



issn: 2176-5960

Προμηθεύς

journal of philosophy

n. 37 September - December 2021



Um olhar “moderno” sobre a produção artística da pós-modernidade: reflexões a partir de Frederic Jameson

Gustavo de Azevedo Torrecilha¹

RESUMO: A visão de Jameson a respeito da produção artística contemporânea, caracterizada pelo autor como pós-moderna, encontra ainda lastro no modo moderno de se pensar e produzir arte. Nessa divisão entre dois períodos, que decorre do modo como o autor entende o contexto econômico e cultural em um sentido mais amplo, surgem diversas críticas a respeito do chamado pós-modernismo, por se tratar de uma produção artística esterilizada, que perde a capacidade de negação e crítica típica do modernismo, estando completamente associada à indústria cultural e o modo de produção capitalista. Não obstante, mesmo diante desse cenário, Jameson é capaz não apenas de ponderar e demandar uma arte que demonstre essa possibilidade de crítica, mas compreender como essa produção artística pode vir a surgir no contexto do capitalismo tardio, a partir da percepção de seu atual momento dentro do modo de produção.

PALAVRAS-CHAVE: estética; arte; modernidade; pós-modernidade; Jameson

ABSTRACT: Jameson's view of contemporary artistic production, characterized by the author as post-modern, still finds support in the modern way of thinking about and producing art. In this division between two periods, which is a result of the way in which the author understands the economic and cultural context in a broader sense, there are several criticisms about the so-called post-modernism, since it is a sterile artistic production, which loses the features of negation and criticism typical of modernism, being completely associated with the cultural industry and the capitalist mode of production. Nevertheless, even in this scenario, Jameson is able not only to consider and demand an art that demonstrates this possibility of criticism, but to understand how this artistic production can take place in the context of late capitalism, based on the perception of its current moment within the mode of production.

KEYWORDS: aesthetics; art; modernity; postmodernity; Jameson

¹ Mestre em Filosofia e bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo. Aluno do bacharelado e da licenciatura em Filosofia da Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisa em torno da filosofia de Hegel, principalmente a estética e a filosofia do direito.

1. A visão artística moderna

Em seus diagnósticos da pós-modernidade, Frederic Jameson comumente apresenta uma visão ainda referenciada pelo pensamento moderno, e que, por isso, pode parecer enxergar, à primeira vista, a produção artística no atual estágio do capitalismo, caracterizada como pós-modernista, com uma certa dose de pessimismo. Esse ponto de vista se dá, em primeiro lugar, porque o pensamento a respeito do pós-moderno não pode ser feito sem ter por referência o moderno, o qual, por sua vez, enseja um olhar específico a respeito da produção artística contemporânea, comparando-a com a que ela teria sido durante o modernismo e a suposta esterilização pela qual ela passa no atual contexto do modo de produção capitalista.

Sobre as relações entre modernidade e pós-modernidade, em uma de suas obras que se dedicam à questão, *A singular modernity*, Jameson discute como a modernidade é pensada essencialmente como uma narrativa, que necessariamente se opõe ao que vinha anteriormente, assim como a própria pós-modernidade viria a ser pensada apenas se em negação ao período moderno ao qual ela se opõe. Uma dessas narrativas possíveis a respeito da modernidade se funda no próprio modernismo artístico. Não se trata, no entanto, de uma única narrativa possível, pois há diversos momentos na história a partir dos quais se pode pensar o nascimento da modernidade – tanto na filosofia, quanto na arte e na economia –, mas que sempre têm na ideologia da inovação e da tecnologia, em oposição a um período anterior, um de seus principais aspectos. O objetivo deste texto não é discutir exatamente o que o autor entende por modernidade, mas ainda assim é interessante apontar como a arte moderna pode ser vista como um dos possíveis fundamentos dessa narrativa, essencialmente como um fenômeno inovador, que se diferencia e se opõe a um passado, podendo, por vezes, até assumir um caráter crítico e político, como, por exemplo, na apresentação de utopias.

O modernismo pode ser definido como “acima de tudo, o sentimento de que a estética pode apenas ser completamente realizada e corporificada onde é algo mais do

que simplesmente estético” (JAMESON, 1998b, p. 101). O modernismo, ou pelo menos o que o autor denomina de alto modernismo², estaria intimamente ligado aos movimentos sociais radicais do período dominado pela Segunda Internacional, e, por mais que não necessariamente expresse esses valores em si, “surge no espaço aberto por eles, e seus valores formais do novo e da inovação, ao lado de seu sentido utópico da transfiguração do eu e do mundo” (JAMESON, 2000, p. 316). O comprometimento com essa “premonição fatídica das transformações momentâneas iminentes do eu e do mundo” não apenas dava ao modernismo e os grandes modernistas o caráter de “profundamente utópicos”, como também equivalia a “experiências proto-políticas” (JAMESON 1998b, p. 131).

Para os propósitos da presente discussão, que visa a relacionar as diferenças entre o pós-modernismo e o modernismo no âmbito da produção artística vanguardista, pode-se pensar o segundo, *grosso modo*, enquanto um movimento que buscava na arte um potencial crítico, tanto político ou utópico, quanto até mesmo simplesmente estético, a partir da subversão da ordem estabelecida, sendo essa ótica perdida no contexto pós-moderno. Outro fator relevante é a aversão à lógica mercadológica que incide sobre a arte, de modo que, mesmo em obras não abertamente políticas, tal negação já representa uma crítica aos valores da sociedade na qual a arte moderna estava inserida. Afinal, a “característica mais profunda e fundamental compartilhada por todos os modernistas” não é uma aversão à tecnologia (que inclusive era celebrada por algumas vanguardas, como a futurista), mas a hostilidade ao mercado, de modo que a centralidade dessa característica é confirmada pela diferença com os vários pós-modernismos, que afirmam o mercado, às vezes até mesmo fazendo apologia a ele (JAMESON, 2000, p. 309).

