PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

(PUC-SP)

Janaína Quintas Antunes

Comunicação e cultura *Nobrow*: a internacionalização do inclassificável pelo ciberespaço

Doutorado em Comunicação e Semiótica

SÃO PAULO

2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

(PUC-SP)

Janaína Quintas Antunes

Comunicação e cultura *Nobrow*: a internacionalização do inclassificável pelo ciberespaço

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP), Área de concentração: Signo e significação nas mídias, sob orientação do Prof. Dr. Eugênio Rondini Trivinho.

SÃO PAULO

2017

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

Aos meus professores e alunos.

A cada artista, escritor ou intelectual que busca em sua obra vislumbrar seu tempo.

Agradecimentos

Primeiramente a todos autores, compositores ou artistas que me inspiraram e incentivaram por meio de suas obras.

Aos meus professores, desde o ensino infantil até hoje.

Aos meus alunos, que me ensinaram mais do que eu os ensinei.

Ao meu orientador de mestrado, Prof. Dr. Martin Cezar Feijó, pela inspiração. Aos professores do meu mestrado, Marcos Rizolli e Paulo Roberto Monteiro de Araújo, que em diversas ocasiões foram decisivos para o andamento desta Tese.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Lúcio Agra – que, além de toda a ajuda com seus levantamentos em banca, também foi um grande supervisor de estágio-docência, demonstrando a importância de estimular nossos alunos – e Profa. Dra. Cecília Salles, que contribuiu com grandes considerações em banca e grandes *insights* em aula.

À nossa secretária Cida, que não apenas me ajudou muito em tudo o que podia, mas também me emprestou seu ouvido em muitos momentos críticos e foi uma grande amiga e confidente.

A todos os professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, que me concedeu bolsa integral, sem a qual esta Tese não teria sido possível, devendo-lhe eu assim meus profundos agradecimentos.

A todos pesquisadores que cruzaram meu caminho mundo afora nas diversas viagens em pesquisa de campo e em congressos, que deram sua contribuição epistemológica para as hipóteses desta Tese.

Principalmente a Eugênio Trivinho, muito mais que um orientador que acreditou neste insólito empreendimento, meu grande exemplo de acadêmico, meu grande exemplo de vida. Inspiração de pessoa para mim.

Ao leitor desta Tese, meu agradecimento pela confiança de que eu possa lhe adicionar algum conhecimento.

Sendo um artista, é claro, eu odeio gêneros. Eles confinam meu estilo e rotulam minha crescente criatividade.

(Sean Stewart).

RESUMO

Nobrow constitui novo conceito e, ao mesmo tempo, novo fenômeno comunicacional e nova estética da cultura e da arte contemporâneas. Como tal, implica um momento renovado na história da cultura do século XXI.

Nobrow alude às expressões *highbrow* (que denomina as artes e a literatura, como "intelectuais" e "de alta qualidade") e *lowbrow* (que caracteriza a literatura e as artes como sem conexão com ideias culturais "sérias"/"intelectuais") de maneira a, com efeito, representar autonomamente o conceito de cultura sem remissão necessária a ambos os níveis (*lowbrow* ou *highbrow*), sem direcionamento específico a determinado tipo de público ou a determinada área de conhecimento. *Nobrow* corresponde à arte não categorizada.

A presente pesquisa baseia-se, primordialmente, nas teorias e conceitos de John Seabrook e Peter Swirski, únicos pesquisadores sobre *Nobrow*, que já o legitimaram como mais do que mera releitura dos conceitos de alta e baixa cultura, uma vez que a mistura de ambas deu origem a obras chamadas de híbridas. Para além disso, *Nobrow* é o hibridismo proveniente da interatividade típica da cibercultura. Secundariamente, a pesquisa é fundamentada nas teorias de Baudrillard, Trivinho e Virilio, bem como nos conceitos de glocalidade e velocidade dos dois últimos autores, respectivamente. A tematização sobre a internacionalização e o hibridismo das culturas lastreia-se nas concepções de Burke, Canclini e Canevacci, enquanto a visão sobre a época contemporânea inspira-se nas obras de Anderson, Augé, Bauman, Eagleton, Harvey, Jameson, Kumar, Lipovetsky e Lyotard.

A Tese analisa a nova estética *Nobrow*, sua abrangência e suas características, com foco em obras e movimentos culturais inclassificáveis do século XXI, influenciados, de algum modo, pelo ciberespaço. Especificamente, esse corpus abrange obras e/ou movimentos de autores das artes plásticas, da literatura, da performance e da música de cinco continentes diferentes.

A investigação de campo se desenvolveu tanto em contexto local quanto no exterior. Foi necessário entrevistar artistas, analisar e comparar obras de diferentes áreas e de diferentes países para demonstrar os fundamentos do *Nobrow*, já que este é a união entre mundo, obra e cada artista isolado em *bunkers* glocais (nem locais nem globais), na internacionalização da cultura de todos os lugares através do ciberespaço e da comunicação proporcionada pela tecnologia. A glocalidade condiciona a mundialização das culturas ao mesmo tempo em que permanecemos isolados em contextos glocais.

Com essas características, a Tese visa estabelecer parâmetros reflexivos mais adequados à natureza da cultura contemporânea, que se encontra em nova fase, por não se encaixar mais nas definições pós-modernistas e outras tantas. *Nobrow* é o nome desta nova era de definições não absolutas, o "inclassificalismo"; é o "pós-pós-modernismo", um fenômeno mundial para além das antigas divisões da cultura em *highbrow* e *lowbrow* e consequente da defasagem de termos e sentidos.

Conclusivamente, devemos compreender o fato de que tanto essas definições quanto qualquer denominação contemporânea de nosso *Zeitgeist* estão ultrapassadas, não sendo mais aplicáveis à arte e à cultura atuais.

Palavras-chave: Cibercultura; Ciberespaço; Glocalidade; Hibridismo; Inclassificalismo; *Nobrow*.

ABSTRACT

Nobrow is a new concept, a new communicational phenomenon, a new aesthetics that characterizes the contemporary art and culture. It is a new moment in the cultura history of the XXI century.

The term Nobrow refers to "highbrow" (a concept of art and literature, which characterizes them as "intellectualized, high-quality"), and "lowbrow" (that characterizes literature and art as with no connection or interest to serious cultural / intellectual ideas), so that it represents the concept of culture without a qualification of "lowbrow" or "highbrow", not specifically targeting a particular type of audience, or a specific area of knowledge. Nobrow is art without categorization.

This research is based primarily on concepts and theories from John Seabrook and Peter Swirski, the only researchers on Nobrow, both of which having already legitimized its existence as more than simply reinterpretation of the concepts of highbrow and lowbrow, considering that these concepts gave life to the so-called hybrid works. Therefore, regarding Nobrow, it is the evolution of the hybrids originated from the interactivity characteristic of cyberculture. Secondarily, the research is fundamented on concepts of cyberculture, glocality and velocity from Baudrillard, Virilio and Trivinho. Internationalization and hybridism come from the ideas of Burke, Canclini and Canevacci; whereas theories of our era are handled by the visions of Augé, Bauman, Eagleton, Harvey, Jameson, Kumar, Lipovetsky and Lyotard.

This Thesis examines this new Nobrow aesthetics, its scope and characteristics; investigating unclassifiable works and cultural movements of the twenty-first century that were influenced by cyberspace to check its belonging to Nobrow. To this end, the field research was developed both locally and internationally. It was necessary to interview artists, to analyze and compare works from different areas and different countries to demonstrate the essence of Nobrow, considering that it is the union of the world, of each work of art and each artist isolated locally on glocal bunkers; it is the internationalization of culture everywhere through cyberspace and through technology-based communication. Glocality brings us this globalization whilst we are isolated on it.

