

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

ORLANDO BIANO GOMES

O FIM DE UMA NARRATIVA: A ARTE HOJE

BRASÍLIA

2011

ORLANDO BIANO GOMES

O FIM DE UMA NARRATIVA

Monografia apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito à obtenção do título de bacharel em Filosofia.

Orientador: Priscila Rossinetti Rufinoni.

BRASÍLIA
2011

O Fim de Uma Narrativa

Orlando Bianco Gomes

BANCA EXAMINADORA

Nome do Professor(a) Orientador(a)

Nome do Professor(a) de Monografia

Nome do Professor(a) Convidado(a)

DEDICATORIA

Dedico este trabalho a todos os
que tem me aturado por todos
esses anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e minha irmã por serem tão pacientes e a cada um de meus amigos por me encherem tanto o saco para que eu faça algo da vida.

“Assim, a arte é uma forma de crítica,
porque fazer arte é confessar que a
vida ou não presta, ou não chega.”

Fernando Pessoa

RESUMO

A morte ou fim da arte é o fim de uma narrativa que encontra seu ocaso no término do modelo de superação representado pela modernidade. O final dessa narrativa, contudo, não representa o fim da arte, mas a coloca na posição de redescobrir-se, de problematizar seu papel em um mundo que constrói novas narrativas, que faz arte sob outros parâmetros. A tecnologia é fator preponderante na orientação desse novo mundo e na articulação de novos meios de produção artística, compondo o cotidiano de um paradigma de constante renovação no qual o novo se dilui. A orientação estritamente eurocêntrica já não cabe em um planeta que se torna mais próximo na mesma medida em que expande suas fronteiras.

ABSTRACT

The death or end of art is the end of a narrative that meets his demise at the end of the model represented by overcoming modernity. The end of this narrative, however, is not the end of art, but places it in a position to rediscover itself, questioning its role in a world that builds a new narrative, which makes art under other parameters. Technology is a leading factor in the orientation of this new world and the articulation of new means of artistic production, making the daily life of one paradigm of constant renewal where the new thins. Strictly Eurocentric orientation no longer fits on a planet that becomes closer as it expands its borders.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O FIM DE UMA NARRATIVA	10
CONCLUSÃO	34
REFERÊNCIAS	35

INTRODUÇÃO

As narrativas são construídas, tem início e fim. Identificar o fim de uma narrativa é trazê-la à tona, em seus diversos significados. O fim da arte é o fim de uma narrativa, é o término de uma forma de se enxergar um fenômeno. A modernidade, que, segundo Vattimo, se fundamenta em um modelo de superações, já não consegue seguir o ritmo do novo, a construção de uma nova rotina em função da renovação. E as trilhas que se seguem ao fim dessa modernidade parecem dançar, seguir o embalo de deuses de um novo mundo, que não é o de Huxley e nem o de Orwell, mas é, sem dúvida, admirável.

A tecnologia é o que pavimenta esse caminho do novo, não em uma direção, mas em várias, da China à Argentina, do celular ao micro-computador. Para o bem e para o mal, o avanço da tecnologia é fator constituinte dessa nova realidade, faz parte do cotidiano, adentra a vida das pessoas e constrói também a arte, ainda que sob diretrizes distintas das que constituíam a narrativa tradicional.

Descobrir seu papel nesse novo cenário é um dos caminhos que se descortinam para a arte após o fim da narrativa que a orientava, expandir suas fronteiras para além dos limites que a tradição impunha, delinear os contornos de seu alcance face à simultaneidade que caracteriza essa era da informação instantânea.

1 O FIM DE UMA NARRATIVA

O fim de uma narrativa, assim Danto se refere à arte contemporânea em sua obra “Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história”. A construção de uma narrativa passa pela criação de conceitos e é de suma importância que esses conceitos sejam trabalhados quando se almeja questioná-la ou mesmo compreendê-la. Perguntar sobre o porquê de ser justamente a arte contemporânea a dar cabo de tal narrativa é uma das abordagens possíveis diante da maneira crua como a alegação de Danto foi aqui colocada. Para isso, no entanto, é necessário que se esclareça o significado de arte contemporânea, assim como o de narrativa.

O primeiro impulso é o de associar o termo “contemporâneo” com o que ocorre na atualidade, no presente imediato, mas Danto adverte que;

da mesma forma que “moderno não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos, “o mais recente”, tampouco “contemporâneo” é um termo temporal, significando tudo o que esteja acontecendo no presente momento. (DANTO, 2010, p. 12).

A classificação temporal usada nas aulas de história da filosofia ou história da arte se dá com base em conceitos que ajudam a construir essa narrativa e Danto estabelece um paralelo entre essas duas histórias para falar sobre a modernidade, tanto na filosofia quanto na arte.

Em meu próprio campo, a filosofia, as divisões históricas estabelecidas *grosso modo* como segue: antiga, medieval e moderna. A filosofia “moderna” era comumente pensada como tendo se iniciado com René Descartes, e o que a distinguiu era a peculiar reviravolta interna empreendida por Descartes – a sua famosa

reversão para o “Eu posso” – em que a pergunta seria menos como as coisas são realmente e mais como alguém cuja mente foi estruturada de certa maneira é obrigado a pensar que elas são. Se as coisas realmente são como a estrutura de nossa mente exige que pensemos, não é algo que possamos afirmar. Mas isso nem tem tanta importância, pois não temos outro modo alternativo de pensá-las. Dessa forma, trabalhando de dentro para fora, por assim dizer, Descartes, e a filosofia moderna em geral, esboçou um mapa filosófico do universo cuja matriz seria a estrutura do pensamento humano. O que Descartes fez foi começar a trazer as estruturas de pensamento para a consciência, na qual poderíamos examiná-las criticamente e vir a entender, a um só e mesmo tempo o que somos e como o mundo é, pois, se o mundo é definido pelo pensamento, o mundo e nós literalmente feitos um à imagem do outro. (DANTO, 2010, p. 8)

O advento do sujeito traz então uma mudança de perspectiva, cuja cisão marca a modernidade. O mundo passa a ser mundo a partir do sujeito, perde objetividade na medida em que passa a ser acessado através da subjetividade. O sujeito se volta ao próprio sujeito e a filosofia se volta também a ela própria, ao questionar sobre as possibilidades da construção de um pensamento filosófico, as possibilidades do conhecimento. No paralelo traçado por Danto, a arte também empreende esse caminho de desdobrar-se sobre si mesma, como a filosofia já havia feito.

Há uma analogia com a história da arte. O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. (DANTO, 2010, P. 9)

Sob tal prisma, quando a pintura se propõe a responder a pergunta de como a pintura era possível, a arte passa a representar o papel de meta-arte e essa seria a essência do modernismo, a de uma disciplina que passa criticar a si própria, para assim descobrir suas áreas de competência.

