fala e da língua, que afinal articula e concretiza a existência e a identidade do indivíduo no tempo, conduziria a uma vivência intensa do mundo e da linguagem no instante presente, isolados em sua materialidade e literalidade, sem conexão coerente com o passado ou o futuro, sem qualquer orientação para um projeto ou sentido definido, ou mesmo para a miragem de um significado geral.

Outro aspecto característico da produção cultural pós-moderna assinalado por Jameson é a despersonalização do espaço, cada vez mais oscilante e hostil. As mutações tecnológicas inseridas no ambiente físico, aliadas à esquizofrenia temporal acabam sendo prodigiosas na tarefa de impelirem, arbitrariamente, os indivíduos ao anonimato. A última década do século XX vem se notabilizando por um acentuado cosmopolitismo capaz de promover o embotamento das referências histórico-temporais bem como a desarticulação das estruturas binárias mutuamente excludentes que constituíam os pilares da hegemonia cultural do Ocidente. A produção de espaços brumosos e de rápida circulação, os “não-lugares”<sup>3</sup> evidenciados por Marc Augè, fundamentam o indivíduo na sua própria ausência

---

<sup>3</sup> Nos locais públicos definidos por Marc Augè como “não-lugares”, a compulsão deambulatoria dos indivíduos não permite que se afirmem relações com nenhuma alteridade. A recusa a apegar-se a referentes que possam servir como localizadores espaço-temporais relaciona-se à crise da própria história como produtora de sentido e, ainda, à pulverização da identidade cultural. Desse modo, o único contato travado entre os indivíduos se estabelece a partir de uma relação contratual representada pela iconografia imposta pela sociedade do consumo – talões de cheque e cartões de crédito. Ver mais em AUGÈ, Marc. *Não-lugares*:

de sentido, ou seja, a nebulosidade das situações narradas implode a antinomia realidade/fantasia, tornando imprecisas essas duas categorias.

Desse modo, a imagem de uma realidade perversa, *theatrum mundi* da economia de mercado, com toda parafernália engendrada pelo consumo de massa, bem como seus aparatos difundidos pelos meios técnicos de comunicação, sugere a noção de crueldade como diretriz nuclear a impulsionar a torrente de sensações e desejos legislados pela civilização capitalista. Essa é uma sociedade na qual o surto industrial foi exacerbado de tal maneira, que culminou em uma realidade demarcada pela experiência da desumanização, a um só tempo individual e social, que se encontra conectada às transformações materiais da existência humana e ao desenvolvimento das “[...] metrópoles doentes de pânico e solidão, secretando a todo instante obsessões [...] ou incontáveis surtos de violência [...]” (FIORILLO, 1979, p.64). A natureza cruel dessa realidade é definida por Clément Rosset:

Por “crueldade” do real entendo, em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. [...] Mas entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo conservá-la à distância e atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela. *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensangüentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. Assim, a realidade é cruel – e indigesta – a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si-mesma: tal como uma condenação à morte que coincidissem com sua execução, privando o condenado do intervalo necessário à apresentação de um pedido de indulto, a realidade ignora, por apanhá-lo sempre de surpresa, todo pedido de apelo. [...] em outras palavras [...], parece que o mais cruel da realidade não reside em seu caráter intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel (ROSSET, 2002, p. 17-19).

Sem fazer uso de eufemismos, Rosset apresenta a noção de crueldade como um real suficiente e irremovível, que suplanta as argumentações e expectativas calcadas na esperança. Tal noção, apesar de ser erigida mediante um discurso sem metafísica ou transcendência – realidade “nua e crua”, impositiva e sem consolos humanísticos – não se vincula somente ao sadismo e à sanguinolência desmesurada. Metaforizada, ela invade os domínios da moral, do humano e da construção globalizada do real, se exprimindo pela cacofonia citadina de signos e estímulos que acentua a ruína da sociabilidade e incita a violência em seus mais vários níveis; violência polimorfa celebrada pelo domínio da tecnocracia capital e que têm no consumo um álibi perfeito.