Thus, the *corpus* of this research are works and/or movements from the visual arts, literature, performance arts and music. Their origins are from five different continents.

By that, we intend to give adequate parameters to this century's culture. Our society and culture are in a new phase, which no longer fits within the postmodernist's definitions or any other. Nobrow is the name of this new era of non-absolute definitions, the "unclassifiablism"; it is the "post-postmodernism". It is a worldwide phenomenon, a consequence of the lack of applicability of the old divisions of culture in highbrow and lowbrow. We must understand and accept the fact that these definitions as well as the naming of our *Zeitgeist* as "Postmodernism" or as anything else are outdated and no longer applicable to art and culture.

Keywords: Cyberculture; Cyberspace; Glocality; Hybridism; Unclassifiablism, Nobrow.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Gravura de Manu Maltez no livro “Rasif”.....275

Figura 2: Cartaz do espetáculo “Ossos do Ofídio”.....275

Figura 3: Cena do espetáculo "Samba Corvo".....276

Figura 4: Cena do espetáculo “Samba Corvo” 277

Figura 5: Poster de Javier Gonzalez Vega.....278

Figura 6: Livro-sátira “Reglamento oficial del arte”.....279

Figura 7: Exposição “Art to Twin”.....280

Figura 8: Poema-imagem “Truth of the Mirror”……281

Figura 9: Capas de livros de Asad Ali, incluindo “To Paint a Dream”.....282

Figuras 10 e 11: “Pensamentos em cor”.....282

Figura 12: Descension na Galeria Continua.....284

Figura 13: ArcelorMittal Orbit.....284

Figura 14: Sam Arthur manuseando o livro “Worse things happen at sea”…….287

Figura 15: Capa e ilustrações da revista “Nobrow 9: It’s Oh So Quiet”.....288

Figuras 16 e 17: “Wild animals of the north” livro educativo sem gênero relançado pela editora Flying Eye para atingir o público infantil.....289

Sumário

RESUMO **7**

ABSTRACT **8**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES **9**

INTRODUÇÃO **13**

CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA CULTURA *NOBROW*: ORIGEM E CONCEITOS **18**

1.1 O HÍBRIDO *HIGHBROW-LOWBROW* CAMINHANDO PARA O *NOBROW* **19**

A nova diagramação da cultura **24**

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO E CONSEQUÊNCIAS HISTÓRICAS DA CULTURA *NOBROW* **26**

1.2.1 A autoria **32**

1.2.2 O artista **35**

1.2.3 A arte **41**

1.3 SOBRE CONCEITOS E TERMINOLOGIA **43**

1.3.1 Conceitos *Nobrow* **45**

1.3.2 *Nobrow* e a cena contemporânea da arte e da cultura **47**

1.3.3 *Nobrow* como o "pós-pós-modernismo" **47**

1.4 CONCEITOS DE "CULTURA" **49**

1.5 A CONSTRUÇÃO DE NOVAS CULTURAS: CRIATIVIDADE **53**

1.5.1 Processos Criativos **54**

1.5.1.1 (In)definições de linguagens, mídias e gêneros **57**

1.5.1.1.1 Apropriação **58**

1.5.1.1.2 Isolamento **59**

1.5.1.1.3 Diálogos e interação **60**

1.5.2 Classificar o inclassificável **64**

1.5.3 Ambiente: processos criativos e influência cultural no espaço físico e no ciberespaço **67**

CAPÍTULO 2. HISTÓRIA DA COMUNICAÇÃO DOS SÉCULOS XX E XXI: O CAMINHO ATÉ A COMUNICAÇÃO *NOBROW* **70**

2.1 VISÃO GERAL **70**

2.1.1 *Two-Step Flow* ou teoria dos efeitos limitados ou do paradigma vigente **71**

2.1.2 Escola de Frankfurt **78**

2.1.3 Enzensberger e a teoria da apropriação contracultural dos meios de comunicação **81**

2.1.4 Walter Benjamin e a reprodutibilidade técnica **86**

2.1.5 Um outro contraponto à indústria cultural: Jesús Martín-Barbero **88**

2.1.6 Teorias da comunicação e comunicação *Nobrow* **89**

2.2 COMUNICAÇÃO, CULTURA E GLOBALIZAÇÃO **90**
2.3 COMUNICAÇÃO *NOBROW* **91**
TIC **91**
CAPÍTULO 3. CARACTERIZAÇÕES DA CONTEMPORANEIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O *NOBROW* **94**
3.1 CIBERCULTURA **94**
3.1.1 Ciberespaço **99**
3.1.2 Glocalidade **102**
3.1.2.1 A condição glocal, o tempo real e o espaço **108**
Bunker glocal **119**
3.1.2.2 A imergência e superação do território físico **124**
3.1.2.3 Circulação, fluxo e influência cultural na cibercultura **127**
3.1.2.4 *Nobrow* como consequência **129**
3.1.3 Dromocracia **130**
3.1.4 Simulacro **139**
3.2 HIBRIDISMO, CIBERCULTURA E *NOBROW* **149**
3.2.1 Hibridismo: esclarecimentos e necessidade de nomeação de seus processos **158**
3.2.2 Processos de hibridação: hibridação, mestiçagem, sincretismo e crioulização **163**
3.2.3 Descritivismo e categorização **170**
3.2.3.1 Identidade **175**
Representatividade e identidade na cibercultura **187**
3.2.4 Sincretismo e ubiquidade **190**
3.2.5 Inclassificalismo e além-hibridismo **202**
3.3 INTERNACIONALIZAÇÃO **204**
3.3.1 Globalização **206**
3.3.1.1 O efeito da globalização nas culturas locais: etnologia **214**
3.3.1.2 O efeito da globalização na hibridação e na estraneidade: antropologia **218**
3.3.2 Diferença e diversidade cultural: desorientação e identidade **226**
3.3.3 O fluxo cultural, a evolução do hibridismo e a desterritorialização **237**
CAPÍTULO 4. APURAÇÃO DA CULTURA *NOBROW*: ANÁLISE DE ARTISTAS E OBRAS **243**
4.1 VISÃO GERAL **243**
4.1.1 (In)definição da arte e o papel da crítica **244**
4.1.1.1 Arte na sociedade dos *mass media*: a emancipação, a libertação e a crise na estética **254**
Consequências das novas mídias na arte **262**
4.1.2 Morte e definição da arte **265**

Hiperestética **269**
4.1.3 Arte e aceleração **271**
4.2 ANÁLISE DE OBRAS E ARTISTAS *NOBROW* **272**
4.2.1 Manu Maltez **273**
4.2.2 Javier Gonzalez Vega **277**
4.2.3 The Nook – Syed Asad Ali **280**
4.2.4 Anish Kapoor **283**
4.2.5 Editora Nobrow **285**
CAPÍTULO 5. A INSUFICIÊNCIA DAS TEORIAS DE ÉPOCA CONTEMPORÂNEAS DIANTE DAS TENDÊNCIAS *NOBROW* **290**
5.1 TEORIAS DE ÉPOCA **294**
5.1.1 Modernidade e pós-modernidade **312**
5.1.2 Pós-modernidade **313**
5.1.2.1 Outras visões acerca da pós-modernidade **338**
5.1.2.2 Legitimação na pós-modernidade e além **347**
5.1.3 Hipermodernidade **350**
Cultura-mundo **356**
5.1.4 Modernidade líquida **375**
5.1.5 Supermodernidade **382**
5.2 A FALÊNCIA DA CRÍTICA NO ADVENTO DO *NOBROW* **402**
5.2.1 A crise na estética **405**
5.2.2 Politização e autonomia da arte na cibercultura **410**
CONCLUSÃO **425**
REFERÊNCIAS **432**

INTRODUÇÃO

Nobrow é um novo conceito, uma nova estética contemporânea, é um novo momento na história da cultura do século XXI.