O ponto aqui, quando se desloca o tema da discussão da contemporaneidade em direção à modernidade, é a tentativa de estabelecer os parâmetros que caracterizam a modernidade, para tentar compreender de que modo a

contemporaneidade se diferencia desta. No tocante à arte, Danto diz que o movimento modernista é:

marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação. A pintura começa a parecer inadequada, ou forçada (em minha cronologia particular, Van Gogh e Gaughin foram os primeiros pintores modernistas). Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história da arte anterior, e creio que da mesma maneira que os adultos, nas palavras de São Paulo, “põe de lado as coisas de criança”. A questão é que “moderno” não significa simplesmente “o mais recente. (DANTO, 2010, p. 10)

Ora, quando o autor fala do distanciamento do modernismo em relação à etapa anterior da história da arte (que no caso era o romantismo), fica evidente a ruptura para com um dado modelo, acarretando a idéia de “superação”, que para Vattimo é ponto central da filosofia moderna.

A noção de “superação”, que tanta importância tem em toda a filosofia moderna, concebe o curso do pensamento como um desenvolvimento progressivo, em que o novo se identifica com o valor através da mediação da recuperação e da apropriação do fundamento-origem. Mas precisamente a noção de fundamento, e de pensamento como fundação e acesso ao fundamento é radicalmente posta em discussão por Nietzsche e Heidegger. Eles se acham, assim, por um lado, na condição de terem de distanciar-se criticamente do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento; de outro, porém, não podem criticar esse pensamento em nome de uma outra fundação, mais verdadeira. (VATTIMO, 1996, p. VII)

E assim termina a modernidade, sem estardalhaços, sem fogos de artifício, sem comoções e, principalmente, sem superação, diluída em um copo de coca-cola na escura sala vazia que exhibe um filme de David Lynch. Para Vattimo, esse fim se dá através de uma certa visão benjaminiana de mundo, à medida em que a técnica avança e a aura se esvai.

É o fim da narrativa, em um texto que continua a ser escrito para além das bordas da página, naquilo que Vattimo enxerga também como um fim da história no que ele conceitua como “pós-moderno”.

[...] as coisas mudam se, como parece deva-se reconhecer, o pós moderno se caracterizar não apenas como novidade com relação ao moderno, mas também como dissolução da categoria do novo, como experiência do “fim da história”, mais do que como apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada, não importa, da própria história. (VATTIMO, 1996, p. IX)

E não é que não exista novidade na passagem de um modelo ao outro, mas justamente o contrário, é o modo como a novidade se torna rotina que a dissolve, desmancha no ar, sólida e impalpável, na medida em que o progresso se torna cotidiano, em que a tecnologia avança vertiginosamente em direção a um horizonte que não se enxerga mais a olhos nus, mas através de satélites. Quando o novo se torna rotina, é criada uma “imobilidade” de fundo do mundo técnico, em que as pessoas já não se encontram, mas se vêem através de monitores.

Esse novo mundo, ou mundo do “novo”, marcado pelo perene avanço tecnológico, parece insistir em desconsiderar fronteiras, levando o humano, para além dos limites desse planeta. Mas esse é só um dos lados da moeda, na mesma medida em que se enxerga o planeta de fora dele, também se expande a técnica ao ponto de finalmente se tornar palpável a possibilidade de um fim literal da história humana:

Ora, uma experiência de “fim da história” parece estar amplamente difundida na cultura do século XX, em que, sob muitas formas, retorna continuamente a espera de um “ocaso do Ocidente”, que nos últimos tempos parece particularmente ameaçadora sob a forma da catástrofe atômica. Fim da história é, nesse sentido catastrófico, o fim da vida humana na Terra. Como a possibilidade de tal fim realmente paira sobre nós é, em absoluto, uma atitude imotivada. (VATTIMO, 1996, p. IX)

Em um século XX marcado por duas guerras de escala global que ceifaram tantas vidas e que vislumbra a tecnologia se inclinando em uma direção bélica de modo tão pragmático e avassalador, Benjamin parece enxergar um destino necessariamente aterrador para essa rotina de avanço tecnológico.

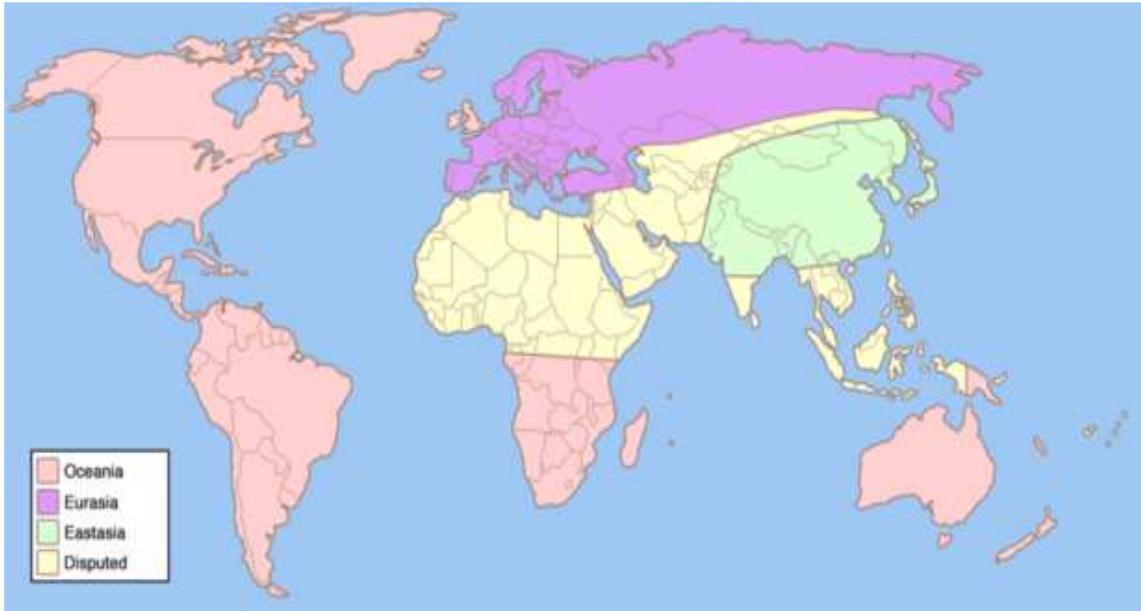
“Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção.” (BENJAMIN, 1994, p. 195)

É como se a conseqüência natural e inevitável do avanço tecnológico fosse a guerra. Vattimo, por sua vez, é fruto de um mundo diferente do de Benjamin, um mundo onde paira no ar a possibilidade iminente de um ocaso nuclear, a tensão de uma guerra fria que faz com que tudo se enxergue a partir de uma perspectiva bipolar. Mas já é um mundo distinto, e, nesse sentido, Vattimo, alerta que não é essa a idéia que se vislumbra quando se faz referência a um fim da história:

O que, ao contrário, caracteriza o fim da história na experiência pós-moderna é que, enquanto na teoria a noção de historicidade se torna cada vez mais problemática, na prática historiográfica e em sua autoconsciência metodológica a ideia de uma história como processo unitário se dissolve, instaurando-se, na existência concreta, condições efetivas (não apenas a ameaça de catástrofe atômica, mas também e sobretudo a técnica e o sistema da informação) que lhe conferem uma espécie de imobilidade realmente não histórica. (VATTIMO, 1996, p. X/ XI)

Percebe-se, pois, que, embora a possibilidade de um ocaso nuclear seja algo palpável para Vattimo, não é nesses termos que ele encara a perspectiva de um fim da história, mas, a exemplo de Danto, como uma espécie de final de narrativa, embora sob um prisma um tanto mais pessimista.

