

“DE ORNITORRINCOS À ALFA CENTAURI”: GOSTO PELO EXÓTICO E MULTICULTURALISMO NA ESTÉTICA DE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Luciana Molina Queiroz¹
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO:

Este artigo se propõe a discutir a estética de Jean-François Lyotard a partir de dois eixos principais: 1) sua concepção de cultura de massa e 2) sua concepção de arte. Mediante a interpretação de algumas das principais obras de Lyotard, objetivamos mostrar como, ao longo da produção teórica de Lyotard sobre o pós-moderno, encontra-se uma valorização do novo, do exótico e do multiculturalismo que coloca o filósofo em dificuldades para definir cultura de massa e arte. A hipótese que norteia este artigo é a de que Lyotard por vezes deliberadamente confunde os dois domínios, de modo que seu pensamento deixa de ser crítico em relação às produções culturais capitalistas, tornando-se conivente com o consumismo presente nas sociedades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Cultura de massa; Multiculturalismo; Exotismo; Pós-moderno.

"FROM PLATYPUSES TO ALPHA CENTAURI": TASTE FOR EXOTIC AND MULTICULTURALISM IN JEAN-FRANÇOIS LYOTARD'S AESTHETICS

ABSTRACT:

This paper aims to discuss Jean-Francois Lyotard's aesthetics from two principle axes: 1) his conception of mass culture and 2) his conception of art. Through the interpretation of some of the main works of Lyotard, we aim to show how throughout the theoretical production of Lyotard about postmodern there is a valuation of new, exotic and multiculturalism that puts him in difficulties to define mass culture and art. The hypothesis that guides this paper is that Lyotard deliberately confuses the two domains. Because of this, his thinking is no longer critical of capitalist cultural

¹ Mestranda pela linha de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva. E-mail: lucianamqueiroz@gmail.com.

production. In fact, what happens is the opposite: his thought is conniving with consumerism in contemporary societies.

KEYWORDS: Art; Mass culture; Multiculturalism; Exoticism; Postmodern.

Ao se referir ao pós-moderno, Terry Eagleton comenta que, nele, prevaleceria

[...] um interesse enorme por tudo que parecesse estranho, desviante, exótico, intangível: de ornitorrincos à Alfa Centauri; uma paixão por tudo aquilo que nos desse um vislumbre excitante de algo inteiramente além da lógica do sistema (EAGLETON, 1999, p. 24).

Tendo em vista esse inspirado comentário de Eagleton que nos auxiliou a batizar este artigo, gostaria de expandir sua reflexão para o âmbito das artes e da cultura de massa, pontuando como o gosto pelo exótico e o multiculturalismo aparecem na estética de Jean-François Lyotard, um dos autores que indubitavelmente nos legou uma das formulações mais clássicas de filosofia pós-moderna.

Destacar-se-á ao longo deste texto de que modo, na concepção de Lyotard, o artista deve se lançar a uma constante desestabilização dos paradigmas. A inspiração e a matéria-prima da obra de arte lançada a Santo Graal pelo pós-moderno é, como se verá a seguir, o novo e o insólito derivados da contínua experimentação artística. Não obstante, como argumentarei neste artigo, Lyotard acaba por sustentar um fetiche pelo novo que em muito despreza o que o novo é, desde que seja novo. Desse modo, o pós-moderno torna-se conivente com a lógica de produção e descarte que vem a ser predominante na sociedade contemporânea.

Como demonstra o esforço de Lyotard em conceituar o pós-moderno no que diz respeito às suas contendas perante o moderno e o realista na arte, é notável que a teoria pós-moderna se esmera em se aproximar da reflexão acerca da arte pós-modernista. Aliás, é possível afirmar ainda que artes como a literatura do escritor Jorge Luis Borges, com seus intrincados questionamentos metaficcionalis acerca da natureza da realidade e da ficção, podem ter tido uma influência marcante na constituição da filosofia de Lyotard e da de outros pós-modernos no que diz respeito a suas tendências céticas, relativistas e esteticistas. Entretanto, apesar da recíproca ser esperada, ela não é necessariamente verdadeira.

A chamada arte pós-modernista já estava em curso muito antes de uma teoria que surgisse para acompanhá-la. Na visão do próprio Lyotard, que concebe os livros da década de 1920 de James Joyce como paradigmáticos da estética pós-modernista, é pacífico dizer que essa arte surge décadas antes de intelectuais que se propusessem a transferir seus temas para a filosofia².