A expressão *Nobro*w faz referência à expressão *highbrow* (uma denominação de cultura, artes e literatura que as caracteriza como "intelectuais, de alta qualidade") e à expressão *lowbrow* (expressão que caracteriza a cultura, a literatura e a arte como sem conexão ou interesse em ideias culturais sérias/intelectuais), de maneira a representar o conceito de cultura sem uma qualificação de *lowbrow* ou *highbrow*, sem um direcionamento específico a determinado tipo de público ou à determinada área do conhecimento. Tal cultura não é nem popular, nem erudita; nem de certo estilo, nem de outro; sendo uma cultura não categorizada.

Nobrow foi a expressão cunhada pelo jornalista John Seabrook (2001) e posteriormente utilizada por Peter Swirski (2005) para caracterizar esta nova tendência da cultura: a tendência de uma cultura independente de hierarquias sociais.

Essa mistura de tendências *highbrow* e *lowbrow* deu origem ao que seria chamado de hibridismo – e não apenas a um de diversos fatos que seriam chamados de hibridismo –, e este impulsionaria o surgimento da estética cultural denominada *Nobrow* ou, poderíamos dizer, uma cultura sem categorização. *Nobrow* é a evolução do hibridismo vinda da interatividade típica da cibercultura, caracterizada como uma cultura interativa digital em tempo real.

A expressão *Nobrow* faz alusão a bens culturais dificilmente classificados e está surgindo como a cultura do século XXI, sob condições tecnológicas e culturais específicas da contemporaneidade. Mais precisamente, é o inclassificável na era da cibercultura e, como dito anteriormente, consequência da interatividade mundial.

Objetos culturais inclassificáveis, em geral, são isolados – ainda que em *bunkers* glocais, conforme veremos no decorrer desta Tese –, justamente por essa sua própria natureza, eles acabam não conseguindo integrar-se a um único movimento. Esses objetos podem ter existido há milênios, mas somente os surgidos na contemporaneidade se integram à cultura *Nobrow*, já que essa se originou exclusivamente tendo em vista a vigência da cibercultura, o que torna a estética *Nobrow* completamente típica deste milênio.

Por certo, os objetos culturais *Nobrow* não estão necessariamente vinculados ao digital e ao interativo; eles não estão obrigatoriamente no ciberespaço. O *Nobrow* não necessariamente passa pelo ciberespaço, entretanto, na condição glocal da sociedade contemporânea, ele tende

a passar pela rede virtual. Contudo, cada obra *Nobrow* foi influenciada pelos traços da cibercultura, cada uma recebeu, por meio do ciberespaço, influências diretas ou indiretas de outras obras e artistas do mundo inteiro.

Como *Nobrow*, compreendemos todo tipo de produção ou produto cultural contemporâneo que não se encaixa em nenhuma categoria, em nenhum padrão, em nenhuma regra. O presente cultural escapa a categorizações, e o inclassificável hoje se chama *Nobrow*. Sendo assim, a cultura *Nobrow* e seus objetos culturais inclassificáveis serão o objeto de estudo desta Tese. Tendo em vista esse foco prioritário, a Tese abordará, no contexto da cibercultura, especialmente a partir do ano 2000 (quando o termo em questão foi cunhado), as características fundamentais dessa cultura e de seus objetos. Em caráter complementar, a pesquisa sinalizará a estética dos movimentos e as obras culturais a ela atinentes, conforme se estabelecem internacionalmente a partir da articulação social pelo ciberespaço.

Nobrow é a nova estética dominante deste século e, como tal, marca o novo período histórico da cultura atual. Essa perspectiva será conjecturada por análises de objetos culturais, e pela apuração dessa estética nas artes plásticas, na literatura, na performance e na música.

Devido à natureza glocal do *Nobrow* e à sua disseminação mundial, a pesquisa de campo e as análises de obras foram desenvolvidas tanto no contexto brasileiro quanto no internacional – em cerca de vinte países –, uma vez que se fez necessário analisar e comparar obras de diferentes áreas e países para demonstrar a essência do *Nobrow*, considerando-se que esse é a articulação do mundo, de toda obra e todo artista (isolado localmente) na internacionalização das artes de todos os lugares por meio da comunicação proporcionada pela tecnologia. *Nobrow* – reitere-se –, é um fenômeno simultaneamente local e internacional, glocal, situado na era da cibercultura, o qual utiliza o ciberespaço como meio para a internacionalização de objetos e processos culturais.

O *Nobrow* está inserido no núcleo da glocalidade, que proporciona a mundialização de culturas ao mesmo tempo em que nos isola em nossos *bunkers* glocais (de acordo com detalhamento no subcapítulo 3.1.2.1.1). Nessa perspectiva, no que se refere à compreensão do termo glocal, Trivinho nos explica que:

> O arco de significação da categoria do glocal implica, pois, em síntese, a ambiência da hipercondutibilidade (pretensamente sem estrias) que liquefaz o que originalmente o constitui. Sob tal pressão em nome da homogeneização infraestrutural relativa de todos os contextos de vida – para que se tornem contextos de acesso a e/ou recepção/retransmissão de fluxos mediáticos – global e local ou globalização/globalismo e localização/localismo vêm

> suspensa a sua identidade isolada e típica em favor de um processo único, doravante hegemônico. (TRIVINHO, 2012, p. 160).

Dados esses fatores, o *corpus* desta pesquisa, tendo em vista o caráter representativo que se pode atribuir a algumas obras de determinados artistas, constitui-se de cinco artistas – de cinco países diferentes – e do conjunto de suas obras, incluindo um artista de origem brasileira, para que assim seja proporcionada pequena amostra cuja análise representará a confluência global de características do *Nobrow*. São eles: Manu Maltez (Brasil), Javier Gonzalez Vega (Ilhas Canário), The Nook – Syed Asad Ali (Paquistão), Anish Kapoor (Índia) e a Editora Nobrow (Reino Unido).

A sociedade e a cultura se encontram em nova fase, que não se encaixa mais dentro das definições pós-modernistas. *Nobrow* é o nome dessa nova era da humanidade, é o "pós-pós-modernismo". *Nobrow* é um fenômeno mundial, consequência da falta de aplicabilidade das antigas divisões da cultura em *highbrow* e *lowbrow*, bem como da defasagem de sentido e de termos. Devemos compreender e aceitar o fato de que tanto essas definições da arte, como "pós-modernista", quanto a denominação de nosso *Zeitgeist* como "pós-modernidade" estão ultrapassadas e não se aplicam mais à arte e à cultura. Tomamos a pós-modernidade como base devido ao fato de esta ser a teoria de época mais largamente aceita academicamente; entretanto, também serão tratadas outras teorias acreditadas como vigentes por linhas teóricas diversas, como a modernidade, a hipermodernidade, a neomodernidade, a modernidade líquida e a supermodernidade. *Nobrow* se colocaria como categoria substitutiva para pensar esse novo tempo.

Em suma, como vários autores têm considerado a cultura pós-moderna como vigente até hoje – ainda que o pós-moderno e outras teorias de época não consigam mais abranger certas características da atualidade, como aquelas anteriormente abordadas –, esta Tese tem como objetivo caracterizar e redefinir as estruturas da cultura atual como *Nobrow*, determinar sua abrangência, fundamentando-a em detalhes e com grande consistência. Demonstraremos também de que maneira e até que ponto a cultura *Nobrow* une internacionalmente diferentes movimentos culturais e artistas isolados localmente, a sua abrangência – já que *Nobrow* diz respeito ao isolamento local de artistas, os quais, contudo, estão unidos internacionalmente via ciberespaço. *Nobrow* é a união de tudo na indeterminação; é a possibilidade de categorização de obras que, na cultura contemporânea, são inclassificáveis; é aquilo que abrange obras e movimentos inclassificáveis disseminados **por todos os continentes** por meio do ciberespaço.