Danto cita, inclusive, o ano de 1984 como simbólico em relação a esse novo mundo, pós-histórico, em uma referência à obra máxima de George Orwell, cujo título é esse referido ano, “1984”; um mundo fictício e totalitário onde o que se designa por Oceania vive sob a égide do famigerado “Big Brother”, que minava qualquer possibilidade de uma perspectiva individual da existência, através de telas que proclamavam noite e dia a onipotência, onisciência e onipresença do partido, capitaneado pelo “grande irmão”. A importância simbólica do ano de 1984 reside no fato de a perspectiva, quiçá profética, da obra de Orwell não ter se concretizado. Muito embora em 1984 encontremos, a exemplo do livro, um mundo dividido em zonas de influência, não são as fictícias Oceania, Eurásia e Lestásia que trocam de aliança e de inimigo constantemente, em uma disputa eterna, mas um mundo bipolar, dividido entre a influência dos Estados Unidos da América e da hoje extinta União Soviética. Em todo caso, a despeito da tensão que faz casa nas almas dos que habitam esse planeta, há um certa sensação de alívio ao constatar que não acontece “nada” em 1984.



Mapa do fictício mundo de “1984”, de Orwell.

Há telas, sim, milhões delas, mas não transmitem as mensagens do grande irmão, embora também funcionem em prol de uma ideologia. Trabalham a sociedade do consumo (ao menos na parcela ocidental desse mundo bipolar) e constroem a simultaneidade.

A história contemporânea, desse ponto de vista, não é apenas a que diz respeito aos anos cronologicamente mais próximos de nós; ela é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso dos novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo também, assim, uma des-historicização da experiência. (VATTIMO, 1996, p. XVI)

A guerra, em alguma medida, já havia operado o fenômeno da globalização, disseminando a capacidade destrutiva que a tecnologia a serviço do homem pode assumir em uma escala inédita até então. O centro do mundo, ponto de partida do pensamento do que se compreende por homem ocidental, continuava a ser a Europa, quando tiveram lugar essas guerras. O deslocamento de perspectiva em direção à já mencionada bipolaridade é significativo no tocante ao ocaso do ocidente que foi mencionado por Vattimo. Uma Europa que vê emergir duas potências que lhe roubam o papel secular de protagonista da história humana. Nesse sentido, é também esse o fim de uma narrativa.

A simultaneidade que dá cabo do modo linear como se construía a narração, vê despontar uma sociedade do consumo que se retroalimenta e que alimenta o lado americano dessa divisão do mundo em duas frentes.

Já agora, na sociedade do consumo, a contínua renovação (das roupas, dos utensílios, dos edifícios) é fisiologicamente requerida para a pura e simples sobrevivência do sistema; a novidade nada tem de “revolucionário” e perturbador, ela é o que permite que as coisas prossigam do mesmo modo. Há uma espécie de “imobilidade” de fundo do mundo técnico, que os escritores de ficção científica representaram com freqüência como a redução de toda a experiência da realidade a uma experiência de imagens (ninguém encontra de verdade ninguém; vê tudo em monitores de tevê, que comanda sentado em sua sala) e que já se percebe, para sermos mais realistas, no silêncio abafado e climatizado em que os computadores trabalham. (VATTIMO, 1996, p. XII/ XIII)

As veias capitalistas se viam alimentadas por esse consumo, enquanto o lado soviético padecia diante da falta de oxigenação que uma economia fechada provocava. Mas essa também foi outra narrativa que encontrou seu ocaso ainda no século XX. Breve século XX, nas palavras de Hobsbawm, e que se fez breve justamente pelo modo incessante com que as novidades se sucedem e por tantas mudanças de prisma. A linha reta, que era característica do que se enxergava como uma “grande narrativa”, passa a se afigurar como um jogo de amarelinha.

É em parte o sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa registrando-se em nossa consciência em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo, que marca a sensibilidade histórica do presente, e que, se Belting e eu estivermos no caminho certo. Ajuda a definir a diferença marcante entre a arte moderna e a contemporânea – cuja a consciência, creio eu, só começa a surgir em meados da década de 1970. É característico da contemporaneidade – mas não da modernidade – um início de maneira insidiosa, sem slogans ou logotipos, sem que ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo. (DANTO, 2010, p. 6)

O fio de Ariadne que parecia traçar os rumos da história, em meio ao labirinto, se perde na simultaneidade da rotina do novo. A globalização já não é apenas o arauto bélico da humanidade, traz a simultaneidade a um novo patamar e atordoia na mesma medida em que abre caminho para uma infinidade de rumos e de possibilidades de narrativa.

Com o modelo moderno de superação “superado”, a dialética de oposição que antagoniza dois modelos já não cabe na relação contemporâneo/moderno. A contemporaneidade se dá ao luxo de se fazer presente em todo o globo, transmitida por satélite, banda larga e avião. A arte segue o mesmo rumo, fazendo uso do passado, do presente e do futuro.

A arte contemporânea, em contrapartida, 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. (DANTO, 2010, p. 7)

As narrativas agora se entrelaçam em uma dança assimétrica de multipolaridade. Fragmentam-se, é verdade, à medida em que não usufruem da chancela que o discurso outrora conferia à narrativa linear, mas esse fragmentar-se também diz respeito à origem dessas narrativas, inseridas em um mundo que por vezes mimetiza o arquétipo platônico de mundo das idéias ao se tornar virtual, instantâneo e praticamente onipresente. Brotam, vicejam, surgem, pois, as tais narrativas, de todos os cantos, de todos os lados, coordenadas para além de um Greenwich que por tanto tempo ditou as origens, os moldes e as instruções de consumo do que se produzia sob a alcunha de arte.

As narrativas também assumem novas cores, transcendem a palidez característica que um discurso monocromático impunha, ao transbordarem a estreiteza de um continente, navegando em mares diferentes daqueles que levaram o mundo dito civilizado a outros horizontes, mares desse novo mundo, mundo para além do moderno, onde se navega em correntes que muitas vezes carregam boa parte da história da arte ou da filosofia em um arquivo .ZIP, ou a nata do cinema, em tantas extensões quanto se apresentam, compartilhadas, por ventura, em um arquivo tipo torrent, semeado por um sujeito cartesiano que talvez possa encontrar a existência do “outro” no número de “seeders” que o tal arquivo torrent possui, da China, da Índia ou da Rússia, ou desse Brasil tão afeito à transgressão da propriedade intelectual, tão disposto a espalhar uma obra prima de Fellini, assim como o mais recente blockbuster que Hollywood traga ao mundo.