² “[...] Lyotard cites the later work of the Irish novelist James Joyce (1882-1941) as postmodern. In novels such as *Ulysses* (1922) and *Finnegans Wake* (1939), Lyotard argues that Joyce makes us discern the unrepresentable in the writing itself...” (MALPAS, 2003). “[...] Lyotard cita o último trabalho do romancista irlandês James Joyce (1882-1941) como pós-moderno. Em novelas como

Destaco isso para que não se confunda a crítica feita à corrente no âmbito da filosofia com uma crítica ao movimento artístico. Não pretendo tratar a arte pós-modernista e a filosofia pós-moderna como equivalentes, pois os autores pós-modernos não são os filósofos oficiais da arte pós-modernista. Por conseguinte, seus textos tampouco devem ser compreendidos como os manifestos dessa arte ou mesmo como os únicos que pretenderam compreendê-la.

Não obstante, é de se esperar que, ao tornar-se normativa, a teoria da arte de Lyotard pode efetivamente orientar artistas vindouros. Em razão disso, pretendo problematizar a entrega incondicional aos princípios por ele postulados. Para iniciar essa reflexão, analisaremos o livro de Lyotard que se utilizou pela primeira vez do termo “pós-modernidade”: *A condição pós-moderna*, de 1979.

A condição pós-moderna e seus desdobramentos

Embora o termo “pós-modernismo” seja caro às áreas de artes, literatura e cultura desde o começo do século XX, chegaria ao âmbito da filosofia décadas mais tarde. A princípio, assim como uma outra categoria – modernismo –, tratava-se somente de uma categoria estética (ANDERSON, 1999). Consta que o primeiro uso do termo na filosofia teria se dado no livro de Jean-François Lyotard de 1979 *A condição pós-moderna*. A obra, encomendada pelo governo de Quebec, tinha como finalidade principal descrever o atual estatuto do saber, das ciências e das universidades.

Nesse livro, Lyotard expõe, partindo de análises sobre a física quântica e a microfísica, como que o saber nas sociedades contemporâneas se encontraria fragmentado, impossibilitado de ser unificado por um *metarrelato*. A ciência é então descrita como repleta de improbabilidades, mistérios e assunção do desconhecido.

Influenciado pelo segundo Wittgenstein no que se refere à concepção de que existem inúmeros jogos de linguagem, Lyotard declara haver na cultura pós-moderna uma notável descrença em relação a metarrelatos tais como a filosofia do espírito de Hegel ou o ideal iluminista de esclarecimento e autonomia do sujeito. Uma vez que supõe que os metarrelatos são derivados do etnocentrismo ocidental, Lyotard analisa com simpatia esse novo clima cultural de descrença em relação aos metarrelatos. Em oposição a esses, os microrrelatos podem se chocar e originar o novo, despertando nossa sensibilidade para os mais diferentes tipos de narrativas. Assim, Lyotard valoriza sobremaneira a *paralogia*.

A *parologia* se constitui como um novo lance inesperado cujos efeitos para o jogo de linguagem não podem ser analisados em um primeiro momento. Trata-se, desse modo, de um raciocínio incompleto ou deliberadamente incorreto que não obedece às regras do jogo e que, no entanto, tem potencial para criar novos jogos de

Ulisses (1922) e Finnegans Wake (1939), Lyotard argumenta que Joyce nos faz discernir o inapresentável na própria escrita’...” (Tradução nossa)

linguagem. Por isso Lyotard compreende que o cientista contemporâneo deve ser menos um *expert* que um artista e inventor.

Connor (1993) afirma que, a despeito de o livro ser prioritariamente endereçado a cientistas e epistemólogos em virtude de seu tema, teve mais influência entre analistas da cultura e da arte.

A influência do pós-moderno se faz sentir ainda hoje, não só pela grande popularidade que ele usufrui em várias áreas do conhecimento, mas também pelo fato de a arte contemporânea, isto é, a arte que se produz a partir da década de 1950 e 1960, muitas vezes ser chamada simplesmente de “arte pós-modernista”. Essa nomenclatura poderia ser entendida simplesmente como uma forma de destacar a sucessão temporal ao modernismo. Mas, se consistisse somente nisso, como explicar a grande recorrência dessa filosofia em análises de obras de arte? Mesmo um filósofo de uma tradição muito distinta da de Lyotard, o estadunidense de tradição analítica Arthur Danto (2006), é, como ele próprio afirma, influenciado pela “queda das metanarrativas” para refletir sobre arte em seu livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, no qual ele analisa o fim das narrativas-mestras na arte contemporânea.