O século XXI começou demonstrando tendência à cultura *Nobrow*, altamente disseminada. Nesse contexto, as artes e a cultura não estão sendo propriamente classificadas e nomeadas, entretanto, não há divulgação ou conhecimento desse termo, não havendo também consciência desse fato. Artistas e movimentos culturais se classificam erroneamente em movimentos ultrapassados não mais vigentes, ou simplesmente deixam de se classificar, não conseguem, assim, se encaixar. De tal modo, corroboraremos as bases estéticas dos artistas contemporâneos, como eles se classificam e se o fazem erroneamente, até chegarmos à constatação dos parâmetros da estética *Nobrow* como base na qual as obras e os movimentos culturais inclassificáveis do século XXI que passam pelo ciberespaço se refletem e se enquadram.

Esses objetivos são de grande relevância, justamente devido à necessidade de traçarmos parâmetros, de nomearmos as bases estéticas e os movimentos culturais contemporâneos e de criarmos uma perspectiva sobre os caminhos e necessidades da cultura no século XXI, em especial, dentro do movimento emergente e desconhecido, o *Nobrow*, tema extremamente original e totalmente inédito – nunca antes pesquisado academicamente – tanto no campo objetal quanto no contexto histórico-espacial. *Nobrow* é um termo novo, utilizado anteriormente apenas por dois autores: John Seabrook (2001) e Peter Swirski (2005). O primeiro criou o termo e atestou a existência do *Nobrow* nos Estados Unidos, enquanto o segundo demonstrou sua existência na literatura europeia. Dessa maneira, ainda não foi pesquisada e/ou avaliada sua influência no Brasil ou no âmbito específico das artes. Para atingir mencionados objetivos, esta pesquisa é baseada primordialmente nas teorias e conceitos desses dois autores, que já legitimaram o conceito de *Nobrow* como mais do que mera releitura dos conceitos de alta e baixa cultura (conforme detalharemos no capítulo 1). Assim, esta pesquisa parte dessa conceitualização para caracterizar e analisar obras inclassificáveis universalizadas. Acessoriamente, colocaremos o conceito de *Nobrow* dentro dos prismas comunicacionais e históricos a partir das visões de Adorno, Benjamin, Habermas e Jeudy; trataremos a questão das teorias e categorizações de época através de Anderson, Augé, Baudelaire, Bauman, Eagleton, Harvey, Jameson, Kumar, Latour, Lipovetsky, Lyotard e Teixeira Coelho. Características culturais atuais como o hibridismo, o multiculturalismo e a cibercultura serão levantadas por meio das teorias de Baudrillard, Burke, Canclini, Canevacci, Dery, Levy,

Pinheiro, Rüdiger, Trivinho, Virilio e Zizek. No campo da arte, a pesquisa será baseada em Levey e Lucie-Smith[1].

O termo *Nobrow* é pertinente aos acontecimentos históricos e estéticos destas primeiras décadas do século XXI e ainda muito pouco trabalhado pelos historiadores culturais, de modo que há uma necessidade social de dar parâmetros para os autores e artistas deste século – disseminados em uma grande variedade de estilos culturais e artísticos contemporâneos –, já que não há uma definição do momento histórico em que nos encontramos e o conceito desatualizado de "pós-modernismo" não cabe mais inteiramente. Não há, dessa forma, um nome para o movimento cultural atual, ou podemos dizer que há um número extremamente grande de movimentos sem conexão estabelecida.

A história da cultura do século XXI ainda não está sendo profundamente escrita e caracterizada, e ela não deve continuar prosseguindo sem rumo.

[1] As obras dos autores aqui mencionados encontram-se citadas ao longo desta Tese e podem ser encontradas no tópico "Referências".

CAPÍTULO 1.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA CULTURA *NOBROW*: ORIGEM E CONCEITOS

> *"[...] a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma."*
>
> *(LIPOVETSKY)*

O século XX potencializou diversos fenômenos culturais e fez surgir diversos outros novos. A cultura se desenvolveu plenamente. Com a convergência de fatores culturais e sociais como o hibridismo, a cibercultura, a globalização e a glocalidade, se fertilizou o terreno para o nascimento, na virada de milênio, da chamada cultura *Nobrow* e do consequente "Inclassificalismo", o que inaugurou um novo momento na história da cultura do século XXI. A partir do hibridismo dos conceitos de cultura *highbrow* e *lowbrow*, John Seabrook (2001) cunhou, em 2000, a expressão *Nobrow*, inaugurando essa nova cultura que evoluiu o hibridismo e nomeando o momento histórico a surgir naquela data.

De acordo com o mencionado na introdução, John Seabrook cunhou o termo e advogou sua aplicação do *Nobrow* nos Estados Unidos; já Peter Swirski (2005) fez as primeiras e únicas análises práticas existentes em apenas dois exemplos literários europeus e em um americano[2], denominando-os *Nobrow* e demonstrando a formação cultural dessa estética. Eles são os dois únicos autores a tratar da temática *Nobrow*, sendo assim, a principal base epistemológica desta pesquisa. Seabrook, jornalista e crítico cultural do *The New Yorker*, analisou a situação contemporânea da cultura para nomeá-la *Nobrow*, concedendo a tônica argumentativa sobre sua origem e as razões que teve para criá-la. Swirski, professor da *Mcgills Queens University de Montreal*, foi o primeiro acadêmico a falar sobre o assunto. Ele foi responsável pelas primeiras e únicas análises práticas existentes sobre *Nobrow*, realizando-as no campo da literatura.

---

[2] ČAPEK, Karel. **War with the newts**. Chicago: Northwestern University, 1996.

CHANDLER, Raymond. **Playback**. London: Penguin UK, 1989.

LEM, Stanislaw. **The chain of chance**. Chicago: Northwestern University, 2000.

Seabrook (2001) declara que o início do *Nobrow* se deu em 2000, conforme também atestado por esta pesquisa. Já Swirski (2005), discordando, declara ver tendências *Nobrow* nos anos 60, fator este que o fará ser tomado tanto como ponto contrastante quanto como evidência dos primórdios do *Nobrow*: o hibridismo na cibercultura que se desenvolvia justamente nessa época.

1.1 O HÍBRIDO *HIGHBROW-LOWBROW* CAMINHANDO PARA O *NOBROW*

Por mais de um século, as definições da cultura em *highbrow*, *lowbrow* ou até mesmo em *middlebrow* foram os termos que traduziram a cultura em *status*, eram, portanto, o fator que determinava que as distinções de gosto eram também distinções de casta. Essas distinções culturais eram importantes, afinal nenhuma pessoa queria fazer comentários em termos de classes sociais. Ao invés disso, as distinções de *high-lowbrow* eram usadas. Com a existência desse sistema, poder-se-ia considerar que havia certa igualdade entre classes, porém, sem essas definições da hierarquia cultural, a diferenciação de classes sociais resumir-se-ia apenas em relação à condição monetária de cada um.

Tais definições em si tornaram-se a ferramenta pela qual a hierarquia cultural se diferenciava da hierarquia social, simplesmente, pela sua existência na caracterização da cultura e das artes. Desse modo, podia-se dizer que qualquer pessoa rica poderia comprar uma mansão, mas poucos teriam o gosto refinado o suficiente para, por exemplo, desfrutar da música de Arnold Schoenberg.

Era recorrente achar que um indivíduo, ao ficar mais velho ou mais rico, iria aos poucos abandonando seu gosto por *rock* para apreciar ópera, por exemplo. A partir das pesquisas de opinião e da disseminação da informação em geral, foi possível descobrir a existência de diferentes interesses dentro de uma mesma classe social ou faixa etária.