Geração de tantos que conhecem a face da Mona Lisa de Da Vinci sem nunca terem colocado os pés no museu do Louvre, da possibilidade iminente de acesso a toda obra de Kant em algum site sem nome, alheia ao conceito benjaminiano de aura, uma vez que já está acostumada à difusão instantânea que a TV e a internet proporcionam:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

A condição de usufruto da obra de arte, tradicionalmente, como atesta o próprio Benjamin, está associada a um número limitado de cabeças. Mesmo a literatura, que aumenta seu alcance com o advento da prensa, permanece restrita por muito tempo em função dos níveis incrivelmente altos de analfabetismo, e isso até mesmo na Europa. A manutenção do valor de culto diz respeito, e muito, à manutenção de modelos sociais que funcionavam à base da exploração de muitos por poucos. O exemplo da arquitetura, que vê seu valor reduzido em função da perspectiva pragmática que envolve a sua produção, é bastante significativo dessa segregação, já que quem põe a mão na massa para tornar possível a construção da obra não terá a oportunidade de desfrutá-la, supondo-se que sobreviva ao processo. Um poema de Bertold Brecht representa bem essa questão.

“Fragen eines lesenden Arbeiters”

(Perguntas de um trabalhador que lê).

Quem construiu Tebas, a cidade das sete portas?

Nos livros estão nomes de reis; os reis carregaram pedras?

E Babilônia, tantas vezes destruída, quem a reconstruía sempre?

Em que casas da dourada Lima viviam aqueles que a edificaram?

**No dia em que a Muralha da China ficou pronta,
para onde foram os pedreiros?**

A grande Roma está cheia de arcos-do-triunfo:

quem os erigiu? Quem eram

aqueles que foram vencidos pelos césares? Bizâncio, tão famosa, tinha somente palácios para seus moradores? Na legendária Atlântida, quando o mar a engoliu, os afogados continuaram a dar ordens a seus escravos.

O jovem Alexandre conquistou a Índia.

Sozinho?

César ocupou a Gália.

Não estava com ele nem mesmo um cozinheiro? Felipe da Espanha chorou quando sua frota naufragou. Foi o único a chorar?

Frederico Segundo venceu a guerra dos sete anos. Quem partilhou da vitória?

A cada página uma vitória.

Quem preparava os banquetes comemorativos? A cada dez anos um grande homem.

Quem pagava as despesas?

Tantas informações.

Tantas questões.

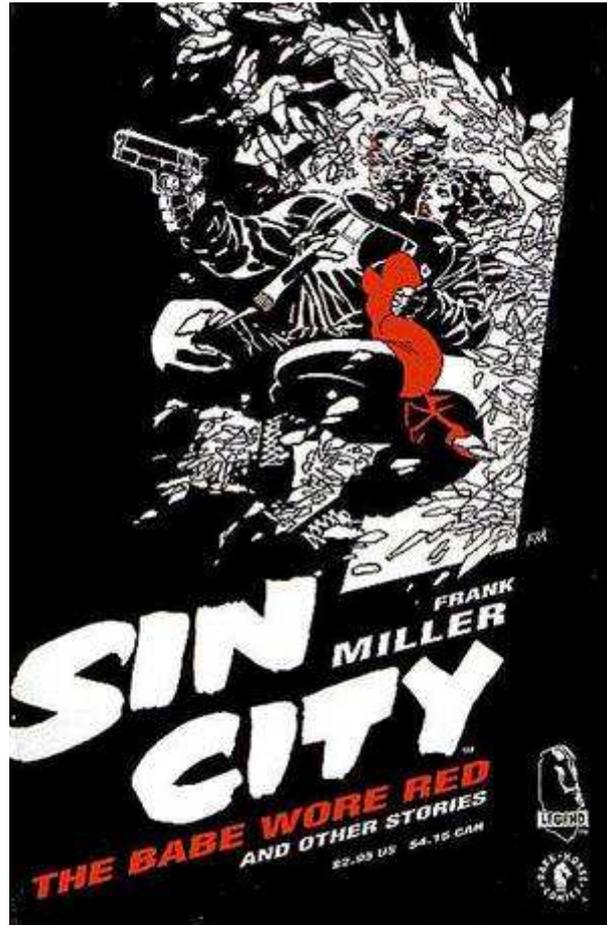
Essa nova geração parece tão alheia a esse conceito de aura, de singularidade em torno da obra de arte, quanto se torna cada vez mais alheia ao galho citado por Benjamin, assim como à contemplação. O tempo, cada vez mais, é mercadoria rara nesse mundo, há muito que a distinção entre noite e dia se tornou precária, sobretudo quando o que se produz não respeita os fusos. O reino da noite

é cada vez mais parte do dia, do cotidiano, numa sociedade que não dorme, em que, se é noite no Japão, é dia claro em outra parte do mundo, em que é possível encontrar um cinema aberto, um museu, e em que a rede mundial de computadores não fecha pra balanço.

Na fase pós-histórica existem incontáveis direções a serem tomadas para a prática da arte, nem uma delas mais privilegiada, pelo menos historicamente, do que as demais. E parte do que isso significava foi que a pintura, tendo deixado de ser o veículo principal do desenvolvimento histórico, passava a ser apenas um meio na disjunção aberta dos meios e das práticas que definiam o mundo da arte, o que incluía a instalação, a *performance*, o vídeo, o computador, e várias modalidades de *mixed media* (técnicas mistas), para não mencionar a arte da terra, a arte do corpo, que chamo de “arte do objeto, e uma grande quantidade de arte outrora sarcasticamente estigmatizada como artesanato. (DANTO, 2010, p. 150)

Ao se abrir o leque em função das novas narrativas, a dimensão do que era produzido saltou de maneira colossal. Um exemplo dessas novas possibilidades seria o advento das histórias em quadrinhos entre o final do século XIX e o início do século XX, através de nomes como o do suíço Rudolph Töpfer, do alemão Wilhelm Bush, do francês Georges (“Christophe”) Colomb, do brasileiro Ângelo Agostini, especula-se que a primeira história em quadrinhos teria sido “The yellow kid”, em 1896, de Richard Fenton Outcalt, uma vez que este teria dado início ao uso dos “balões” de fala e sintetizado o que havia antes dele. Esse meio seria responsável por trazer ao mundo personagens como Popeye, Spirit, Batman, Superman e outros de menor popularidade mas igualmente importantes.

Quando se passeia por obras como as graphic novels de Will Eisner, a fabulosa e detalhada Sin City de Frank Miller ou as lembranças da traumática infância de Craig Thompson, descritas magistralmente em seu Retalhos, é impossível não parar para pensar sobre esse aumento do espectro do conceito de arte. A nona arte, como os apreciadores do universo das histórias em quadrinhos costumam chamar esse gênero, é um exemplo de como se expande esse novo mundo, em números que já ultrapassam o de maravilhas do mundo antigo, que eram limitadas a sete.