Apesar de haver inúmeros textos já clássicos questionando o relativismo epistemológico e ético pós-moderno, poucas problematizações aparecem no interior da estética e da filosofia da arte³. Estetas e artistas muitas vezes são entusiastas das noções defendidas por Lyotard. Sendo assim, urge perguntamos: quais os efeitos disso para a estética?

Cultura de massa

Situo a discussão sobre arte e cultura de massa no pensamento de Lyotard no que diz respeito à sua relação com a rejeição da *Aufklärung* por ela supostamente ser uma grande narrativa que oprime os múltiplos jogos de linguagem. Por *Aufklärung*, deve-se compreender tanto o processo de esclarecimento do homem como também a ilustração, de modo que essa reflexão que ora faço aqui possui uma dupla via: pretende apontar alguns aspectos acerca do tema da autonomia do sujeito bem como acerca das formas culturais com as quais o homem contemporâneo preponderantemente se ilustra. Desse modo, foco a questão da *Bildung* (formação) sob o prisma da arte e da cultura de massa.

Destaco que, ao comentar o modo de atuação do artista contemporâneo, em seu texto *Paradoxo sobre o artista gráfico*, Lyotard prossegue com seu culto ao mistério e ao desconhecido, já demonstrada em sua análise da ciência contemporânea

³ Algumas obras já clássicas que combatem o relativismo pós-moderno na ética e na epistemologia: GINZBURG, Carlo. **Relações de força**: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.; NAGEL, Thomas. **A última palavra**. São Paulo: UNESP, 2001. ; SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

a partir da física quântica e da microfísica. Nesse texto, ele alega que o próprio público da obra de arte se tornou uma *besta obscura*.

Isso ocorre porque, a despeito de serem feitas várias pesquisas de opinião, é impossível saber *a priori* o que agradará ao público. Isso se dá porque não há mais um povo, com características claras e definidas. Ao invés disso, há um grande público espectador. Isso torna todo artista semelhante ao artista gráfico, isto é, a ele cabe intrigar, chamar a atenção e o interesse do público para que invista libidinalmente em suas obras. Mas o que torna louvável o artista à imagem do artista gráfico é justamente o fato de que ele cria às cegas, completamente ignorante quanto à possível resposta da *besta obscura* e imprevisível que se tornou o público.

A dissolução ou a dissipação da entidade “povo” é essencial à arte do artista gráfico, seja ele abstrato ou não, como o é para a cidade moderna. Público não quer dizer povo, mas sim ausência de povo, perda das crenças compartilhadas, o que será chamado de massa durante a época intermediária, a da crise (LYOTARD, 1996, p. 47).

Ao afirmar que “massa” foi o diagnóstico da época de crise, Lyotard demonstra ter uma visão distinta do assunto, pela qual o processo é entendido como menos problemático do que habitualmente sustenta a tradição filosófica. Ao invés de abordar o tema das massas pelo viés da falta que lhes faz o acesso à formação, a determinados conteúdos educativos ou mesmo a uma apropriação crítica, Lyotard analisa que a constituição de um público sem características próprias efetiva uma maior pluralidade no âmbito da sensibilidade.

De fato, ao perceber a relação do público com a cultura como espontânea e imprevisível, Lyotard chega ao ponto de compreender a estética atual como uma zona misteriosa, na qual não existem tendências quanto ao gosto do público ou os objetos estéticos:

Na nossa sociedade de hoje, a maioria dos motivos é incerta, muitas motivações são imprevisíveis (principalmente fora da esfera do consumo dos particulares), e a arte do artista gráfico é arriscada. Pode entediar quando acredita comover, imagina-se cínica e revela-se autêntica. Há uma aposta a ser feita sobre o estado atual da sensibilidade da grande *besta obscura*. [...] Ele nem mesmo sabe do que gosta e do que não gosta. Não existe para si mesmo como sensibilidade. Só se conhece indiretamente, através das situações, e estas já não têm a regularidade dos rituais. O objeto gráfico deve constituir uma dessas situações. Cai na região “em branco”, neutra, deserta, do continente afetivo público, e ele deveria povoá-la, atrair para ela a sensação (LYOTARD, 1996, p. 45).