A partir de sua relação com o modernismo é que se entende o pós-modernismo, como uma esterilização de tais valores subversivos na arte. Jameson até considera ser difícil realizar uma especificação clara do que ele seria, em decorrência da relação

² Jameson (2012, p. 165) explica que há diferenças estruturais entre a produção do modernismo “clássico” ou “alto” [*high*] e dos modernistas do pós-guerra. Tendo em vista essa diferença, ele afirma que a ruptura que o pós-modernismo tentava empreender era com relação ao período tardio, apesar de pensar estar rompendo, na verdade, com o modernismo clássico ou até mesmo com a modernidade em geral (JAMESON, 2012, p. 210). “Na realidade, com a canonização de um alto modernismo até então escandaloso, feio, dissonante, amoral, anti-social, boêmio, ofensivo à classe média, com sua promoção à imagem mesma da alta cultura em geral, e, o que talvez seja mais importante, a veneração de que se tornou objeto nos meios acadêmicos, o pós-modernismo surge como maneira de abrir espaço criativo para artistas que passaram a se sentir oprimidos pelas categorias modernistas até então hegemônicas de ironia, complexidade, ambigüidade, temporalidade densa e, particularmente, monumentalidade estética e utópica” (JAMESON, 1991, p. 106).

“simbiótica ou parasitária” com o modernismo (JAMESON, 1991, p. 106). De modo geral, tal período pode ser entendido a partir da negação e a oposição aos valores estético-culturais do modernismo, bem como da aceitação e internalização da lógica de mercadoria, em decorrência do desenvolvimento do modo de produção capitalista e da ampliação dessa lógica, que passa a abranger cada vez mais também os bens culturais. Vale ressaltar que Jameson pensa a categoria do pós-modernismo para um âmbito geral da cultura (até porque, como se verá, uma de suas características é a dissolução dessa alta cultura na qual a arte estava inserida), mas o que se pretende discutir aqui é especificamente a arte, no âmbito de sua oposição ao projeto moderno. Por mais que as relações entre o moderno e o pós-moderno se deem em diversas esferas da sociabilidade, afinal, o pós-modernismo é uma condição de cultura e sociabilidade determinada pelo contexto em que se encontra o modo de produção capitalista, fogem ao escopo deste artigo as considerações que estejam para além da arte, apesar de intimamente relacionadas a ela, mas que não serão abordadas com maior profundidade, como o pensamento crítico teórico. Essa abordagem da arte, ainda por cima, se baseia especialmente em suas dimensões críticas, políticas ou utópicas, ressaltando-se também que há outras possibilidades de se pensar as diferenças entre a arte moderna e a pós-moderna, inclusive a partir da obra de Jameson.

O modernismo é considerado como subproduto da própria modernização, ainda incompleta, pois o sentido de novo no período moderno apenas era possível em decorrência da natureza “mesclada, desigual e transitória”, na qual “o velho coexistia com o que então estava aparecendo” (JAMESON, 2000, p. 315). Com relação ao surgimento da arte crítica, pode-se pensar em sentido semelhante, na medida em que esse processo não gera a possibilidade de modernização para todos, o que permite a crítica social por parte da arte. Na pós-modernidade, no entanto, atinge-se de alguma maneira a modernização mais homogênea, de modo que o pós-modernismo é até mais moderno do que o modernismo e sua modernização incompleta (JAMESON, 2000, p. 314). Essa modernização, no entanto, carrega a universalização do modo de produção, a extensão da mercadoria a todas as esferas da vida social, o que inclui a produção artística contemporânea, que passa a se submeter à lógica do mercado, pois o “pós-moderno começa a aparecer onde quer que o processo de modernização não tenha mais características arcaicas e obstáculos para superar, tendo já implantado triunfalmente sua lógica autônoma” (JAMESON, 2000, p. 366).

No âmbito da crítica estética, a ideologia da modernização serve como modo de se opor não apenas formalmente ao que se era produzido anteriormente, mas também se diferenciar por meio do conteúdo, o que é reaproveitado de maneira vazia pela arte pós-moderna. Em um sentido semelhante ao de Jameson, Habermas aponta como uma característica da arte pós-vanguardista a utilização livre das formas de linguagens criadas pelo movimento moderno, porém, abandonando as propostas de reconciliação entre arte e vida (HABERMAS, 1987, p. 116). Ou seja, o uso livre da forma, que ganha especial força nas vanguardas do modernismo, desde o expressionismo até o surrealismo, é reaproveitado pela pós-modernidade, mas simplesmente como forma de gerar e produzir uma infinidade de bens de consumo cultural, perdendo o potencial crítico dessa liberdade, que visava a atingir as próprias concepções a respeito do fazer artístico e até a sociedade.

A partir da possibilidade de uma arte crítica e inovadora, ou ainda, que exalte a modernização e a própria modernidade, como demonstrada pelo modernismo, clama-se por funções proto-políticas na arte contemporânea pós-moderna. Jameson, percebe, todavia, que, mesmo no contexto do modernismo tardio, a arte ainda se encontrava além do reino da mercadoria, onde certa liberdade ainda existia; no contexto atual do capitalismo, por outro lado, a cultura comercial absorve todas as formas de arte, da alta e da baixa cultura, bem como a própria imagem, que se torna sua principal mercadoria – motivo pelo qual é impossível esperar uma negação dessa lógica hoje, a qual é fundada no “pseudo-esteticismo” contemporâneo, onde todo o apelo ao belo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo de fato (JAMESON, 1998b, p. 134-5).

Mesmo sendo a arte uma mercadoria da indústria cultural, Jameson e outros pensadores filiados a uma tradição ligada ao marxismo e à teoria crítica ainda tentam ponderar a respeito de seu potencial crítico, político ou utópico, com lastro especialmente no pensamento estético moderno, uma vez que, sem essa capacidade crítica, não restaria nada a não ser uma arte totalmente estéril. A estética de Adorno, na qual Jameson encontra muitas referências, é tida por ele como essencialmente modernista (JAMESON, 1998b, p. 102)³, uma vez que pensava que a “especificidade da arte moderna repousa em seu confronto com a forma-mercadoria [*commodity*

³ Habermas, também vinculado à teoria crítica, compartilha dessa opinião, afirmando que “Adorno assumiu tão incondicionalmente o espírito da modernidade, que já presente, na tentativa de distinguir a autêntica modernidade do mero modernismo, reações emocionais ao desafio da modernidade” (HABERMAS, 1992, p. 100).

form], embora na maneira de resistir a ela e de reapropriar sua reificação essencial” (JAMESON, 1998b, p. 118). Espera-se da arte pós-moderna, assim como Adorno esperava da arte moderna, uma manifestação crítica nesse sentido, que vá além da simples arte pela arte, onde os conteúdos críticos eram sempre de alguma maneira “implícitos, perigosos e explosivos, subversivos no interior da ordem estabelecida” (JAMESON, 2006a, p. 42). É nesse sentido que se dá a fala de Adorno, resgatada por Jameson (1998b, p. 123), de que “onde a arte é experienciada puramente esteticamente, ela falha em ser totalmente experienciada, mesmo esteticamente”. Grande parcela da arte pós-moderna estaria falhando em ser experienciada esteticamente, pois se propõe a ser uma espécie de arte pela arte; ou ainda, mesmo quando se propõe a ser mais do que apenas arte, é absorvida pelo mercado de modo que seu potencial crítico é minado.