Assim, o século XX começa a demonstrar esse novo fenômeno comunicacional, essa nova característica: dividir um estilo ou método que era totalmente considerado *highbrow*, como, por exemplo, pinturas a óleo, nas duas características: *high* ou *lowbrow*. Da mesma maneira, também o foi feito com a arte que era totalmente considerada *lowbrow*, por exemplo, o grafite. Essa nova abordagem é um grande avanço no que tange ao julgamento da qualidade das obras de arte independentemente da sua tradição hierárquica, diferentemente do modo como o *status* funcionou por mais de um século, como descrito por John Seabrook (2001, p.17-18), “para solidificar sua posição social e distinguir-se dos outros, se cultivava um desgosto por

entretenimento barato e espetáculos comuns que constituíam a cultura de massa". Cultura era algo a que devíamos aspirar, ela era centrada em algo, havia uma perspectiva sobre sua importância e sobre sua qualidade. Importava-se muito com o "legítimo" e com o "elitismo" na cultura.

Essa busca pela cultura de elite moldou as artes da aristocracia, como as artes plásticas, o balé, a literatura. Mas a divisão de uma mesma categoria em *highbrow* ou *lowbrow* veio aos poucos, quando se começou a perceber que a aristocracia também desenvolvia um gosto, por exemplo, pelo jazz; até que, aos poucos, ela também se abriu para o pop, e assim por diante. A aristocracia começou a se interessar pelas estrelas de Hollywood, e não apenas pela família real britânica. A própria natureza da cultura estava mudando. Poucos continuavam a se importar com o melhor que havia sido produzido e pensado.

Ao nos aproximarmos da mudança de milênio, começamos a observar esse novo fenômeno social: diferentes classes sociais e diferentes faixas etárias apreciando um mesmo tipo de arte. Adolescentes da classe D se interessando em aprender história da arte e música clássica. Altos executivos da classe A frequentando escolas de samba e bailes *funk*.

Existe hoje um *showbiz* interativo com celebridades biodegradáveis (mais do que no *showbiz* de massa), que conta com migrações – quem se faz popular no campo interativo migra para o campo de massa e vice-versa – e é menos estável do que o *showbiz* de massa. Nele, o receptor inova e influencia diretamente a produção do emissor. Depois, tudo propende para que a irrupção diferente se acomode dentro das condições vigentes, e aí tudo aquilo que é novidade e sobre o que temos grande expectativa acaba fazendo o seu furor na sua função conservadora, simplesmente conservadora. Aconteceu assim na história do capitalismo, como aconteceu com os hippies nos anos 70, com os punks nos anos 80 etc. O fenômeno da irrupção começa com a industrialização, com a comercialização da moda desses movimentos, as calças rasgadas dos punks, por exemplo, que eram consideradas um contraponto à vestimenta dos engravatados, por meio dos quais corria a corrupção do sistema financeiro e social, foram industrializadas e passaram a sair das próprias fabricas já rasgadas, completamente transformadas em mercadoria para o *mainstream*. Tudo vira uma pasta única da reprodução e se torna justamente aquilo com o que se queria romper.

> [...] A velha aristocracia consumidora de cultura highbrow está morrendo, e uma elite nova, mais democrática está nascendo. Os antigos árbitros da cultura, responsáveis por dizer o que era "bom", o que tinha "valor", estão sendo substituídos por um novo tipo de árbitro, cujo papel é definir o que é "bom" no sentido de "popular". Esta vasta mudança se faz presente em cada

> museu, biblioteca, editora, revista ou estação de TV. Uma grande mudança no antigo estado de "cultura como status" (SEABROOK, 2001, p. 25-26).

Nessa perspectiva, o *Nobrow* expressa o fim de um tipo específico de vida cultural e o começo de um novo, não sendo especificamente cultura sem hierarquia, mas a ferramenta através da qual a cultura comercial também pode ser uma fonte potencial de *status*, ao invés de fazer com que esta seja fonte de críticas diretas, que seja o "a ser evitado" pela elite. A elite começa a se ver obrigada a fazer "comprometimentos intelectuais" em relação à cultura popular, comercial, começando a se utilizar dos termos *highbrow* e *lowbrow* em uma área antes sempre definida como *lowbrow*. *Nobrow* é o mundo real e verdadeiro da cultura.

Consequentemente, a questão do gosto também entra em debate. Sem a definição de cultura *highbrow* como o gosto da aristocracia, começa-se a falar em gosto pessoal. A cultura de massa passa a ser julgada através dos padrões de gosto e qualidade.

Kant defende que existem dois tipos de gosto, o gosto pelo agradável e o gosto pelo belo, e defende a importância de distinguirmos os dois. De acordo com Kant (2009, p. 90), "o homem de gosto não pode julgar adequadamente sem ter suas necessidades básicas satisfeitas. Apenas quando os homens têm tudo o que desejam podemos diferenciar na multidão os que têm gosto ou não". Anteriormente, o gosto era baseado em privilégio. Não era nada extraordinário o fato de os antigos juízes do gosto serem privilegiados, seria extraordinário se não o fossem. Mas era o privilégio uma razão para suspeitar dos juízes do gosto? Nas raízes latinas da palavra "cultura", verifica-se o sentido de algo que é, deve ser, ou foi cultivado. Já no alemão, *kultur*, cultura é a grande conquista artística, intelectual e/ou religiosa de uma civilização. Verifiquemos o ponto de vista de Ortiz sobre cultura:

> A esfera da cultura é um domínio dos símbolos, e sabemos, o símbolo tem a capacidade de apreender e relacionar as coisas. Neste sentido, o homem é um animal simbólico, e a linguagem uma das ferramentas imprescindíveis que define sua humanidade. Não existe, portanto, sociedade sem cultura, da mesma maneira que linguagem e sociedade são interdependentes. Os universos simbólicos "nomeiam" as coisas, relacionam as pessoas, constituem-se em visões de mundo. Esta dimensão está presente na concepção que os antropólogos têm das sociedades indígenas, assim como entre os sociólogos quando falam da "alta" cultura. Por exemplo, é impossível entender a vida social dos Nuer sem apreender a intricada relação simbólica que se estabelece nas relações de parentesco ou na crença da ideia de feitiçaria. Igualmente, o mais elitista pensador, ao erigir a "grande arte" como o parâmetro universal de comportamento e ação, supõe que ela seja, além de

> uma manifestação concreta (um quadro, uma ópera, um romance), a expressão de uma visão específica da realidade. Para ser vista como "superior", "transcendental", "inefável", ela necessita compreender as coisas de uma determinada maneira, realçar valores específicos, para depois, contrapô-los a outros. A "grande arte" ou a crença na feitiçaria são dimensões da cultura na medida que falam do mundo, vinculam as pessoas entre si, afastam-nas de outras (os que são estrangeiros aos Nuer, ou os que não acreditam no espírito da cultura), criam identidades. Minha afirmação de que a cultura é constitutiva da sociedade (ou se preferirem, não há sociedade sem cultura), tem um objetivo: marcar uma dimensão às vezes esquecida do debate intelectual. Ela caracteriza um registro de compreensão muito diferente da ideia de "política cultural". Ao introduzirmos a noção de política, sub-repticiamente marcamos a discussão com outros indicadores. Um deles vincula-se à ideia de racionalidade. Supõe-se a existência de uma esfera, denominada cultura, e um ato cognitivo capaz de separá-la de suas outras conotações. Em seguida, pode-se propor uma ação determinada em relação a este universo previamente delimitado. Por isso é possível falar de planejamento, ou seja, o estabelecimento de metas e objetivos a serem atingidos. Uma ação cultural parte de uma concepção determinada, traça objetivos e visa alcançá-los. O problema é que o domínio da cultura como dimensão constitutiva da sociedade não coincide com a esfera da ação política. É isso que explica por que "o que foi planejado não deu certo". Claro, pode-se sempre dizer que determinada ação foi mal executada, mas mesmo se os objetivos tivessem sido completados, o hiato permaneceria (ORTIZ, 2000, p. 3).