Na visão de Lyotard, a perda da ligação entre a experiência estética e as ritualísticas pode ser entendida como a verdadeira instituição de uma estética livre. Livre não no sentido de não possuir coerções, mas sim no de uma estética que não é orientada por preceitos gerais. Nesse cenário de indeterminação, ao artista está

colocada a tarefa de arrebatá-lo quem admira o objeto artístico, propiciando a possibilidade do admirador de exceder-se.

Nesse sentido, em *Linha geral*, texto dedicado a Deleuze, Lyotard se refere ao outro, ao *no man's land*, para fazer alguns apontamentos sobre a sensibilidade de todo indivíduo:

Se o homem não preserva a região inumana onde pode encontrar-se com isto ou aquilo, que escape totalmente ao exercício dos direitos, não merece os direitos que lhe são reconhecidos. Por que teríamos direito à liberdade de expressão se não tivéssemos nada a dizer além do já dito? E como poder encontrar para dizer o que não sabemos dizer se não escutarmos absolutamente dentro de nós mesmos o silêncio do outro? (LYOTARD, 1996, p. 115).

A estética generalizada que Lyotard verifica como característica da condição pós-moderna é descrita como capaz de preservar a região inumana, possibilitando um suspiro, uma ligeira pausa no critério da eficácia, de modo que isso colocaria o saber pós-moderno não como imediatamente conivente com a lógica dos decisores, mas antes como uma maneira de valorizar esses momentos de libertação do sujeito em relação ao sistema. Ao mesmo tempo, a pausa no critério da eficácia só seria possível em um sistema liberal, capaz de comportar dissensões e micronarrativas.

De acordo com isso, nota-se que o critério da *paralogia* não está em comunhão com o capital, de modo que Lyotard supõe que, de alguma forma, simplesmente por não segui-la, o critério da *paralogia* é capaz de interromper a lógica existente.

Mas, concomitantemente a isso, Lyotard concede que “o fruto desses momentos de libertação tem toda a chance de ser colhido, mais cedo ou mais tarde, pelo sistema” (LYOTARD, 1996, p. 60). Desse modo, ele nos mostra que sua própria filosofia da diferença pode ser integrada à lógica dos decisores, não consistindo de fato em uma oposição a ela.

Por isso que, em *Marie no Japão*, ele nos convida a olhar de modo bastante bem-humorado a ideia de que é possível haver qualquer subversão que seja efetiva na lógica hegemônica. Afinal, o pós-moderno não pode mais ser crítico do capital em nome do humanismo ou da utopia da autonomia do sujeito. Além disso, considera que o próprio capital promoveu a complexificação da cultura (LYOTARD, 1996).

Assim, a personagem Marie, que dá título ao ensaio, reflete sobre a necessidade de manter-se criativa no mundo contemporâneo. Imaginar e inventar, analisa, são reivindicações do próprio mercado. É ele igualmente que impõe que ela convença os outros mediante a sua singularidade. De outro modo, ela não seria bem-sucedida nesse recém-estabelecido mercado da diferença. As inquietações de Marie estão em pleno acordo com o que Lyotard comenta em *A condição pós-moderna* sobre a necessidade da imaginação na pesquisa, na ciência e nas práticas dos jogadores-empregados.

O aumento de eficiência, de competência igual, na produção do saber, e não mais na sua aquisição, depende finalmente desta “imaginação”, que

permite seja realizar um novo lance, seja mudar as regras do jogo (LYOTARD, 1979, p. 94).

Seguindo a análise da integração entre *paralogia* e desempenho, Lyotard analisa que o multiculturalismo e as minorias não tinham lugar na indústria cultural há cem anos atrás, mas que, atualmente, ele se tornou rentável, pois “As pessoas se entediam, estão cheias de engolir sempre as mesmas imagens, as mesmas ideias no *fast-food* cultural, precisam de um pequeno *live* inesperado. Uma boa cena [...]” (LYOTARD, 1996, p. 18).

Lyotard conclui que essa foi a descoberta feita tanto pelo capitalismo cultural quanto pelo capital cultural, isto é, pela educação e pela formação humana, de modo que capitalismo cultural e capital cultural se enredam e se confundem na compreensão de Lyotard do que é cultura de massa.