Essa produção artística almejada na contemporaneidade é baseada, portanto, em uma ótica moderna, que não aceita o novo local que a arte passa a ocupar dentro do modo de produção, nem o não aproveitamento de sua capacidade política e crítica. A alternativa à arte pós-moderna, que envolveria de alguma maneira se opor ao modo de vida no estágio do capitalismo tardio (também tido como o terceiro estágio, ou ainda, pós-fordista ou financeiro), é minada justamente pelo contexto histórico e social sobre o qual deveria incidir e ao qual deveria se opor. Um exemplo claro do início desse processo pode ser visto em Andy Warhol, e “a questão de por que as garrafas de Coca-Cola e as latas de Sopa Campbell [...] – tão obviamente representações do fetichismo das mercadorias ou dos consumidores – não parecem funcionar como asserções críticas ou políticas” (JAMESON, 2000, p. 175).

Jameson não considera esse estágio atual propriamente como um novo modo de produção, mas como a “mutação dialética de um sistema capitalista há tempos estabelecido”, especialmente no que diz respeito ao lucro, à produção de mercadorias, aos ciclos de *boom and bust* e ao trabalho assalariado (JAMESON, 1998b, p. 93), onde o capitalismo se torna mais desenvolvido, portanto, mais abrangente. A extensão da lógica da mercadoria às obras, ainda que não seja um fenômeno exclusivamente pós-moderno, incide de maneira especialmente forte nesse contexto, resultando em uma produção artística que deixa de ter um referencial crítico, em decorrência do fato de a imagem ter se tornado uma das principais mercadorias disponíveis. A produção artística estéril da pós-modernidade é consequência desse capitalismo tardio, sendo a exigência justamente que ela seja capaz de criticá-lo. No entanto, o que ocorre é uma reabsorção

dessa arte pelo mercado, como por exemplo na música de grupos como *The Clash* (JAMESON, 2000, p. 75).

Em decorrência dessa espécie de exigência modernista que permeia a visão de Jameson, o leitor pode ter uma impressão de pessimismo, por mais que seja possível vislumbrar um fundo de esperança nas suas análises, que passa pela compreensão não apenas do contexto artístico, mas da própria realidade material, conforme se discutirá na última seção deste texto. Em resumo:

Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 2000, p. 14).

2. O fim da arte e a pós-modernidade

As reflexões de Jameson a respeito do fim da arte são especialmente interessantes para se pensar a relação da arte moderna com a arte pós-moderna. Isso porque o pós-modernismo é, de fato, o fim da arte conforme a entendia o projeto moderno, o qual por sua vez, representava o fim da arte conforme ela era entendida desde a antiguidade clássica, fundada essencialmente na contemplação do belo. Jameson não trata do fim deste breve período da arte moderna a partir de perspectivas comuns, moralistas ou saudosistas, para as quais as imagens produzidas pela pós-modernidade são piores do que as que eram apresentadas antes, simplesmente em decorrência de uma degeneração do gosto das novas gerações. Não se trata de uma escolha, mas do resultado de um processo histórico, detectado pela visão totalizante do autor:

A concepção de pós-modernismo aqui esboçada é uma concepção histórica e não meramente estilística. É preciso insistir na diferença radical entre uma visão do pós-modernismo como um estilo (opcional) entre muitos outros disponíveis e uma visão que procura apreendê-lo como a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio. [...] se o pós-modernismo é um fenômeno histórico, então a tentativa de conceituá-lo em termos de moral ou de julgamentos moralizantes, tem que ser identificada com um erro categorial (JAMESON, 2000, p. 72-3).

A caracterização de fim da arte se refere, portanto, à superação de uma determinada espécie de arte, e se baseia em uma matriz estético-filosófica, para a qual o pós-modernismo (enquanto produção estética da pós-modernidade) representa uma mudança paradigmática na forma de se pensar estética, e, conseqüentemente, crítica e

politicamente, em comparação ao modernismo, sendo ambos decorrentes de um determinado contexto material e cultural.

No âmbito do capitalismo tardio, onde todo bem cultural se torna mercadoria, as reflexões a respeito do fim da arte ganham força, ainda que com uma motivação diferente da notória reflexão feita por Hegel nos *Cursos de Estética*. Afinal, o filósofo alemão, o principal autor a quem Jameson faz referência para pensar a questão do fim da arte é anterior ao modernismo artístico⁴. Apesar do fato de que uma certa arte (ou parte dela), a do Belo, encontrou seu fim, o que a superou não foi a filosofia, como se depreenderia da estética hegeliana⁵, mas sim um novo tipo de arte (ou parte dela), a do modernismo, associado especialmente ao Sublime e sua essência transtética (JAMESON, 2006b, p. 141-2). O movimento modernista teria se distanciado do que propunha Hegel a respeito do fim da arte, enquanto um “tipo novo e diferente de arte” que apareceu para “tomar o lugar da filosofia e para usurpar todas as pretensões filosóficas quanto ao Absoluto, para ser “o mais alto modo no qual a verdade consegue vir a ser”” (JAMESON, 2006b, p. 141).