Assim, a crueldade inerente à chamada “sociedade do espetáculo” – para usar uma designação formulada por Guy Debord – está em evidenciar que nesse contexto caótico, a rotina das relações é precária e estilhaçada, e os indivíduos consomem imagens daquilo que não encontram na existência real; a unidade da vida, que se perdeu, tem sido buscada agora somente no plano da imagem e dos bens de consumo.

---

introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad.Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 2004. p.71-105.

Desse modo, a ficcionalização extrema do real pela mídia acarretaria uma espécie de realismo hipertrofiado, um excesso de cena que, nas palavras de Ângela Maria Dias,

[...] revela, paradoxalmente, um obsessivo empenho do narrador em confirmá-la, em agarrá-la, na sua extrema manifestação, para evitar que se esfume e desapareça. É como se a desmedida relatada da aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra-vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada, como um inseto, no quadro do entomologista. Essa tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas, constitui a referência óbvia ao fenômeno referido da compulsão pelas situações-limite na vida social. Desde o aparecimento do *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sucedido por muitas outras narrativas da marginalidade e da exclusão – como o *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, o *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, ou ainda o *Capão Pecado*, de Ferréz – que o esforço testemunhal dos narradores, diante da desumana inserção social vivenciada, patenteia-se na linguagem fluida, comunicável, de forte compleição jornalística, na obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos recortes de extremos da torpeza humana (DIAS, 2006, p.111-112).

Como já previra o personagem identificado como O autor, no conto *Intestino Grosso*, de Rubem Fonseca, tal modalidade literária deveria ser caracterizada como “Pornografia Terrorista”, e definida como

[...] um código [...] em que o sexo não tem *glamour*, nem lógica, nem sanidade - apenas força. [...] Exemplos destacados desse gênero são os livros do Marquês de Sade e de William Burroughs, que causam surpresa, pasmo e horror nas almas simples, livros onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais - somente a natureza humana (FONSECA, 1994, p. 466).

A defesa desse novo gênero, que deveria ser ensejada pelos mesmos motivos catárticos que levaram Aristóteles a propor que os gregos fossem ao teatro, encontra melhor realização na cultura pós-moderna, sobretudo a partir da manifestação do abjeto do real, agora exposto como imagem abjeta, absurda e sem mediação.

Júlia Kristeva, em *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, enfatiza o caráter transgressor da abjeção, em que o abjeto não assume e nem abandona proibições, regras e leis, porém altera, desvia e corrompe, perturbando a ordem e a identidade, nos aproximando da animalidade. São suportes abjetos a pele, o corporal e seus dejetos. Sua estética fascina e inquieta o desejo ao mesmo tempo em que causa repulsa. É a manifestação da ausência de limites, o abalo, o inonimável.

O pornográfico serviria para evidenciar o real obsceno do abjeto, uma vez que, devido à exposição maciça aos estímulos propagados pela mídia, nos tornamos desensibilizados, de tanto “enxergar”, já não conseguimos ver discernir de maneira clara.

No artigo intitulado *A imaginação pornográfica*, Sontag procura enumerar os critérios que visam definir a literatura pornográfica estabelecidos por uma gama de críticos ingleses e norte-americanos para, *a posteriori*, desmontá-los um a um – desconstrução essa, realizada através do estudo de uma obra específica; no caso, *A história de O.* – evidenciando que tais características são facilmente passíveis de contestação.

O propósito da autora é efetuar uma revisão crítica do conceito de pornografia, bem como legitimá-lo, alçando-o ao estatuto de arte contestatória. Com base nesses termos, Sontag é enfática ao postular que os

[...] arquitetos mais esclarecidos da política moral estão indubitavelmente preparados para admitir que existe algo que pode ser chamado de “imaginação pornográfica”, embora somente no sentido de que as obras pornográficas são comprovações de uma falência ou deformação radical da imaginação. E eles podem garantir [...] que também existe uma “sociedade pornográfica”: que, na verdade, a [...] sociedade constituiu um florescente exemplo dela, tão hipócrita e repressivamente construída que precisa produzir uma efusão de pornografia, tanto com sua expressão lógica quanto com seu subversivo e vulgar antídoto (SONTAG, 1987, p.43-44).