Chama a atenção o fato de Lyotard defender que a condição paradoxal do artista gráfico sintetiza a condição do artista contemporâneo em geral: ou seja, a de ser fiel ao objeto que se quer promover e, simultaneamente, ser mais bem-sucedido quanto mais infiel puder ser. Desse modo, ele exemplifica que a série de releituras de Picasso do quadro de Velasquez *As meninas* pode ser entendida como uma chamada para uma exposição do próprio Velasquez.

- De modo que a arte gráfica revelaria uma verdade da arte pura e simples?
- É isso. Da arte contemporânea sem mais nada.
- Por que contemporânea?
- Por causa da grande besta obscura. Como intrigá-la em suas cidades cheias de intrigas? Como deter o olhar do transeunte sobre o cão da Infanta, que ele já conhece de cor? (LYOTARD, 1996, p. 49).

Sabe-se que a arte gráfica nasce na modernidade com uma utilidade específica: a de propagandear mercadorias. Ao aproximar a arte em geral da arte gráfica, o que exatamente propõe Lyotard?

Nota-se que Lyotard afirma que toda a arte sempre teve coerções, conscientes ou inconscientes, o que tornaria irrelevante o fato da arte gráfica – síntese da arte em geral – ser especialmente caracterizada por isso. Assim, ele aproxima a arte em geral de uma arte nascida para agradar a clientela e promover produtos, na medida em que a arte gráfica é, em um primeiro momento, precisamente isso: encomenda de um cliente interessado em estimular a compra de seus produtos.

Lyotard, contudo, enfatiza que “a arte gráfica não é propaganda”, pois “ela intriga, portanto, imobiliza, faz refletir” (LYOTARD, 1996, p. 47), afirmação que, contrastada com a citação abaixo, parece não explicar, mas antes velar, as relações inextrincáveis entre arte gráfica e propaganda:

[...] O bom cartaz de filme enche o cinema, o bom logotipo favorece a empresa captando a atenção, dispõe ao intercâmbio, ao comércio, ao consumo, acelerará a comunicação. Sua perda de tempo é um ganho, contabilizado em marketing. A mercadoria deles faz a mercadoria circular. Promove. Seja ela cultural e de interesse público ou social, seja

de uso e interesse particular, essa é uma diferença que passa a ser fútil quando a cultura faz parte do mercado e o público se privatiza (LYOTARD, 1996, p. 43).

A despeito de exemplificar com o suprematismo ou o construtivismo dos anos 20, sua descrição mantém-se fresca e adequada ao *design* contemporâneo, na medida em que o *designer* não cria autonomamente, mas antes condiciona seu trabalho à mercadoria a ser promovida. Além disso, considerada a crítica de Lyotard às metanarrativas modernas, é possível inferir que o “fazer refletir” da arte gráfica tampouco guarda relações com a autonomia do sujeito.

Desse modo, o que Lyotard faz é empreender uma espécie de naturalização do capitalismo, desconsiderando as especificidades da arte anterior à modernidade, na medida em que afirma que toda arte possui coerções (sem se preocupar em caracterizar essas coerções) e igualmente desconsiderando, na elaboração desse texto, as diferenças imanentes à arte e à cultura de massa.

Não obstante, Lyotard também provê em outro momento uma distinção, ainda que breve, entre uma arte mais elaborada e uma arte comercial, encontrada em seu ensaio *O cinema*.

Uma anti-arte

Ao analisar a situação do cinema, Lyotard nos lança pistas preciosas sobre o que seria o incentivo à anormalidade no pensamento pós-moderno. Ele concorda que o ideal de aumento de desempenho dos decisores está incrustado na indústria cinematográfica. Não obstante, sua crítica a esse modelo de cinema não se deve ao fato deste representar, em parte, uma propaganda ideológica, mas antes porque, em vez das “boas formas razoáveis e unificantes que propõe à identificação” (LYOTARD, 2005, p. 229), Lyotard quer valorizar “o fortuito, o sujo, o turvo, o mal acertado, o equívoco, o que não foi bem escondido, o cambaio, o mal filmado” (LYOTARD, 2005, p. 219).

No texto em questão, Lyotard por vezes parece esboçar o conceito de um cinema que se diferencie do cinema hegemônico, comercial. Não é, entretanto, bem sucedido em fazê-lo.