Se na modernidade se pensava no fim da arte como o fim do Belo, na pós-modernidade se pensa no fim da arte a partir da requalificação do Belo, com imagens que não têm mais a mesma pretensão do modernismo. O fim da arte que se pensa a partir da pós-modernidade é o fim do próprio Sublime, da “vocação da arte de alcançar o Absoluto” (JAMESON, 2006b, p. 143), uma categoria que envolve mais do que simplesmente arte – onde reside seu potencial crítico, social e estético. Uma vez que o

⁴ Lembra-se aqui a questões das possíveis narrativas a respeito da constituição da modernidade. No âmbito da narrativa do modernismo enquanto movimento artístico fundante do pensamento moderno, Hegel é anterior, ao passo que no âmbito da narrativa fundada na questão da subjetividade dentro da filosofia, como iniciada por Descartes, a filosofia hegeliana não apenas é produto da modernidade, mas como é a própria consumação do pensamento moderno.

⁵ A superação da arte pela filosofia, para Hegel, se dá porque ambas as esferas pertencem ao âmbito do espírito absoluto, ao lado da religião, com a qual a arte teve, pelo menos até o contexto da pintura holandesa dos séculos XVI e XVII, relação intrínseca e necessária. O fim da arte para Hegel não corresponde a uma arte que deixa de existir, mas cuja “Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito” (HEGEL, 2015, p. 116-7), como era no mundo grego, no âmbito da Forma de arte clássica, especialmente na escultura. A partir do desenvolvimento da subjetividade típica da era cristã, a arte perde esse status na Forma de arte romântica. As necessidades do espírito passam a ser melhor atendidas por Formas que não atuam mais no sensível, mas na interioridade, como a religião e a filosofia, ainda que a própria arte sofra uma guinada em direção à interioridade, o que se reflete no desenvolvimento da pintura, da música e da poesia. Sendo a filosofia o último estágio do espírito, do saber absoluto (tanto conforme a divisão sistemática da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* quanto conforme o percurso da consciência descrito pela *Fenomenologia do Espírito*), a expressão espiritual após o “fim da arte” seria realizada pela filosofia. Jameson vê, pelo contrário, uma reabilitação da arte e o fim da própria filosofia após Hegel, como na *Aufhebung* realizada por parte do marxismo, a partir do próprio pensamento hegeliano enquanto consumação da filosofia, tornando a filosofia também prática, bem como nos pensamentos que vão “de Nietzsche ao pragmatismo, de Wittgenstein à desconstrução” (JAMESON, 2006b, p. 138).

modernismo creditava à arte a tarefa, o objetivo e a necessidade de ser mais do que simplesmente arte, sua dissolução universal em mera mercadoria da indústria cultural, portanto, com a perda sua capacidade crítica, e, conseqüentemente, o fim de sua concepção para a modernidade, representa o fim do próprio projeto moderno. Isso ocorre porque, nesse estágio das relações entre cultura e economia, a esfera da cultura se expande tanto que deixa ser limitada às suas formas antigas, experimentais ou tradicionais, passando a ser consumida na totalidade do cotidiano, quando o espaço social se encontra totalmente saturado com a cultura da imagem (JAMESON, 1998b, p. 111).

No entanto, novamente, desse novo fim da arte, não se abre espaço para o “reinado final da filosofia” da estética hegeliana; surge, por outro lado, a Teoria, enquanto amálgama de saberes distintos, que toma o lugar do Sublime moderno, de crítica e compreensão do mundo e da sociedade, abrindo espaço, portanto, para um ressurgimento do Belo, enquanto algo meramente decorativo, na medida em que a produção do moderno gradualmente se esteriliza (JAMESON, 2006b, p. 145). Assim, a teoria é vista estilisticamente como arte, ao passo que a imagem passa a ser mais uma mercadoria. Inclusive Jameson a caracteriza, como a única (ou mais privilegiada) forma da arte pós-moderna a desafiar o “*Zeitgeist*”, sendo capaz até mesmo de produzir vanguardas (JAMESON, 2000, p. 20), como havia feito a arte moderna.

Os novos parâmetros para as discussões sobre o fim da arte que surgem na pós-modernidade não podem, na visão de Jameson, ser separados da própria reflexão a respeito do estágio em que se encontra o capitalismo. Em última instância, esse

retorno do Belo no pós-moderno deve ser visto como essa dominante sistêmica: uma colonização da realidade em geral por formas espaciais e visuais, que é, ao mesmo tempo, uma mercantilização dessa mesma realidade, intensamente colonizada, em escala mundial (JAMESON, 2006b, p. 146-7).

Disso se seguem as características dadas pelo estágio atual do capitalismo, que colocam a arte não apenas como uma categoria acrítica, estéril, puramente bela, mas também na condição de indústria, de mercadoria, sujeita às regras do mercado. As vanguardas e suas obras, identificadas com a modernidade artística, se convertem, na pós-modernidade para Jameson, “em jogos aleatórios de signos, em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes como o conceitualismo ou minimalismo; e, conseqüentemente, em formas destituídas de todo poder de negatividade” (FABBRINI, 2013, p. 169).

Essas principais características desse novo contexto cultural da pós-modernidade apontadas por Jameson têm sua emergência estreitamente relacionadas à fase em que se encontra o modo de produção capitalista e o consumo (JAMESON, 2006a, p. 43). O pós-modernismo surge não como um estilo, mas enquanto periodização histórica da cultura, sendo que a sua adoção enquanto conceito tem por função “correlacionar o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”; seus traços característicos são a dissolução de fronteiras e divisões, como havia entre a alta cultura e a cultura de massa, ou entre a filosofia e a chamada “Teoria”, enquanto um pensamento que agrega em si diversas áreas distintas do saber⁶ – mas sem ser nenhuma delas – bem como o fato de ser também uma reação ao próprio modernismo e suas formas estabelecidas em seu período “alto”, (JAMESON, 2006a, p. 18-20), tanto no sentido de se opor a ele, apontando suas insuficiências e erros históricos, quanto no sentido de realizar um retorno nostálgico ou acrítico a ele. Em termos gerais, pode-se estabelecer essa nova fase a partir dos anos 60 e 70, com base nas discussões de Jameson a respeito das mudanças no capitalismo global (cf. JAMESON, 1991, p. 124-6), que se baseia principalmente nas contribuições de Mandel a respeito do terceiro estágio do capitalismo⁷.