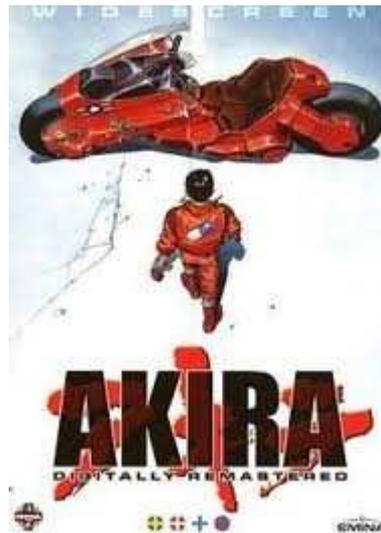
Outras produções almejavam a alcunha de arte, pois, nesse novo mundo. Além dos quadrinhos (comics, nos EUA), os mangás também se projetavam do Japão para o resto do mundo. Com origens que remontam ao século VIII, essa versão nipônica das histórias em quadrinhos ganha novo fôlego depois do fim da segunda grande guerra mundial, quando os mangakas, que é como os desenhistas e roteiristas de mangás são conhecidos, entram em contato com os quadrinhos norte-americanos e Osamu Tezuka, influenciado pelos trabalhos de Walt Disney, revoluciona essa forma de produção e dá vida ao mangá moderno.



Osamu Tezuka
e suas criações



Dos quadrinhos e mangás em direção aos animes e animações foi um passo, e “Branca de Neve e os sete anões”, de Walt Disney, já seria agraciado com um Oscar honorário em 1939. O segmento de animes japonês foi responsável por uma produção rica e diversificada, que acabou por ultrapassar as fronteiras nipônicas e ganhar dimensões globais, se transformando em febre inclusive na própria Europa. Obras como “Mononoke Hime” (Princesa Mononoke), “Perfec Blue”, “Akira” e “Ghost in the Shell” se tornaram referência e fonte de inspiração para muitos trabalhos ocidentais, como é o caso de “Ghost in the Shell” em relação ao “Matrix” dos irmãos Wachowski.



Logo os manhwas coreanos e os manhuas chineses se seguem aos mangás japoneses e também começam a alcançar projeção para fora de seus países de origem, além de percorrerem o caminho natural em direção à animação.

Encerrou-se uma narrativa para a pintura quando o cinema se mostrou muito mais capaz de retratar a realidade do que a pintura. O modernismo começou perguntando “o que a pintura poderia fazer além daquele episódio?”. E começou a investigar a sua própria identidade. (DANTO, 2010, p. 139)

As narrativas caminham paralelamente e, muitas vezes, se influenciam, interagem, de tal modo que dão, por vezes, origem a novos meios de produção artística que por sua vez constituirão novas narrativas. É o que acontece do mangá em direção ao anime e das histórias em quadrinho em direção às animações. E não se trata de um meio dar cabo do outro, como imaginaram os profetas do apocalipse que previram o fim dos livros de papel com o advento dos e-books e e-readers. Sequer o i-pad, a febre do momento, consegue influenciar de maneira substancialmente palpável o mercado de livros impressos. O cinema põe a imagem em movimento e com o tempo acrescenta o som, abrindo um novo rol de possibilidades, mas a pintura e a fotografia continuam a existir. A pergunta de Danto

sobre o papel da pintura se estende tranquilamente em direção a outros seguimentos, como é o caso da fotografia, por exemplo, que viu seu mundo explodir com o acesso automático de milhões de pessoas a câmeras digitais e, mais recentemente, a celulares que registram o mundo a cada micro-segundo em qualquer parte do globo. É evidente que o papel da fotografia vem se transformando desde o seu surgimento, mas esta mesma fotografia, que já havia posto em xeque uma função meramente representativa da pintura, tem repensado esse papel e vem reinventado-o, evidenciando que não há lugares cativos em uma sociedade que é a representação mais pura do dinamismo.

A inovação provocada pelo anime japonês é simbólica quanto ao já referido entrelaçamento de narrativas, visto que a ascensão desse segmento ao invés de trucidar o mercado de mangás, como poderia ser imaginado sob uma certa ótica, acaba por alavancar esse mercado, servindo de incentivo ao consumo e à conseqüente produção de mais mangás. Serve também como meio de disseminação do mercado e da cultura japonesas para o resto do mundo.

A inclusão do oriente nessa nova geografia multifacetada é um retrato também de como o mundo se transforma política e economicamente. Já na década de 1970 a economia japonesa despontava com o dito “milagre” japonês que colocava o Japão na posição de uma das maiores economias de um planeta ainda sob a tensão da guerra fria. O modelo nipônico parecia tão promissor que o Japão foi, inclusive, apontado por alguns como um possível novo protagonista para os rumos da história mundial. Isso não ocorreu, mas atualmente a China já se projeta como forte candidata ao posto de maior economia do planeta.

A narrativa tradicional, que tomava por ponto de partida o continente europeu, ignorava por completo o que se produzia nesse outro mundo, como se, paralelamente, já não se construíssem narrativas outras que não aquelas do continente de Schopenhauer. É evidente que também se fazia arte na China, Índia, Japão e tantas outras partes do mundo. Tão evidente quanto o fato de que se fazia arte antes de essa tradicional narrativa ter início, e que ainda se faz depois que encontrou seu fim.

Belting já havia publicado um livro surpreendente, reconstituindo a história das imagens devotas no Ocidente cristão desde o final do Império Romano até aproximadamente o ano 1400 d. C., ao qual ele deu o extraordinário subtítulo de *The Image Before The Era of Art* [A Imagem Antes da Era da Arte]. Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. Elas nem eram pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por artistas – seres humanos colocando marcas em superfícies – mas eram vistas como tendo uma origem miraculosa, como a impressão da imagem de Jesus no véu de Verônica. (DANTO, 2010, p. 04)

As outras narrativas sempre se desenvolveram, só que destituídas da chancela oficial, fechadas, muitas vezes, ao seu ambiente. A história é escrita pelos vencedores, como sentenciado por Benjamin, e um período pós-histórico é um período que procura uma orientação distinta. Ainda que se encare a linha da narrativa por outro ponto de vista, o benjaminiano, por exemplo, a partir do qual a arte se constrói em função do valor de culto e vai se transformando até chegar na mídia de massa, enquanto perde a aura pelo caminho, essa narrativa passará ao largo de um país como a Índia, por exemplo, que possui uma longa, vasta e rica história de arte que se orienta em função de práticas religiosas. É quase como nos filmes de ficção científica, nos quais o futuro da raça humana é sempre representado por homens brancos encarados como o protótipo de ser humano, e se alguém é abduzido é sempre branco. Estatisticamente, as probabilidades de que fosse um chinês ou indiano são muito maiores. Danto chega a mencionar o modo como Hegel enxerga a África como fora dos limites da história. Fora da narrativa oficial, sem dúvida. Hoje a Europa enfrenta problemas relacionados com as taxas de natalidade e testemunha as imigrações do oriente médio, a África e a China avançarem, fazendo com que o futuro se desenhe de maneira incerta quanto ao modelo de vida europeu, se é que se pode falar assim, em referência ao “american way of life”.