Em tempos da chamada democracia digital, é difícil compreender como essa definição seria satisfatória para a compreensão do cinema experimental em contraste com um cinema caseiro disponibilizado no *youtube*. Ademais, ainda poderia consistir tão somente nas diferenciações imanentes à indústria cinematográfica: entre o filme que recebeu alto investimento financeiro e o filme B, de baixo orçamento.

A *condição pós-moderna*, embora se foque numa discussão epistemológica, dava uma ideia do que Lyotard entende por artista. Ao contrastar o artista com o *expert*, Lyotard o compreendia como aquele que é capaz de colocar um novo lance no jogo e reorganizar as regras. Sendo assim, o artista não se limitaria a manipular os vários canais de informação. Faria uso da imaginação ao atuar e, por isso, empregaria *paralogias*, dando margem a invenções no interior do sistema.

Não obstante, ao identificar a aspiração da autonomia do sujeito com uma metanarrativa que deve ser recusada, a *paralogia*, enquanto raciocínio incompleto ou deliberadamente incorreto, só pode advir de uma concepção de artista completamente dissociada da autonomia. Esse, por sua vez, organizaria as regras de forma arbitrária e completamente dissociada da realidade.

O incentivo às vanguardas por si só parece saudável. Não obstante, o parnasianismo exótico dos pós-modernos postula a não referência da arte à realidade, esvaziando a arte de qualquer dimensão social.

O horror dos pós-modernos é a estabilização/*homeostasia*, que é admitida como frequente ao cinema, uma vez que o critério dos decisores prepondera na indústria.

Em oposição à *homeostasia*, Lyotard quer valorizar o estado contínuo de experimentação artística. Não obstante, sustenta um fetiche pelo novo que em muito despreza o que o novo é, desde que seja novo. Não ocorre, em seu pensamento, uma reflexão mais densa sobre a qualidade do novo na arte em contraste com o que é supostamente novo no mercado. Portanto, o pós-moderno acaba por pouco se diferenciar da lógica de produção e descarte que vem a ser predominante na sociedade contemporânea. Sua teorização se liga facilmente ao consumismo, à criação de novos mercados e à expansão capitalista, tendo em vista que, como pretendo demonstrar adiante, também a indústria cultural necessita do novo.

Resta-nos indagar então se a diferenciação teórica entre o novo da obra de arte e o novo da mercadoria é supérflua, ou se, pelo contrário, nunca se fez tão necessária, tendo em vista o perigo da obsolescência da arte tornada indústria cultural.

As argumentações do francês estão mergulhadas no ar de sofisticação de artistas como Rothko, Picasso e John Cage. A despeito disso, Lyotard prossegue com uma definição extremamente ambígua da arte. Ocorre, em sua reflexão filosófica, uma deliberada confusão entre arte e cultura de massa, entre o experimentalismo artístico e a mera aparência de novidade. Desse modo, a Lyotard, a cultura elaborada. Às massas, a indústria cultural.

Observo que, se o artista é autômato, quem frui a obra igualmente é, já que, para Lyotard, a autonomia é um discurso proscrito para todos. Assim, a estética pós-moderna parece apontar para uma fruição imediata da arte. O desconexo que incita os sentidos tem prioridade em relação ao todo passível de ser alvo de reflexão do sujeito, como demonstra a valorização da *paralogia* e da instituição do *no man's land*, do servilismo ao estético. De forma que, tal qual o faminto diante da comida, a recepção estética legitimada pelos pós-modernos é a de quem frui e não saboreia.

Multiculturalismo e solidariedade ao mercado

Na *Teoria Estética*, Adorno pondera que, na arte, “[...] o Novo se torna fetiche segundo o seu modelo, o caráter fetichista da mercadoria” (ADORNO, 1970, p. 12). O filósofo se refere ao fato de que a valorização do novo se encontra na Estética pelo menos desde o Romantismo, mediante suas reflexões sobre o gênio e o

original, e que essa tendência a valorizar o novo é, em igual medida, compartilhada pelo mercado. Essa reflexão parece esclarecer como é possível a Lyotard construir uma formulação teórica em que arte e mercado se confundem em um discurso comum que valoriza a invenção.