Não se trata de uma ruptura radical, com mudanças completa do conteúdo, mas muito mais de uma reestruturação de elementos pré-existentes; na produção artística pós-moderna contemporânea, traços que eram secundários se tornam dominantes, ao passo que traços que antes eram dominantes viram secundários, o que, por mais que já acontecesse dentro do próprio modernismo, no pós-modernismo vê aspectos muito mais marginais do que centrais ganharem relevância (JAMESON, 2006a, p. 41)⁸. Uma prática característica recorrente na produção artística pós-moderna é o pastiche, no qual a arte passa a funcionar enquanto paródia, mera cópia, ou ainda, uma “estátua sem

⁶ A questão da Teoria não é o foco deste texto, mas pode-se apontar que suas relações com o declínio da filosofia e o advento de um pensamento estruturalista e pós-estruturalista são discutidas mais especificamente no texto de Jameson *Periodizando os anos 60* (1991, p. 98-105).

⁷ Sendo, os anteriores, o capitalismo de mercado, conforme apontado por Marx, e o capitalismo monopolista ou imperialista, conforme apontado por Lênin. Análogos a esses períodos, há, na arte, os movimentos do realismo, do modernismo e do pós-modernismo, cuja periodização é “inspirada e confirmada” pelo esquema tripartite de Mandel (JAMESON, 2000, p. 61-2).

⁸ Nesse sentido, mesmo “os clássicos do moderno podem certamente ser pós-modernizados [...]. Raymond Roussel, Gertrude Stein, Marcel Duchamp [...] são os casos exemplares e as testemunhas oculares apresentados para comprovar a identidade entre o modernismo e o pós-modernismo, uma vez que, em suas obras, pequenas mudanças, uma troca perversa de posições, transformam o que deveriam ser os valores estéticos do mais clássico alto modernismo em algo desconfortável e remoto (porém mais próximo de nós!)” (JAMESON, 2000, p. 307).

olhos” (JAMESON, 2000, p. 45), sem ser capaz de satirizar ou criticar – isso tudo em decorrência do esgotamento das possibilidades de inovação, onde resta apenas repetir.

Um outro ponto interessante de se ressaltar é como o pós-modernismo surge a partir da negação do elitismo do modernismo, celebrado academicamente (especialmente nos anos 1950), e pertencente à alta cultura. A distinção entre a alta cultura e a cultura de massa era necessária para o modernismo, que dependida dela para sua “especificidade, sua função utópica que consiste pelo menos em parte em garantir um reino da experiência autêntica em distinção do ambiente ao redor da cultura comercial” (JAMESON, 1998a, p. 31). Nessa negação da arte enquanto elemento das elites culturais, o pós-modernismo acaba por universalizá-la, tornando-a popular, ainda que de uma maneira populista. Esse ponto será abordado com mais profundidade na seção seguinte, tomando por exemplo a arquitetura.

A mudança da condição da arte é explicada por Jameson a partir de uma espécie de “telos” do modernismo, “uma dinâmica interior de inovação perpétua, a qual – assim como a irrequieta e irrepreensível expansão do próprio capitalismo – necessariamente vai além de suas fronteiras” (JAMESON, 2012, p. 151), onde “cada obra genuinamente nova, de forma inesperada, ainda que lógica, superava sua predecessora” (JAMESON, 2000, p. 15). Isso se dá não apenas dentro do próprio modernismo, o qual se distingue em um período inicial e um tardio, e que funciona a partir de diversas rupturas internas, assim como a que configura a passagem ao pós-modernismo (cf. JAMESON, 2012, p. 150-1). O próprio movimento do modernismo era uma inovação em comparação com a arte do realismo, bem como na relação de uma vanguarda com a sua anterior. No entanto, essa “dicotomia entre o “novo” e o “velho”, no sentido das vanguardas artísticas, envelheceu” (FABBRINI, 2013, p. 178). Nesse sentido:

Cada geração subsequente, podendo começar com os românticos, considera o herdado e insatisfatório esquema linguístico de subjetividade⁹ como uma convenção artificial, o qual é desafiada a ser substituído por alguma representação mais nova. O que parecia ser a descoberta progressiva de novos reinos de subjetividade – desde o ambivalente “satanismo” sadomasoquista de Baudelaire até o êxtase rimbauldiano e a auto-abnegação e abjeção dostoiévskiana, bem como os vários inomináveis [*unnameables*] coletivos da literatura do século XX – é agora visto como um processo perpétuo de inominação

⁹ Retomando a questão do fim da arte conforme a estética de Hegel (cf. HEGEL, 2014, p. 340), o advento da subjetividade, que já estava se tornando cada vez mais dominante na arte após o fim da Forma de arte clássica, se torna completamente dominante justamente na superação da Forma de arte romântica, do conteúdo e formas tradicionais na arte, assim como se vê na arte moderna. No entanto, como se pode depreender a partir da análise de Jameson, essa subjetividade acaba, em alguma medida, se esgotando.

[*unnaming*] e reconfiguração que não tem ponto de parada previsto (até que, com o fim do próprio moderno, ele chega à exaustão) (JAMESON, 2012, p. 157).

Assim, o mercado teria ultrapassado a duração [*outlasted*] do próprio modernismo e acompanhado o capital em seu terceiro estágio, da globalização, do pós-moderno, de modo que o papel da mercadoria como mais do que simplesmente mais uma dessas rupturas internas, como mais uma inovação modernista, não pode ser deixado de lado na narrativa do pós-modernismo (cf. JAMESON, 2012, p. 152). Assim, tendo por base a questão da inovação presente não apenas no surgimento do modernismo, mas nas próprias variações internas dentro do movimento (como, por exemplo, nas relações entre as vanguardas, ou ainda, nas relações do modernismo clássico com o que o autor chama de neo-modernismo),

[...] as várias defesas e apologias de uma arte moderna emergente podem agora tomar emprestada a força de uma ideologia tecnológica já existente, que se torna uma cortina por trás da qual pode operar a lógica mais constrangedora da forma mercadoria e do mercado (JAMESON, 2012, p. 154)

Enquanto o modernismo se preocupava com o Novo, enquanto os modernos se interessavam “no que poderia acontecer depois de tais mudanças” e pensavam o objeto “em si mesmo, substantivamente, de modo especialista ou utópico”, o pós-moderno se interessa apenas por rupturas, buscando eventos ao invés de novos mundos, mas sabendo que os novos conteúdos são apenas outras imagens (JAMESON, 2000, p. 13).