As culturas são dinâmicas. A arte, como produto humano, também é dinâmica. Inclusive dentro da própria narrativa tradicional e no modelo de superação que caracteriza a modernidade. O piano não esteve sempre aí, assim como o computador também não.

Todos os movimentos eram direcionados por uma percepção da verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente X e que todo o resto exceto X não é – ou não é essencialmente – arte. Então, cada um dos movimentos via a sua arte em termos de uma narrativa de redescoberta, divulgação ou revelação de uma verdade que fora perdida ou apenas vagamente reconhecida. (DANTO, 2010, p. 32)

Cada movimento que se afirma como essencialmente verdadeiro em detrimento dos movimentos anteriores ou paralelos a ele mesmo está fazendo girar os mecanismos da narrativa, está transformando, ainda que dentro de um esquema, a história dessa narrativa e conferindo dinamicidade a essa história. Danto, inclusive, ressalta o papel do manifesto nesse contexto de afirmação e na construção da legitimidade que o envolve.

“O manifesto define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração.” (DANTO, 2010, p. 32)

A legitimidade de uma narrativa é construída, não existe por si só, ainda que essa possa se retroalimentar, uma vez constituída. A noção de autenticidade vai no mesmo embalo e também é construída, historicamente, politicamente, economicamente. São muitos os elementos que influenciam nessa construção, muitas variáveis, mas os fatores econômicos e bélicos parecem funcionar como constantes nessa equação. Vattimo, no entanto, não parece encarar as coisas por esse prisma e confere ao que ele chama de arte autêntica uma posição praticamente estóica em face de seu iminente fim, nas entranhas de uma sociedade dominada pela técnica e pela fruibilidade imediata e distraída:

Contra o kitsch e a cultura de massa manipulada, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica refugiou-se com frequência em posições programaticamente aporéticas, renegando todo e qualquer elemento de fruibilidade imediata das obras – seu aspecto “gastronômico” -, rejeitando a comunicação, optando pelo silêncio puro e simples. (VATTIMO, 1996, p. 45)

Benjamin enxergava o fenômeno artístico através das lentes da tradição, aliás, a palavra “tradição” parece ser uma constante para ele em seu artigo “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A história da arte, para ele, é a história de um processo em decadência, que teve o seu apogeu na cultura grega e seu fim com o advento da mass-mídia. Esse modelo de argumento é deveras recorrente, onde existe um período áureo que se segue da perda do *status quo* que

justificava esse tal período áureo e o que se tem a partir de então é a constante desestruturação, até que se alcance um tal estágio de degradação que culmine com o fim. É o modelo bíblico de perda do paraíso, que se repete em diversas outras culturas.

Tomar por absolutos os fatores que se inserem no processo de construção da legitimidade de uma narrativa é constituir um manifesto. A narrativa deve ser enxergada como narrativa e não como expressão da verdade, pois isso suscitaria a possibilidade de uma percepção demasiadamente maniqueísta das coisas.

“Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção.” (BENJAMIN, 1994, p. 195)

Benjamin parecia vislumbrar unicamente a perspectiva negativa do avanço da técnica. A mídia de massas, ironicamente, foi uma das responsáveis pelo surgimento de uma sociedade que girava em torno do consumo e que empregava os avanços tecnológicos como forma de se tornar cada vez mais atrativo aos olhos de quem consome, em uma espiral. A sustentabilidade de um mundo amparado por esses preceitos é claramente discutível, mas o ponto é que os meios técnicos e a força produtiva foram deslocados para algo diferente do meio bélico, como propunha Benjamin.

O mundo da arte pluralista exige uma crítica de arte pluralista, e isso significa, em minha concepção, uma crítica que não depende de uma narrativa história excludente, mas que toma cada obra em seus próprios termos, em termos de causas, de seus significados, de suas referências e do modo como esses itens são materialmente incorporados e como devem ser compreendidos. (DANTO, 2010, p. 166-167)

O avanço da técnica é acompanhado por essa pluralização da arte e multipolarização do mundo. Danto evidencia a necessidade de uma crítica que se estabeleça com diretrizes referentes a esse contexto plural. Uma crítica que esteja inserida nesse novo cenário, de tantas possibilidades, tantas mídias, tantos meios de comunicação e de expressão. A expansão da técnica permite também a apreensão da obra de arte por um número substancialmente maior de expectadores, além de transformar a forma como se apreende essa obra.

Com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as circunda e as isola do resto da existência, isolando, com elas, também a esfera estética da experiência, mas nascem formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. Nestas, as obras não só não possuem um original, mas sobretudo tende a cair a diferença entre produtores e fruidores, mesmo porque essas artes se resolvem no uso técnico de máquinas e, portanto, liquidam qualquer discurso sobre o gênio (que é, no fundo, a aura vista do lado do artista). (VATTIMO, 1996, p. 43-44)

Imaginar que os princípios que regem o modos operandi de uma forma de expressão artística devem se estender a qualquer outra forma de expressão é estreitar demais o escopo do que se entende por arte, ou, por outra, assumir que um dado tipo de narrativa é mais legítima que outra, e adentrar mais uma vez a linha reta que caracteriza a narrativa tradicional. Pressupor que a idéia de um original é fator necessário para a caracterização da obra é incorrer no erro de não enxergar as particularidades de cada processo de produção. A literatura já fugia desse padrão de existência única da obra de arte, mas ainda havia o empecilho dos altos níveis de analfabetismo que restringia, senão o processo de produção, o acesso de um número maior de cabeças. Benjamin teme que, à medida em que os europeus se alfabetizavam, esse acesso multiplicado de novos leitores perverta a relação leitor-escritor ao transformar cada leitor em um escritor em potencial.

Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No início, essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção “Cartas dos leitores”. Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. (BENJAMIN, 1994, p. 184)

O aumento do volume de produções artísticas nesse novo mundo é evidente, mas a discussão acerca da qualidade desse material que entra de maneira torrencial no mercado tem de ser objeto dessa crítica pluralista citada por Danto. O próprio mercado já estabelece um funil que pode ser tido por bastante cruel, ou até mesmo

ideológico. Encontrar vazão para a sua produção é uma preocupação constante para quem decide se aventurar pelos meandros de vários mercados relacionados à produção artística. Publicar um livro pode se mostrar ser uma tarefa mais árdua do que parece. Sem contar os índices de analfabetismo fora da Europa que eram e são alarmantes, limitando o mercado de potenciais leitores e virtuais escritores. Criticar a literatura ou o cinema com base em parâmetros estabelecidos para a pintura ou escultura é fechar os olhos para o horizonte que estende em torno da obra de arte.