É que, a despeito da indústria cultural ser regida pelo sempre-igual dos estereótipos e dos clichês, ela precisa, assim como o mercado em geral, sustentar a aparência de novidade. Seu objetivo é o de convencer os consumidores a comprarem novos produtos que não necessariamente representam de fato uma novidade qualitativa em suas formas. Dessa forma, o mercado (isto é, o capitalismo em geral) mantém-se em expansão, sendo aquecido pela remessa desses produtos aparentemente novos. Contudo, o que, para Adorno e Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), é apenas aparência de novidade Lyotard considera como algo verdadeiramente positivo, na medida em que impede que o sistema caia em *homeostase*.

Para os filósofos da Escola de Frankfurt, no que diz respeito ao mercado cultural, é possível observar que as inovações, em geral superficiais, ocorrem pela alternância de clichês. A obra, dessa forma, não é construída autonomamente, mas tem seus princípios internos submetidos ao mercado. A heteronomia do mercado contrata e dispensa atores de acordo com os custos, bem como muda detalhes e rumos da telenovela de acordo com os mesmos critérios.

Lyotard, entretanto, não foca sua discussão na universalização capitalista dos clichês. Refere-se a um multiculturalismo recém-descoberto pela indústria cultural. Em seu texto *Marie no Japão*, Lyotard aponta o interesse do mercado pelas singularidades e diferenças, e dá como exemplo o caso da protagonista, “linda irlandesa homossexual que leciona francês na USP”.

Como lembra Ellen Wood, “[...] os pós-modernistas enfatizam a ‘diferença’: identidades particulares, tais como sexo, raça, etnia, sexualidade; suas opressões e lutas distintas, particulares e variadas; e ‘conhecimentos’ particulares, incluindo mesmo ciências específicas de alguns grupos étnicos” (WOOD, 1999, p.12).

Com isso, Lyotard busca valorizar a dissensão entre as várias micronarrativas localistas. Em sua opinião, seria possível dessa forma propiciar invenções que desestabilizam e expandem o sistema. Em suas considerações estéticas, Lyotard talvez se referisse a produtos tais como a versão mangá da *Turma da Mônica Jovem*. Isto é, ao hibridismo existente no fato de a turma do Limoeiro, acentuadamente brasileira, ser desenhada à moda das revistas em quadrinhos japonesas. Não obstante, é observável que esse tipo de interchoque de discursos culturais não chega a realmente se opor às formas habituais da indústria cultural. A estranheza e, até mesmo, o *nonsense* de vermos tantas referências culturais intercruzadas, por não se valerem de uma coesão interna à obra, reproduzem a alternância arbitrária dos modos de proceder da indústria cultural.

Conclusão

Certamente a globalização vem acompanhada de certas adaptações localistas. Mas, de acordo com o que foi pensado por Adorno e Horkheimer, ela tende a tornar cada vez mais semelhantes todas as partes do globo. Localismos, a exemplo dos nacionalismos, não são suficientes para assegurar uma real diversidade cultural. Poderíamos dizer que provavelmente há mais semelhanças entre a indústria cinematográfica estadunidense, *Hollywood*, e a indústria cinematográfica indiana, *Bollywood*, do que gostaria de admitir Lyotard, pois o modo de constituição dos produtos da indústria cultural, por se submeter prioritariamente ao mercado e consistir na exploração de uma certa tendência de consumo, é o mesmo em todo o globo. Dessa forma, concluímos este artigo com uma reflexão do intelectual marxista (e indiano!) Aijaz Ahmad:

Mesmo em seu melhor aspecto, o nacionalismo, sozinho, não pode ser a solução, porque o capital pode derrubar – e derruba – todas as fronteiras nacionais, sobretudo em suas formas culturais, e porque a maior parte dos nacionalismos pode facilmente se ajustar à universalização capitalista (AHMAD, 1999, p. 66).

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2008.
- AHMAD, Aijaz. Cultura, nacionalismo e o papel dos intelectuais. In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B. (Orgs.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 59-73.
- ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola. 2ª Ed, 1993.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006.
- EAGLETON, Terry. De onde vêm os pós-modernistas? In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B. (Orgs.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 23-32.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.219-232
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- MALPAS, Simon. *Jean-François Lyotard*. London: Routledge, 2003.

NAGEL, Thomas. *A última palavra*. São Paulo: UNESP, 2001.
SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
WOOD, Ellen M. O que é a agenda “pós-moderna”? In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B. (Orgs.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 7-22.