A produção artística pós-moderna, que, portanto, ainda vai apresentar alguns traços do modernismo, tem sua posição na cultura alterada (JAMESON, 2006a, p. 42), especialmente em decorrência da lógica da mercadoria, da propaganda e do capitalismo tardio. O alargamento da indústria cultural, que se aproveita da dissolução entre as fronteiras das culturas erudita e de massa, na busca por comercializar o maior número possível de bens culturais, acaba transferindo uma lógica mercadológica a toda e qualquer produção artística, que deixa de se pautar tanto pela crítica, submetendo-se às leis do mercado desse capitalismo hiper-consumista¹⁰. Não obstante, mesmo as

¹⁰ A questão do consumismo é tratada na obra de Gilles Lipovetsky, que caracteriza o consumismo desenfreado como “hiper-modernismo”. Associando-o ao texto de Jameson, pode-se pensar na nostalgia característica do período pós-moderno, que, como bem lembra Lipovetsky, se apresenta também no hiper-consumo de objetos retrô ou vintage; aos valores de uso e de troca, o autor francês adiciona um valor ligado a sentimentos nostálgicos, enquanto valor pós-moderno e hiper-moderno (justamente por estar dentro dessa lógica de hiper-consumo), onde a lógica mercantil invade também o terreno da memória. Não se trata mais de apenas ter acesso a conforto material, mas também de consumir reminiscências e emoções que evoquem o passado (LIPOVETSKY, 2004, p 88-9). Essa mesma nostalgia é apontada por Jameson como característica da produção artística pós-moderna, vista, por exemplo, em

intervenções explicitamente políticas “são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser consideradas parte integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele” (JAMESON, 2000, p. 75).

Todo esse cenário acarreta mudanças nas obras pós-modernas, e no próprio entendimento estético das obras em si. Jameson sustenta que nessa cultura dominada pelo visual e pela imagem, a noção de experiência estética é transfigurada, na medida em que está presente em todo lugar, saturando o cotidiano – e essa expansão da cultura irá transformar a noção de obra de arte individual em algo problemático, bem como a premissa de julgamento estético em algo impróprio (JAMESON, 1998b, p. 100). O fim do moderno representa o fim da própria estética, de sua autonomia e da autonomia da obra de arte, uma vez que a esfera da cultura se expande até o ponto onde tudo se torna de alguma maneira um bem cultural, de modo que a tradicional distinção ou especificidade da estética é perdida (JAMESON, 1998b, p. 111).

3. O caso da arquitetura

Dentre todas as artes, a arquitetura provavelmente é aquela com mais capacidade de realizar o projeto moderno, de estetizar a vida, na medida em que atinge diretamente a vida das pessoas e do círculo social. É em decorrência desse espírito vanguardista, bem como das necessidades trazidas pela nova sociedade urbana e industrial, que surge, na modernidade, uma espécie de arquitetura, a primeira desde o classicismo, capaz “de se impor deveras e até de impregnar o cotidiano”, de “redesenhar arquitetonicamente o meio ambiente físico da sociedade burguesa no seu todo” (HABERMAS, 1987, p. 118-9). Os juízos sobre as inovações do movimento moderno na arquitetura partem dessa “perspectiva de uma práxis utópica” (JAMESON, 2000, p. 128).

Por outro lado, é também na arquitetura que as modificações da produção estética pós-moderna são mais evidentes, pois é a arte mais próxima do mercado e da economia (JAMESON, 2000, p. 30), onde a extensão da lógica da mercadoria incide com mais força¹¹. A arquitetura moderna não foi capaz de resolver todos os problemas

filmes como *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, que evoca diversos elementos dos cinema *noir* das décadas de 30 e 40. Ver, nesse sentido, JAMESON, 2006a, p. 26-30.

¹¹ Quando discute esse ponto novamente mais adiante no texto, Jameson pondera também a respeito do cinema, mas conclui que a arquitetura leva suas cicatrizes “de forma ainda mais visível do que o próprio cinema, uma vez que este necessariamente precisa reprimir e esconder suas determinações econômicas” (JAMESON, 2000, p. 134). Com isso, analogamente à recepção da arte moderna pela academia, é o Estado que, identificado com o bem-estar social e a social-democracia, se apropria das formas e métodos do alto modernismo na arquitetura, o que transfere a eles uma conotação burocrática, de modo que

do cotidiano, que inclusive criava mais necessidades principalmente a partir da intensificação da vida do capitalismo pós-industrial, especialmente aqueles que foram introduzidos no contexto da pós-modernidade, e apropriados por essa arquitetura, que também se torna pós-moderna. Em parte, seu fracasso se dá a partir da própria necessidade de sua reprodução conforme a lógica do sistema.

Na análise da arquitetura moderna, Habermas traz o conceito de funcionalismo, não apenas como o que é apropriado para um fim, mas também a partir do “ponto de vista sistêmico” (HABERMAS, 1987, p. 122), ou seja, que apenas cumpre seu fim em um determinado modelo específico, podendo inclusive não ser nada funcional para o todo, para o resto, não integrado à cidade. Partindo dessa reflexão, pode-se dizer, *grosso modo*, que o funcionalismo, por mais que já começasse a atender demandas do ambiente industrial, ainda seria típico do projeto moderno e vanguardista; já o funcionalismo sistêmico é típico do isolamento e da individualidade da pós-modernidade. Especialmente na arquitetura da pós-modernidade, portanto, os mecanismos do mercado e da administração teriam trazido “consequências disfuncionais”, cancelando o funcionalismo originalmente pretendido por esse tipo de arte (HABERMAS, 1987, p. 124).