Reivindicar que a arte chegou a um fim significa dizer que as críticas desse tipo não são mais legítimas. Nenhuma arte é mais historicamente imperativa comparada com qualquer arte. Nenhuma arte é historicamente mais verdadeira do que outra, nem em especial mais falsa. Assim, no mínimo, a crença de que a arte chegou ao fim exige um tipo crítico que não pode ser, se alguém pretende ser crítico de qualquer modo: não pode mais haver nenhuma forma de arte determinada historicamente, todo o resto sendo colocado além dos limites. (DANTO, 2010, p. 31)

Construir uma arte que não se determina historicamente é também construir uma arte que não se determina geograficamente, estender para além dos muros da tradição o alcance que o fenômeno artístico representa. O discurso que desenha uma linha que determina limites históricos e geográficos para a arte é que acabou por perder legitimidade. Não se trata de uma visão caridosa e inclusiva por parte de uma Europa que se conscientiza de que o resto do mundo existe para além de seus interesses colonizadores, mas de um mundo que avança tecnológica, econômica e militarmente e já não pode ser ignorado.

Como também não é possível ignorar que a tecnologia trouxe a questão da fruibilidade da arte a um novo patamar, seja para o bem ou para o mal. Vattimo critica o que ele chama de fruição distraída, dado o modo dinâmico e por ventura instantâneo com que os novos meios se apresentam, através de aparelhos de DVD ou computadores que se ligam à rede mundial de computadores. O meio de exibição, porém, é isso e apenas isso, um meio, através do qual circula o objeto que pode eventualmente receber a alcunha de arte. O expectador é quem apreende a obra, seja no cinema, seja em um museu ou seja na sala de sua residência. O mundo contemporâneo é caracterizado também pelo pouco tempo à disposição para dar cabo de todos os projetos que circundam a vida das pessoas, mas isso não impede que haja um maior cuidado no trato com a obra de arte. Ocorre que alguns canais de produção artística fazem uso do instante como material constituinte da

obra. Tentar fazer com que funcione de outra maneira é buscar distorcer o próprio fenômeno. Sem falar que os meios tradicionais de expressão artística convivem paralelamente aos novos meios de produção. O próprio Vattimo ressalta que ainda há museus, teatros, etc.

De fato, ainda há teatros, salas de concerto, galerias e artistas que produzem obras que se deixam colocar de modo não conflituoso dentro desses marcos; isso, porém, significa, no plano teórico: obras cuja avaliação não se pode referir sobretudo e exclusivamente à sua capacidade ou autonegação. Ou seja, diante dos fenômenos de morte da arte coloca-se, como fenômeno alternativo e irreduzível a esses, o fato de que ainda acontecem “obras de arte” no sentido institucional: obras que se apresentam como um conjunto de *objetos diferenciados entre si não apenas com base em sua maior ou menor negatividade com respeito ao estatuto da arte*. (VATTIMO, 1996, p. 47)

O que tem fim é esse tal estatuto da arte, pois a arte tradicional continua existir, embora passe, talvez, por um processo de redescoberta de sua função e de seu espaço, para além dos limites que o estatuto ou narrativa apontavam. Em alguma medida, é uma espécie de libertação para essa arte tradicional, que não precisa mais se constituir por meio de manifestos.

Dizer que a pintura está morta, nas cadências quase apocalípticas da desconstrução, não é tanto contestar o modernismo quanto aceitar a sua narrativa de desenvolvimento e progressista, e dizer, com efeito, que, estando a narrativa encerrada, não há nada que a pintura possa ser – como se, a não ser que fosse incluída na narrativa, ela não poderia realmente existir. (DANTO, 2010, p. 165)

Construir um quadro onde a arte dotada de autenticidade ainda peleja desesperadamente ou funciona analogamente ao ser heideggeriano ao se dar, apenas, como aquilo que se subtrai, ao mesmo tempo, em uma resistência que de antemão se sabe perdida é ainda enxergar os parâmetros que constroem a modernidade como constituintes desse novo modelo, ao colocar essa arte na posição de ser superada, ainda que por algo de suposto menor valor, como a mass media.

Contra o kitsch e a cultura de massa manipulada, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica refugiou-se com frequência em posições programaticamente aporéticas, renegando todo e qualquer elemento de fruibilidade imediata das obras – seu aspecto “gastronômico” -, rejeitando a

comunicação, optando pelo silêncio puro e simples.(VATTIMO, 1996, p. 45)

Empreender uma cruzada contra a cultura de massa ou contra os novos meios de apreensão que a tecnologia acarreta é, mais uma vez, confundir a arte com sua narrativa.

Dado que a extensão do termo “obra de arte” é histórica, de modo que as obras nos diferentes estados não se pareçam obviamente umas com as outras, ou pelo menos não têm de se assemelhar umas com as outras, está claro que a definição de arte tem de ser consistente com todas elas, já que todas devem exemplificar a essência idêntica. E o mesmo pode-se dizer da extensão da *obra de arte* transversalmente às várias culturas que mantiveram a prática de fazer arte: o conceito de arte tem de ser consistente com tudo o que é arte. Segue-se daí que a definição não impõe imperativos estilísticos de espécie alguma, por mais tentador que seja dizer, e momentos de revolução artística, que o que foi deixado para trás “não é realmente arte”. (DANTO, 2010, p. 218)

Problematizar o próprio papel nesse contexto pós-histórico é uma postura mais condizente com as possibilidades de discurso que podem emergir, de maneira auto-esclarecedora, nesse novo universo. Mais do que estabelecer a rota que deveria estar sendo trilhada por uma arte que jaz confinada a uma narrativa que se perdeu no tempo, questionar sobre que rumos essas novas narrativas delineiam possivelmente traga mais benefícios para uma percepção mais embasada desse novo mundo e dos riscos que caminham paralelos a essa imensa gama de possibilidades que se descortinam. A manipulação alardeada por Vattimo e Benjamin, sem dúvida, é um desses riscos, mas problematizá-la pode ser um caminho mais eficaz do que negar todo processo que pode fazer uso dela. Mesmo porque o processo apenas maximiza as possibilidades de manipulação, que já existia antes do avanço da técnica.

O esvaziamento do termo “obra de arte” pode ser encarado como positivo se visto como ponto de partida, como campo de possibilidades ao invés de mero arauto de um ocaso que se anuncia e se posterga por tantas vezes, dado que o fenômeno artístico permanece.

“Essa situação concerne à estética filosófica. Uma situação que, por seu caráter perdurante, em que o evento morte da arte é sempre anunciado e sempre de novo adiado, pode ser indicada com o termo *ocaso da arte*.” (VATTIMO, 1996, p. 48)

Encontrar um caminho fora dos limites da narrativa outrora estabelecida pode ser uma experiência problemática, mas dessa própria problemática surgem as possibilidades.

À medida que buscamos captar a essência da arte – ou, em termos menos pomposos, de uma definição filosófica adequada de arte – nossa tarefa é imensamente facilitada pelo reconhecimento de que a extensão do termo “obra de arte” encontra-se agora inteiramente aberta, de modo que, na realidade, vivemos em um tempo em que tudo é possível para os artistas, um tempo em que, como na frase que tomei de Hegel, não há mais um “limite da história”. (DANTO, 2010, p. 219)

Seguir sem um rumo suposto torna incerto o passo seguinte mas também traz uma certa libertação das restrições e amarras que o caminho da tradição encerra.