A literatura tida como pornográfica, segundo Sontag, conseguiria trazer à baila discussões acerca da complexidade das relações estabelecidas entre os indivíduos, apropriando-se de materiais relacionados às formas extremas da consciência humana e realizando, dessa maneira, um mergulho em experiências perturbadoras que significam um risco espiritual para seus leitores. Uma arte cujo

[...] principal meio de fascinação é avançar mais um passo na dialética do ultraje. Busca tornar sua obra repulsiva, obscura, inacessível; em suma, oferecer o que é, ou parece ser, não-desejado. Entretanto, por mais violentos que possam ser os ultrajes que o artista perpetre a seu público, suas credenciais e sua autoridade espiritual dependem, em última instância, da consciência do público (seja algo conhecido ou inferido) sobre os ultrajes que ele comete contra si mesmo. O artista [...] é um corretor da loucura (SONTAG, 1987, p.50).

Detentores de uma “mentalidade mórbida”, esses artistas empenham-se em produzir uma arte opositiva às convenções (burguesas-políticas-morais-sociais) erigidas pelas “consciências sadias”. A articulação dessa modalidade de arte em uma linguagem agressiva e transgressora, demarcada por situações comportamentais erótico-sexuais desprovidas do peso e da medida ético-moral, faz com que a teórica norte-americana aproxime a literatura pornográfica da contemporânea.

Desse modo, a estética pornográfica, assim como a arte das últimas décadas (oitenta em diante) tem privilegiado situações e comportamentos extremados que acabam por determinar uma espécie de insipidez emocional nas suas personagens. Enquanto forma literária, ambas operam com os seguintes modelos básicos: economia de meios, abjeção, repetição e exagero.

## Considerações finais

No fluxo contínuo do mundo pós-moderno, o indivíduo já não pode ser pensado a partir de uma perspectiva pré-determinada e simplista, apoiada em atributos sociais e psicológicos compreensíveis e ponderáveis, mas como um ser mais complexo e transitório, indeterminado e em permanente estado de convulsão. Numa estrutura em que o sistema de valores – moral, social, cultural – encontra-se fundamentado no consumo e na abundância, a violência – em suas mais diversas modalidades – se torna algo inapreensível, pois figura

como diretriz que os anseios de bem-estar disseminam e secretam na tarefa de propiciar sua própria realização. Tal sociedade, nas palavras de Jean Baudrillard, ao invés

[...] de igualar as possibilidades e de atenuar a competição social (econômica e estatutária), o processo de consumo torna ainda mais violenta e mais aguda a concorrência sob todas as formas. Com o consumo, encontramos por fim numa sociedade de consumo generalizada, *totalitária*, que funciona a todos os níveis, econômico, saber, desejo, corpo, signo e pulsões, coisas todas elas *produzidas* como valor de troca num processo incessante de diferenciação e de superdiferenciação. Pode admitir-se também [...] que, em lugar de aprestar, como pretendia fazê-lo, as aspirações, as necessidades e as satisfações, semelhante sociedade cria distorções cada vez maiores, tanto nos indivíduos como nas categorias sociais a braços com o imperativo de concorrência e de mobilidade social ascendente, com o imperativo doravante fortemente interiorizado de maximizar o prazer e a fruição. Debaixo de tantas pressões adversas, o indivíduo desintegra-se. A distorção interna entre necessidades e aspirações para fazer desta sociedade uma sociedade ainda mais irreconciliada, desintegrada, em situação de ‘mal-estar’ (BAUDRILLARD, 1995, p.194).

Na “era do vidro” globalizada, as diferenças econômicas e sociais são suprimidas em favor da ilusão de integração homogênea. O que se compartilha, no entanto, é somente o movimento em direção à compensação imaginária pelo consumismo hedonista, do que falta à existência real, mas que a mercadoria, em si mesma, não pode suprir. Ou seja, o que os efeitos desses meios de comunicação permitem perceber é que as imagens consumidas funcionam como substitutos de tudo o que está ausente do plano da realidade.