É com base nesse pensamento a respeito da funcionalidade sistêmica que Jameson vai pensar a questão do Hotel Westin Bonaventure de Los Angeles, “uma lição notável a respeito da originalidade do espaço pós-modernista”, que, assim como outros prédios construídos a partir do fim dos anos 70 nos Estados Unidos,

não mais tentam, como fizeram as obras-primas e monumentos do alto modernismo, inserir uma nova linguagem, diferente, distinta, elevada e utópica, no sistema simbólico cafona e comercial da cidade que as cerca, mas, ao contrário, buscam falar essa mesma linguagem, usando o seu léxico e a sua sintaxe, que foi, emblematicamente, “aprendida com Las Vegas”¹²,

o que o caracteriza como popular, mas especialmente populista (JAMESON, 2000, p. 30-2). Seu arquiteto foi o também empreendedor e empresário milionário John Portman, portanto, “um artista que é também um capitalista” (JAMESON, 2006a, p. 37). Há alguns pontos que Jameson ressalta no edifício, mas destaca-se aqui aqueles nos quais

“romper com ele produz esse sentido de “alívio”, embora o que toma o seu lugar não seja nem a utopia nem a democracia, mas simplesmente as construções privadas das corporações do Estado pós-bem-estar pós-moderno” (JAMESON, 2000, p. 317-8). Outra dimensão dessa relação se dá entre o momento do capitalismo financeiro e a especulação imobiliária, e conseqüentemente, a produção cultural e estética no cenário urbano. Ver, nesse sentido, JAMESON, 1998c.

¹² Em referência à obra *Learning Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, texto que Jameson considera como um dos fundamentais da arquitetura pós-moderna.

sua oposição ao ambiente urbano ao redor, o que demonstra uma negação do pensamento arquitetônico e urbanístico moderno, ficam mais característicos.

O Bonaventure funciona a partir de uma lógica funcional, porém sistêmica, apenas dentro de si, como um espaço total, um mundo completo ou uma cidade miniatura – equivalente à cidade fora dele (JAMESON, 2006a, p. 33), e sem integração com ela, como um hiperespaço. De maneira semelhante, funcionam alguns *shopping centers* construídos ao redor do mundo, bem como condomínios fechados cada vez mais distantes dos centros urbanos tradicionais das principais cidades, às vezes até mesmo incapazes de serem acessados a pé ou de transporte público – apenas por carros. A questão da negação e do afastamento do ambiente urbano é especialmente curiosa, pois Jameson aponta a urbanização como um dos processos mais constantemente abordados pelo modernismo, ainda que principalmente no âmbito da literatura, no que se refere à dicotomia entre o ambiente industrial das cidades grandes e do interior camponês (JAMESON, 2012, p. 142), o que demonstra uma descaracterização do pensamento moderno por parte das novas construções pós-modernas.

Outra característica do Bonaventure é sua construção com uma “pele de vidro” que

repele a cidade lá fora, uma repulsa para a qual temos analogias nos óculos de sol espelhados, que tornam impossível ao seu interlocutor ver os seus olhos e que, portanto, acabam denotando, não só uma certa agressividade em relação ao outro, mas um poder sobre ele (JAMESON, 2006a, p. 34).

A pele de vidro evita a visão do hotel por dentro e mostra apenas a própria cidade nele refletida. Essa característica já é comum na maioria dos prédios comerciais nos principais centros econômicos e financeiros do mundo, como o novo *World Trade Center*, localizado em Nova York, mas também os prédios presentes nas principais avenidas das maiores cidades brasileiras, onde se localizam a maior parte das grandes empresas do país. A arquitetura pós-moderna não apenas se diferencia do espaço urbano, criando seu próprio espaço autônomo dentro da cidade, mas também o repele, evidenciando ainda mais a sua diferenciação.

4. Considerações finais: sobre a possibilidade de retomada do projeto moderno

À guisa de conclusão, pode-se dizer, portanto, que arte pós-moderna apenas existe em relação à arte moderna, ou seja, de maneira referente a ela, inclusive negando vários de seus aspectos, como as propostas das vanguardas ou de utopias. A exigência de uma arte com potencial crítico ou político, ainda que não de maneira absolutamente

explícita, como se dá em grande parte das produções modernistas, passa pela superação desse novo cenário, onde a arte se encontra esterilizada. Trata-se de um aspecto que parece ser visto por Jameson com uma dose de pessimismo – e como reflexo de sua própria visão moderna, ao contrário de outros autores e críticos que refletiram a respeito da arte, considerando tal fase como um esgotamento do próprio projeto vanguardista e moderno, como uma mudança, onde a arte não necessariamente deve possuir o mesmo objetivo de crítica, apesar dele ainda ser possível¹³. Não obstante, mesmo nessa visão negativa, o autor ainda tenta conjecturar a possibilidade de uma arte que de alguma maneira tente realizar o projeto moderno, ainda que não exatamente retornando a ele, o que seria impossível.

Mesmo que Jameson não seja ingênuo a ponto de simplesmente considerar o pós-modernismo como um estilo, ele ainda assim não consegue atribuir a essa produção artística o mesmo espírito crítico do pensamento moderno, tendo em vista justamente o fato de se tratar algo que é mais do que um estilo, ou seja, de uma condição da arte decorrente de um determinado estágio do modo de produção capitalista. O autor – por mais que seja um “homem dos anos 50”, formado pela leitura dos clássicos do modernismo, que não os via a partir de um “esteticismo apolítico”, mas essencialmente informados “por um processo social mais profundo de transformação do eu e do mundo” – rejeita as denúncias nostálgicas de “degradação do alto modernismo” (COSTA; CEVASCO, 2000, p. 7-8), enxergando um processo mais amplo que influi na arte pós-moderna.

Também não é possível apenas condenar o pós-modernismo, e Jameson até se considera, apesar de ter sido moldado pela leitura e apreciação das obras modernas, um “consumidor do pós-modernismo relativamente entusiasmado”, que pelo menos “gosta de algumas de suas manifestações”, como na arquitetura e na fotografia; não obstante, ele faz a ressalva de que tais gostos “têm muito pouco a ver com a análise da função de tal cultura e de como ela acabou sendo o que é” (JAMESON, 2000, p. 303-4), que são

¹³ Um desses exemplos é Huyssen, autor que não é da mesma matriz da teoria crítica ou do marxismo de Jameson, Habermas e também Adorno. Para ele, o pós-modernismo é uma continuidade do modernismo, representando tanto uma fase de negação a ele, como “último passo na revolta do modernismo contra si mesmo” quanto de retorno ao modernismo moderado. Nesse sentido, é possível enxergar valor de crítica no pós-modernismo: “Se o pós-moderno for discutido antes como condição histórica e não como simples estilo, torna-se possível e mesmo importante descobrir o momento crítico no próprio pós-modernismo e afiar seu gume, mesmo que ele pareça cego à primeira vista. O que não adianta mais é louvar ou ridicularizar o pós-modernismo em seu conjunto. O pós-moderno deve ser salvo de seus defensores e de seus detratores” (HUYSSSEN, 1991, p. 22).

seus propósitos, por mais que através de uma ótica mais próxima ao movimento moderno.