Assim sendo, voltemos à questão do julgamento do gosto a partir da argumentação de Juremir Machado Silva:

> Qual é, por exemplo, a realidade de um julgamento de gosto? Por que uma obra literária ou cinematográfica é considerada de qualidade e outra não? Como se estabelecem os critérios de julgamento? Por mais que se procure dar um estatuto de exterioridade ao gosto, ou, noutra perspectiva, kantiana, de interioridade desinteressada a certo tipo de gosto, os mecanismos de justificação de uma escolha jamais conseguem superar a imanência histórica, o jogo de forças sociais e a circularidade autoexplicativa: "A obra é boa porque o público a considera boa."
> "A obra é boa porque a crítica a considera boa."
> "A obra é boa porque corresponde aos critérios previamente fixados de qualidade."
> "A obra é boa porque uma autoridade, reconhecida como tal, a define assim."
> O que é uma autoridade?
> Como se constitui uma autoridade?
> Qual a extensão do poder de uma autoridade?
> Como, inapelavelmente, invalidar uma recusa de participação num juízo assentado?
> Diante da afirmativa, "não suporto James Joyce", o que se pode dizer objetivamente? Em geral, as "refutações" a esse tipo de postura são formas de desqualificação pretensamente objetivas:
> — Mau gosto;
> — Falta de cultura;

> — Ausência de refinamento;
> — Falta de sensibilidade estética apurada;
> — Ignorância;
> — Conservadorismo;
> — Estupidez.
> Aquele que sustenta um gosto, dado como uma realidade ainda não percebida por aqueles que o contestam, atribui-se qualidades positivas e superiores: percepção sofisticada, abertura ao novo, sensibilidade aguçada, formação adequada, cultura etc. Ao outro, o que não compartilha os seus julgamentos, atribui todas as qualidades negativas imagináveis. O senso comum percebe nisso duas situações:
> 1) uma obra é boa quando satisfaz um público amplo;
> 2) uma obra é boa quando satisfaz um público restrito (críticos).
> Ou seja, uma obra é boa quando funciona. Em outras palavras, uma obra é boa quando alguém a vê como tal e a defende nalgum tipo de arena. Tudo isso é óbvio. A questão relevante, porém, aparece no momento em que, estabelecido o conflito de julgamentos, pretende-se "decidir". Como fazer? A decisão é sempre parcial, embora, consideradas as forças em confronto, haja sempre uma imposição capaz de durar um certo tempo. Não é possível chegar a um consenso. Se alguém não gosta de James Joyce, por uma das tantas razões existentes, ninguém poderá objetivamente ver nisso um erro. (SILVA, 2009, p. 56).

Realmente, ninguém jamais pôde, pode ou poderá ver isso como um erro. Esse ponto nas discussões de gosto não muda. Porém, com toda a mencionada reviravolta nos conceitos de *highbrow* e *lowbrow*, e com toda a nova diagramação da cultura resultante (de acordo com o detalhamento a seguir), tais formas de desqualificação e/ou qualidades positivas e superiores atribuídas perdem completamente seus parâmetros.

O novo desafio surgido nos anos 90 do século XX foi a maneira como as instituições culturais, como museus e bibliotecas, poderiam deixar entrar a nova cultura comercial do mercado, fazendo com que seus espaços continuassem a atrair pessoas, sem diminuir a autoridade moral da instituição, sem retirar desta sua designação de "juiz de gosto" excelentemente qualificado. Tornou-se, assim, necessário distinguir, classificar em *highbrow* ou *lowbrow* a cultura comercial que estava sendo consumida, ao invés da prévia distinção entre cultura de elite e cultura comercial, quando a qualidade era o padrão de valor. A partir desse momento, no entanto, a autenticidade se tornou o padrão, o *status* é conquistado por preferências que atravessem as antigas delimitações hierárquicas. Lipovestky, ao falar da cultura-mundo (aprofundada no subcapítulo 5.1.3.1), dá exemplos das adaptações das instituições culturais:

> Isso não se aplica somente aos artistas e às galerias de arte, mas também aos museus, que passaram a ser geridos como empresas, atraindo "em massa" os

> clientes, instaurando mecanismos de marketing e técnicas de comunicação. Depois da utopia cultural, é a vez do museu visto como empresa cultural, enquanto conjuga lógica artística e lógica de gestão, adotando os mesmos métodos em uso nas empresas, voltados para o lucro. Por isso, a fim de incrementar os seus recursos próprios, os museus agregam serviços de restaurante, livrarias e lojas, comercializam produtos, alugam os seus espaços a empresas privadas para jantares de gala e filmagens, criam sites para fins comerciais, desenvolvem políticas internacionais de "expansão cultural", inauguram novos serviços culturais (concertos, cinematecas, viagens culturais, espetáculos, festivais). Investem no cinema: o Museu do Louvre coproduzirá três filmes de ficção. Um sem-número de exposições é organizado em face da exigência de resultados financeiros e de retorno nos investimentos (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 16).

A nova diagramação da cultura

> [...] a incorporação da arte ao processo produtivo e a sua reprodução serial por meio da tecnologia - ambos os processos fomentados pela circulação e reciclagem aceleradas de mercadorias - conduzem a um acontecimento culturalmente mais significativo: a arte, justamente por sua anexação à lógica do valor de troca, mescla-se inextricavelmente à realidade existente; em palavras enfáticas, a simbiose entre arte e vida cotidiana (TRIVINHO, 2001a, p. 154).

A comercialização e a arte se tornaram uma só em diversos casos como, por exemplo, clipes musicais que se tornaram objetos de expressão artística/arte, mas que também funcionavam como marketing para promover a própria música em si. A cultura que estava se direcionando ao que seria chamado *Nobrow* começou a ser diagramada (cf. SEABROOK, 2001, p. 66) em três novas definições: no topo, a identidade, a autenticidade; no meio, a chamada subcultura; embaixo, a cultura em voga, as tendências populares.

IDENTIDADE/AUTENTICIDADE *(no topo)*

SUBCULTURA *(no meio)*

CULTURA EM VOGA/TENDÊNCIAS POPULARES *(embaixo)*

Anteriormente, essa mesma diagramação estava dividida em cultura *highbrow*, cultura *middlebrow* e cultura de massa ou *lowbrow:*

HIGHBROW (no topo)

MIDDLEBROW (no meio)

LOWBROW (embaixo)

Tal diagrama, que descreve a antiga hierarquia, se dá de maneira claramente vertical. Já o diagrama da nova hierarquia *Nobrow* funciona também em outras direções; por mais que o desenhemos com definições no topo, no meio e embaixo, essas são meramente uma representação mais visual, já que o verdadeiro diagrama necessitaria de diversas dimensões para ser exato. Seabrook esclarece essa sua multidimensionalidade:

> A subcultura serve o papel que a cultura highbrow costumava servir, o papel de anunciador de tendências. Na cultura Nobrow, a subcultura é a nova cultura highbrow, e a cultura highbrow tornou-se apenas mais uma subcultura. Mas acima de ambas a cultura em voga e a subcultura, está a identidade, o único padrão compartilhado (SEABROOK, 2001, p. 66).