Inseridos nessa injunção cruel e coisificada, esvaziada de progressão e desprovida de historicidade, os indivíduos são condenados a vivenciarem a faticidade do aço e do concreto das metrópoles distópicas, assoladas pela profusão de signos e ícones capitalistas. Apesar de ser um universo em fluxo constante, a mesmice rarefeita dos espaços – “não-lugares” –, geradora da sucessão esquizofrênica, repetitiva e não casual de fatos e situações, coloca em evidência que a temática pornográfica – assentada na errância – reivindica seu lugar na tarefa de compreensão da realidade social pós-moderna, pois nas palavras de Susan Sontag, o que ainda

[...] não se tem salientado sobre os produtos típicos da imaginação pornográfica é o seu *pathos*. Quase toda a pornografia [...] aponta para algo mais amplo que o simples dano sexual. Trata-se de uma traumática incapacidade da sociedade capitalista [...] de fornecer saídas autênticas ao perene instinto humano para as obsessões visionárias inflamadas, assim como de satisfazer o apetite de modos de concentração e de seriedade exaltados e autotranscendentes. A necessidade dos seres humanos de transcender “o pessoal” não é menos profunda que a de ser uma pessoa, um indivíduo. No entanto, nossa sociedade atende pobremente a tal necessidade (SONTAG, 1987, p.73).

Enfim, a cultura contemporânea, em grande parte, tem se apropriado das possibilidades estéticas da imaginação artística pornográfica. Mas o teor agressivo não fica restrito somente ao plano temático da violência e das invocações sexuais, ressoa, sobretudo, no uso de uma estratégia minimalista marcada por um radical empobrecimento na

configuração das personagens e das relações estabelecidas entre elas, por uma linguagem anti-retórica, ressequida e projetada a partir de ocorrências repetitivas revestidas de perversões e neuroses, o que acaba por contrastar e se insurgir contra as diversas formas de crueldade difundidas pela realidade do mundo pós-moderno. A pornografia, longe de ser posta como algo unidimensional e gratuito, despido de qualquer sentido reflexivo, deve ser vista, conforme almeja Susan Sontag, “como [...] muleta para o psicologicamente deformado e [...] brutalidade para o moralmente indecente” (SONTAG, 1987, p.75). É uma estética que tem como propósito abalar, sem abolir, o visionarismo utópico, insurgindo-se como provocação para instituir uma nova ética frente às distorções do projeto moderno, ética que leve em conta os valores que orientam a vivência circunstancial do indivíduo desnordeado, engessado no cotidiano do mundo do espetáculo, e impedindo, dessa forma, que se reeditem e mitifiquem os projetos herdados da modernidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÈ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2004.
- BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Roanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).
- DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- \_\_\_\_\_. Cruéis Paisagens: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. In: \_\_\_\_\_. *ECO-PÓS- v.9, n.2, agosto-dezembro 2006*.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FIORILLO, Marília Pacheco. *Um cosmopolita do pânico e da solidão*. Revista Veja, São Paulo, n.42, out. 1979.
- FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GOMES, Renato Cordeiro. O livro de registro da cidade. In: \_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JAMESON, Fredric. “Fim da arte” ou “Fim da história”. In: \_\_\_\_\_. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco et. al.. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinícius Dantas. *Novos Estudos – CEBRAP*, n.12, jun.1985.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982.

- KUMAR, Krishan. Modernidade e pós-modernidade II: a idéia da pós-modernidade. In:\_\_\_\_. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In:\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder *et.al.*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia – Revista de literatura*, Santa Catarina: UFSC, n. 33, 1996.
- ROSSET, Clément. O princípio de realidade suficiente. In:\_\_\_\_. *O princípio de crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. Posmodernidad, posmodernismo y socialismo permanentemente. *Casa de Las Américas*, Cuba: Ediciones Cubanas, n. 175, jul.-ago. 1989.
- SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In:\_\_\_\_. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- VAVAKOVA, Blanka. Lógica cultural da pós-modernidade. Trad. Teresa Maio e Carmo. *Revista de Comunicação e linguagens: Moderno/Pós-moderno*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 1988.