A passagem do moderno para o pós-moderno não é, portanto, uma simples mudança estilística ou de mentalidade. Trata-se, antes de tudo, de uma mudança dentro do próprio modo de produção, da intensificação da lógica da mercadoria, o que indica não apenas um tratamento diferente da imagem, como também da própria organização social. Essas novas imagens, permeadas por nostalgia e oposições ao moderno, perdem, no entanto, a principal referência da arte do modernismo – a crítica social e estética e até mesmo a busca pela utopia, ainda que mantenham um certo caráter “de oposição”, porém, não no mesmo sentido, na medida em que “constitui a própria estética dominante ou hegemônica da sociedade de consumo”, um “dominante cultural” (JAMESON, 1991, p. 107). Da mesma forma, o pensamento urbano e arquitetônico perde seus ideais de integração para construção da sociedade. Jameson, no entanto, ao apontar o estado em que se encontra a pós-modernidade, não busca um mero retorno à modernidade, por sabe ser impossível devido às condições do modo de produção. Nesse sentido, no que diz respeito a esse retorno que de alguma maneira também contém uma nostalgia, o autor afirma que “o que realmente precisamos é um deslocamento maciço das temáticas da modernidade pelo desejo chamado utopia. [...] Ontologias do presente demandam arqueologias do futuro, não previsões do passado” (JAMESON, 2012, p. 215).

Ele espera que de alguma maneira a arte seja capaz de reencontrar esse referencial do modernismo, que não seja simplesmente o de uma imagem para consumo cultural. Logo, apesar das críticas de Jameson no que diz respeito à produção artística pela pós-modernidade, há ainda um fundo de esperança, que se relaciona com a capacidade da arte em retomar não necessariamente o projeto moderno, visto que isso não seria possível, mas em retomar os seus motivos:

Elaborar uma relação com o moderno que não remonte a uma convocação nostálgica pelo seu retorno, nem a uma denúncia edipiana de suas insuficiências repressivas – eis uma rica missão para a nossa historicidade, cujo sucesso pode ajudar-nos a reconquistar algum sentido de futuro, assim como as possibilidade de uma genuína mudança (JAMESON, 2006b, p. 151).

Essa esperança clama que a arte volte a cumprir com o papel que se passou a atribuir à ela durante a modernidade, especialmente por parte das vanguardas, enquanto a arte do sublime, mais do que apenas bela, ainda que entendendo a especificidade de seu atual contexto:

[...] a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional –, ao mesmo tempo que terá de realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial (JAMESON, 2000, p. 79).

Na verdade, imagino que [...] a “arte política pós-moderna” pode acabar sendo apenas isso – não arte em qualquer dos sentidos mais antigos, mas uma interminável conjectura a respeito de como, para começar, ela seria possível (JAMESON, 2000, p. 89).

A recuperação do senso de futuro e das possibilidades de mudança genuína passa pela superação da produção artística esterilizada da pós-modernidade, que tem na nostalgia e na oposição à modernidade suas principais características, sem a capacidade de oferecer qualquer papel de crítica ou de ser uma arte que esteja além do simplesmente belo ou do mesmo do mero entretenimento. Não se trata, portanto, da mera tentativa de reabilitação do projeto moderno, mas sim de tomar emprestadas algumas de suas características, especialmente aquelas que apontem para o futuro e as mudanças genuínas. Afinal, nem toda a produção cultural contemporânea é pós-moderna (JAMESON, 2000, p. 30).

Jameson empreende assim uma conciliação de um ponto de vista influenciado pelo modernismo com uma percepção do pós-moderno, a partir de um olhar retrospectivo, que abrange e percebe as características histórico-culturais de ambos os momentos, de modo análogo a como a filosofia hegeliana olha para a história do espírito para entender a questão do fim da arte. A partir desse olhar retrospectivo, não só as diferenças de cada período ficam claras, mas também o esgotamento de cada um de seus projetos, de modo que se torna possível ponderar a respeito das possibilidades para a arte no futuro.

Referências bibliográficas

COSTA, I. C. CEVASCO, M. E. *Para a crítica do jogo aleatório de significantes*. In: JAMESON, F. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000. p. 5-11.

FABBRINI, R. N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética*. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 167-183, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/PoliEtica/article/view/15213>. Acesso em 11 ago. 2020.

HABERMAS, J. *Modernidade: um projeto inacabado?* Tradução de Márcio Suzuki. In: ARANTES, O. B. F. ARANTES, P. E. Um Ponto Cego no Projeto Estético de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferências de Jürgen Habermas. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 99-123.

_____. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 18, setembro 1987. p. 115-124.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, volume I. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 312 p.

_____. *Cursos de Estética*, Volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. 360 p.

HUYSEN, A. *Mapeando o pós-moderno*. Tradução de Carlos A. de C. Moderno. In: BUARQUE DE HOLANDA, H. (org). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

JAMESON, F. *A singular modernity*. Essay on the ontology of the present. Londres/Nova York: Verso, 2012. 250 p.

_____. *Pós-modernismo e sociedade de consumo*. In: JAMESON, F. A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a. p. 15-44.

_____. *“Fim da arte” ou “fim da história”?* In: JAMESON, F. A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b. p. 125-154.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000. 431 p.

_____. *Theories of the Postmodern*. In: JAMESON, F. The Cultural Turn: selected writings on the Postmodern (1983-1998). Londres: Verso, 1998a. p. 21-32.

_____. *Transformations of the Image in Postmodernity*. In: JAMESON, F. *The Cultural Turn: selected writings on the Postmodern (1983-1998)*. Londres: Verso, 1998b. p. 93-135.

_____. *The Brick and the Balloon: Architecture, Idealism and Land Speculation*. n: JAMESON, F. *The Cultural Turn: selected writings on the Postmodern (1983-1998)*. Londres: Verso, 1998c. p. 162-189.

_____. *Periodizando os anos 60*. Tradução de César Briter e Maria Luiza Borges. In: BUARQUE DE HOLANDA, H. (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 81-126.

LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004. 127 p.