A diagramação antiga da cultura hierárquica era restrita, apenas com pequenas fugas por parte da aristocracia da cultura *highbrow* para aproveitar brevemente um pouco de *lowbrow* e vice-versa. Mas essa diagramação era considerada necessária para proteger os "artistas de verdade" (SEABROOK, 2001) dos perigos da comercialização da cultura, do mercado. Terry Eagleton explana a diferenciação entre hierarquia e elitismo – expressões muitos confundidas e consideradas conexas, confusão esta responsável pela crença desembasada na mencionada necessidade:

> É um equívoco confundir hierarquia com elitismo. O termo "elite", por si só bastante nebuloso, às vezes se vê associado à "vanguarda", que indica (independentemente de apoiarmos ou não as vanguardas) uma questão totalmente diferente. Elitismo significa a crença na autoridade de uma minoria seleta, o que, em termos culturais, costuma sugerir que os valores ou são ou deveriam ser restritos a um grupo privilegiado, autoeleito ou não, que deriva sua autoridade ou de algum status que não o prestígio cultural (sua origem social ou formação religiosa, por exemplo), ou só de sua influência cultural. Esse elitismo não se mostra de todo incompatível com uma certa veia do populismo, como o pensamento de W.B. Yeats, T.S. Eliot e Benito Mussolini demonstra fartamente. Ainda que essa *coterie* monopolize a definição de valores, esses valores depois são disseminados no sentido descendente, para acabar na consciência popular quer intactos, quer devidamente modificados. Todas as formas mais eficazes de elitismo também são populistas até a alma. "Hierarquia", termo que originalmente denotava as três categorias dos anjos, passou a significar qualquer tipo de estrutura graduada, não necessariamente uma estrutura social. No seu sentido mais amplo, quer dizer algo como uma ordem de prioridades. (EAGLETON, 1998, p. 93).

Contudo, o mercado, esse novo chefe, era de certa maneira mais permissivo, pois, pela primeira vez, o artista estava livre para escolher seus assuntos, ainda que, em relação a muitas outras áreas, o mercado se mostrasse tirânico e imperdoável. O mercado não era educado nem sensível aos altos padrões artísticos, dessa forma, alguns artistas foram bem-sucedidos em agradar esse novo mestre, mas o fizeram comprometendo sua qualidade.

O sistema da arte, nesse seu estado contemporâneo, demonstra não ser mais aquele sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não é mais possível julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema.

> [...] Conforme o caso, o motivo dessa modificação é atribuído aos próprios artistas (que seguem ou contestam o atual movimento de dispersão), aos especuladores e aos intermediários (que pervertem o mercado), à política estatal (que tem demasiado ou insuficiente poder) e ao desconhecimento relacionado a uma educação deficiente da parte do público. (CAUQUELIN, 2005, p. 17).

Assim se deu a sucessão para a cultura *Nobrow* e sua diagramação. Tornou-se necessária uma distinção entre os "artistas de verdade" e todos os outros, assim como era necessária uma distinção entre a "arte legítima" (SEABROOK, 2001) e a arte capitalista produzida em massa. A noção de cultura evoluiu para *Nobrow* para satisfazer essa necessidade. Seabrook comenta que:

> [...] O conceito Romântico de cultura dizia que o que os verdadeiros artistas e escritores produziam era uma realidade superior, um tipo de trabalho que transcendia o mundo cotidiano da produção cultural comum. Os artistas eram tidos como pessoas excepcionais, extraordinárias, dotadas de talento, gênios cheios de paixão que criavam por um ideal maior, não pelo mercado. (SEABROOK, 2001, p. 68).

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO E CONSEQUÊNCIAS HISTÓRICAS DA CULTURA *NOBROW*

No mesmo período em que o mercado e a ideia de produção especialista receberam grande ênfase e cresceram, também cresceu um sistema de análise das artes no qual os elementos mais importantes seriam uma ênfase na "natureza especial" das atividades artísticas como um meio para se chegar a uma então chamada "verdade imaginativa" e uma ênfase no artista como um tipo especial de pessoa. Esse sistema é claramente uma resposta direta às mudanças na relação entre artista e sociedade. Em um momento histórico no qual a arte entra na esfera da produção, no qual o artista é descrito como mais um dos vários fabricadores de produtos para o mercado (desde Adorno e Marcuse, conforme explicado a seguir por Trivinho), ele se autodescreve como alguém que se doa, que guia a humanidade em suas vidas comuns.

> [...] por trás da inserção da arte na esfera da produção, figurava, na verdade, a confusão entre cultura e racionalidade técnica, esta pensada em sua versão intrumental-capitalista. Theodor Adorno (1970) e Herbert Marcuse, num

> debate frutífero que envolveu Walter Benjamin (1985) como interlocutor, discutiram amplamente a cooptação da arte pela técnica para demonstrar que a sociedade tecnológica avançada apresentava um definido caráter totalitário. (TRIVINHO, 2001b, p. 154).

Para Adorno e Horkheimer (1970), eliminava-se aquela cultura popular que tinha um sujeito capaz de indignação traduzida em sua arte, na sua cultura popular. Traduzido nesta estava, também, aquilo que seria a sua vida, sua cultura. A cultura de massa não teria um sujeito, ela entrega pronto, ela industrializa a cultura popular e não aceita mais a originalidade dessa cultura. Ela entregaria um outro tipo de cultura, uma cultura-produto. Os autores consideram que tanto a cultura erudita quanto a cultura popular foram sabotadas em função de uma linguagem medial chamada "cultura de massa" (de acordo com o aprofundamento feito no capítulo 2), de modo tal que se perdeu a cultura erudita e também se perdeu a cultura popular. O que granjeou o sucesso de tal linguagem medial hegemônica passa a ser chamado de "cultura de massa". Mas cultura de massas feita PELAS massas ou PARA as massas? A indústria cultural não é senão a união de diversos ramos mediáticos que tratavam a cultura como mercadoria.

> É muito interessante notar a estética fatal da aparecimento e eclipse das massas na cultura. Seria um enorme serviço à tradição do pensamento reflexivo a realização de um estudo sobre a capacidade e potencialidade que as tecnologias de telecomunicação têm de produzir efeitos colaterais surpreendentes, seja dando existência a novas estruturas e processos, seja obliterando-os. Adorno e Horkeheimer disseram que a então indústria cultural havia articulado o surgimento das massas – para difamá-las e desprezá-las de cima com programas toscos de banalidades concentradas. Hoje, com a indústria da interatividade, as massas são dissipadas pelo mesmo efeito colateral que estimula a expressão da personalidade individual nas redes informáticas. Em outros termos, depois de seu inesperado aparecimento por reverberação tecnológica, como buraco negro em vinculação aos *media* tradicionais, concatenados como sistema, eis que, depois de atingir um ápice hiperbólico, elas desaparecem enigmaticamente na aurora do *cyberspace*, à semelhança do que ocorre com a própria energia absorvida pelo buraco negro. (TRIVINHO, 1998, p. 119-120).

Agora, a tendência para "existência" ou para a "obliteração" de tais novos processos, de novas estruturas, encontra-se nas mãos da crítica e na sua capacidade de abrir-se para novas formas de vida e de pensamento.

> Isso deixa claro que as massas, tais como aqui encaradas, são um fenômeno cujo aparecimento se deve à ação concatenada de *media* autoritários, isto é, que se relacionam com a sociedade por uma estreita via de mão única, não prevendo espaço para elas senão como espectadoras perfiladas na periferia dos centros massificantes de produção cultural, ainda que lhes sejam abertas

> algumas parcas possibilidades de participação. Na vigência dos *media* flexíveis – como os informáticos –, que implantam uma larga via de mão dupla para os fluxos da comunicação e instituem uma interatividade compulsória que promove, a reboque, a manifestação atomizada da individualidade e a expressividade pessoal *puntual*, não há oportunidade para a formação e existência de massas. (TRIVINHO, 1998, p. 120).

Assim se deram o início de mencionada confusão e, independentemente de ser hipócrita ou não, o início de tal autodescrição em contraponto por parte do artista.