O sentido em que tudo se faz possível é aquele em que não há restrições *a priori* sobre o modo como se pode apresentar um trabalho de arte visual, de maneira que qualquer coisa visível pode ser um trabalho visual. Isso é parte do que realmente significa viver no fim da história da arte. Isto, em particular, significa que é sempre possível aos artistas uma apropriação das formas da arte passada e o uso, para seus próprios fins expressivos, da pintura das cavernas, dos retábulos, do retrato barroco, da paisagem cubista, da paisagem chinesa no estio Sung, ou de qualquer outra coisa. (DANTO, 2010, p. 220)

Livrar-se dessas amarras significa estar livre inclusive para fazer uso delas. O novo paradigma deixa à disposição toda a história tradicional, visto que não se estabelece em função da superação de um modelo ou da negação de outro. A relação com a tal narrativa tradicional é que muda, uma vez que essa é enxergada como narrativa e não como verdade absoluta. As formas estão à disposição, mas sob um novo prisma, o desse período pós-histórico. As relações são evidentemente diferentes das que se constituíam em outros períodos. Fazer uso de aspectos do passado não implica estabelecer a mesma relação com esses aspectos que aqueles contemporâneos a ele faziam. Escrever uma epopéia hoje não teria o mesmo significado que na época em que a Odisséia foi escrita, fazer pinturas em uma caverna tampouco. Cada obra possui um significado único em seu tempo. A utilização das obras ou elementos que constituem as obras de um outro tempo, no entanto, cria novos significados, traz novas perspectivas.

Voltemos ao ponto em que, embora todas as formas possam, na verdade, ser nossas, não podemos estabelecer relacionamento recíproco com elas como o fariam aqueles a quem elas pertenciam

originalmente. Este é uma espécie de preço especial que pagamos por nossa liberdade em nos apropriar daquelas formas, e, tratando-se de uma incapacidade que ajuda a definir o presente histórico, vale despende algum tempo analisando a diferença entre o período pós-histórico e todos os períodos anteriores na história da arte. (DANTO, 2010, p. 221)

O fim da narrativa é o princípio de outras narrativas. É o que acontece depois do “happy end” do conto de fadas. Há um imenso horizonte de possibilidades, mas destituído da certeza proporcionada pelo caminho pavimentado pela tradição. O fim da narrativa é o erguer de olhos para além das paredes do labirinto, erguê-los ao céu e contemplar o sol, ainda que sob a possibilidade de que as asas de cera derretam enquanto se alça vôo por um mundo mais amplo. Nas palavras de Belting, é desejar viva ao rei morto.

O discurso sobre o fim de algo é certamente uma forma oportuna de introduzir hoje um argumento que, com tal ressalva, está protegido contra seu próprio *páthos*. Assim, esse discurso é também uma maneira de falar que visa aproximar-se do objeto e transformá-lo num problema. Dito de outro modo, a restrição presente no fim da história da arte oferece a desejada oportunidade de tratar da história da arte com certo distanciamento e sob o seguinte lema: “O rei está morto, viva o rei!”. (BELTING, 2006, p. 07-08)

O fio de Ariadne da narrativa carregava algum significado em função das paredes que faziam com que não se enxergasse o mundo para além dos arredores do labirinto, para além dos muros que podem muito bem separar um país em dois, um mundo em duas zonas de influência. Em um mundo que se vê através do youtube, em que uma grande produção hollywoodiana pode ter lançamento mundial, talvez as paredes que precisam ser superadas sejam outras

As regras do jogo antigo já não funcionam em um universo de novos jogadores, mas o jogo continua a ser praticado, em ruelas de São Paulo, nas praças de Roma, avenidas de Paris e esquinas destroçadas de uma Bagdá em chamas. Marte talvez seja um palco futuro para o desenrolar desse jogo, que constrói novas regras enquanto é jogado, que oferece aos jogadores cada vez mais opções no que tange à construção do jogo.

Por isso, por precaução, seja feita a observação de que falo do fim de determinado artefato, chamado história da arte, no sentido do fim de regras do jogo, mas tomo por premissa que o jogo prosseguirá de outra maneira. De qualquer maneira, o tema não pode ser tratado de modo conclusivo e com o auxílio de demonstrações triunfantes, pois

se encontra em processo contínuo de transformação interna e externa. (BELTING, 2006, p. 09)

As demonstrações triunfantes e conclusões imperativas que já não cabem nesse mundo trazem à lembrança a máxima de Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa, quando sentencia que a única conclusão é morrer. No caso da arte, talvez a única conclusão seja a de que morreu, como narrativa, como história da arte ocidental, como representação do domínio de determinado modelo de ser humano, como objeto destinado à apreciação de poucas cabeças. Sem conclusões, no entanto, quanto ao porvir, sem porto certo que carregue a nau do homem branco em direção a terras a serem cristianizadas e sem realização do triunfo do espírito absoluto, ao menos uma que não seja pervertida, segundo os olhos de Vattimo.

Acaso não é verdade que a universalização do domínio da informação pode ser interpretada como uma realização pervertida do triunfo do espírito absoluto? A utopia do retorno do espírito para junto de si, da coincidência entre ser e autoconsciência totalmente desenvolvida, se efetua, de certo modo, em nossa vida cotidiana, como generalização da esfera dos meios de comunicação, do universo das representações difundidas por esses meios, que hoje não (mais) se distingue da "realidade". (VATTIMO, 1996, p. 39)

CONCLUSÃO

A narrativa que se finda é só o início de algo que se lança em tantas direções quanto as cabeças da Hidra mitológica. A dimensão do presente é sempre algo difícil de ser apreendido, sobretudo quando as perspectivas são tão numerosas quanto os dispositivos de captação e armazenamento. Há mundos e mundos em cada disco rígido planeta afora. E há um mundo pouco palpável, pairando sobre as cabeças, transmitido via wi-fi. Enxergar em meio a tanto que se vê é um desafio.

O fim de um caminho pode muito bem representar a oportunidade de expandir os horizontes. A narrativa que se constrói como fator limitador do alcance de algo que é muito maior do que ela não dá conta da maneira como os novos tempos trazem a simultaneidade e perece, atropelada, vítima desse novo mundo, do tráfego de informações que expande o mundo ao passo em que o torna cada vez menor. Novas narrativas se constroem, se enxergam ou se descobrem, via streaming, em tempo real.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte – A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade; niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Nacional, 2003.

THOMPSON, Craig. **Retalhos**. São Paulo: Companhia das Letras 2009.

Internet:

-----, **Literatura em conta-gotas**. Disponível em <http://literaturaemcontagotas.wordpress.com/2010/03/06/perguntas-de-umtrabalhador-que-le/>. Acesso em 04 junho 2011.