> Na perspectiva dos teóricos de Frankfurt, a arte, como fenômeno (produto, acontecimento e processo) era identitária à utopia, esfera em que a transcendência e a liberdade formam unidade indissolúvel; e a vida cotidiana, na medida em que se entrelaça estruturalmente ao capital e pressupõe, nesse contexto, a luta pela sobrevivência, era associada à necessidade, esfera em que a liberdade consta desde sempre comprometida. Duas dimensões diametralmente opostas. Com efeito, a arte encerrava um princípio segundo o qual, pudesse ela, em algum momento histórico, conjuminar-se, sem coação ou repressão de qualquer espécie, com a realidade, esta certamente não seria mais o reino da necessidade, mas o da liberdade. A inserção da arte no aparato técnico extensivo da realidade conferiria a esta estatuto de outro porte, ao mesmo tempo que tal mescla haveria de figurar como termômetro fidedigno de aferição de uma mutação desse quilate. Mais ainda, o resultado final da incorporação - sem coação, nem repressão - da arte à realidade (vale lembrar, do reino da liberdade e da utopia ao reino da necessidade) deveria transparecer como verdadeira conciliação. (TRIVINHO, 2001b, p. 154-155).

O artista continuou a lutar contra essa suposta “oposição de dimensões”, a favor de tal “verdadeira conciliação”.

> Segundo Adorno e Marcuse, não foi isso, porém, o que ocorreu na sociedade tecnológica avançada. O que houve foi um rapto da arte por sedução instrumental dessa sociedade, uma cooptação sutilizada da cultura (entendida na acepção de produções do espírito) pela técnica, ao arrepio da liberdade e da transcendência. A junção dos dois polos se realizou como se fosse algo natural, espontâneo, livre de problemas. Justificou, com efeito, a mobilização da categoria da crítica por parte dos teóricos de Frankfurt: nenhuma dissuasão factual poderia prosperar porque se tratava, claramente, do que eles nomearam como "falsa conciliação". Se a arte era, fundamentalmente, sublimação de pulsões, como Marcuse a entendia, então a sociedade tecnológica avançada, incorporando-a, instaurava não uma dessublimação normal, mas uma dessublimação repressiva [...] visto que se fazia - como a expressão o indica - de modo forçoso, por meio da coação técnica. Uma "conciliação verdadeira" não se realizaria através desse processo. (TRIVINHO, 2001b, p. 155-156).

Independentemente dessa conciliação ter sido falsa à época da fala de Adorno, hoje, no advento da cultura *Nobrow*, ela não é, justamente devido à mudança radical na diagramação da cultura indicada anteriormente.

Durante a segunda metade do século XX, a cultura hierárquica começa a desabar. Por um lado, tudo foi muito rápido, como aconteceu no momento em que Andy Warhol divulgou, em 1962, seu quadro com a lata de sopa estampada[3] e, por outro, foi muito lento e gradual, já que a cultura hierárquica foi aos poucos sendo abandonada por seguidores *highbrow*, cuja curiosidade foi sendo despertada em torno da variedade da cultura comercial que estava sendo divulgada. Críticos, editores, curadores, todos se esforçaram muito para preservar a separação entre cultura *highbrow* e *lowbrow*, mas acabaram sendo ultrapassados pela força da cultura pop.

> A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais. Ainda que a influência de demandas alheias ao campo sobre o juízo estético seja visível ao longo da modernidade, desde meados deste século, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico - museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e consumo. (CANCLINI, 2003, p. 56-57).

Com a diminuição da distinção entre cultura comercial e cultura de elite, novos questionamentos foram surgindo:

> Questões que os antigos juízes se preocupavam, como "Isto é bom?", ou "Isto é arte?", se tornaram perguntas diferentes, como "Quem é bom?", "De quem é esta arte?". Selecionar o culto, o bom, o melhor conhecido e pensado no mundo, costumava ser o trabalho privilegiado e moral desses antigos juízes, se tornou um empreendimento imoral, uma tentativa elitista desesperada de empurrar um pequeno conjunto de interesses para as massas. (SEABROOK, 2001, p. 69).

Toda uma geração de "juízes" cuja autoridade estava em manter a distinção entre cultura comercial e cultura de elite foi aos poucos sendo extinta, e uma nova geração de "marqueteiros" surgiu em seu lugar, cuja autoridade era sua capacidade de empurrar certo conteúdo a certos nichos. "São incorporados mais colecionadores, conservadores de museus tradicionais e *marchands*. As mudanças na relação de consultados, que expressam as modificações na luta pela consagração artística, geram outros critérios de seleção." (CANCLINI, 2003, p. 57).

[3] cf. LIPOVETSKY, 2011, p. 87-88. Esta citação encontra-se na página 35 desta Tese.

> É claro que os vínculos do mundo da arte com o mundo econômico nada têm de efetivamente novo. Contudo, entramos numa nova etapa. Agora, na cultura-mundo, o conluio entre arte e dinheiro é total, chegando às raias do paroxismo. Desde o século XIX, o universo moderno da cultura foi concebido em torno da manifesta oposição entre a alta cultura e a cultura de massa, entre a cultura "pura" e a cultura comercial, entre arte e sistema de mercado. De um lado, uma forma de cultura baseada na curta duração dos produtos, no marketing - portanto, uma cultura regida pelas leis gerais da economia. De outro, a arte e a literatura de vanguarda que obedecem a lógicas opostas, ou seja, a uma espécie de processo antieconômico (valorização do sentido de abnegação, desdém e ojeriza ao caráter comercial). Essa dicotomia radical desaparece a olhos vistos em meio a uma autêntica profusão de redes financeiras, de marketing e de comercialização generalizada. Na atualidade, a porção "romântica" da arte, isto é, aquilo que se afirmava como realidade autônoma e antagônica em relação aos valores de ordem econômica, eclipsou-se. A bem dizer, o universo da cultura cessou de ser um reduto isolado do mundo, um mundo à parte, "um império incrustado num império". Em vez disso, passou a ser estruturado pelas próprias leis que regem o sistema midiático e econômico dominante. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 15-16).

Tudo isso descreve uma pequena, mas muito importante, mudança, saindo do gosto individual, indo em direção à autoridade do mercado. O processo em direção a tal mudança é descrito por Trivinho:

> No século XX, o desenvolvimento das maquinarias e das técnicas de reprodução gráfica condicionou a criação propriamente artística a se transformar, em larga escala, em atividade de profissionais especializados ligada à produção de mercadorias. Escasso no início, o mercado de trabalho recebeu amplo estímulo e se expandiu, a partir de meados do século passado, com o advento da então chamada indústria cultural. Nesse contexto, dois processos começaram a se paralelizar: de um lado, as criações artísticas não vinculadas diretamente à produção industrial, como a pintura tradicional, passam a ser reproduzidas em série e cada um de seus exemplares, a ser mercantilizado – são convertidos em "bens culturais", não por acaso um eufemismo -; de outro lado, as criações artísticas vinculadas à produção industrial passam a se hipostasiar no corpo das mercadorias, para fazê-las mais sedutoras e, assim, favorecer a realização de seu valor de troca. (TRIVINHO, 2001a, p. 153).

Dessa maneira, quando chegamos aos anos 90, a noção de que a cultura *highbrow* constituía algum tipo de realidade superior já estava praticamente descartada. O significado da palavra cultura mudou: o que antes era algo ortodoxo, dominante e singular, se voltou para um senso mais antropológico, um senso de cultura como práticas de um ou mais grupos.

> Em que pese o exposto, um paradoxo: se as massas se esvaem no *cyberspace*, nem por isso a massificação desaparece. Ela remanesce em novas bases. Por obra das avançadas técnicas de reprodução em recipientes magnéticos, uma

> mensagem alojada num sistema de organização central está fadada a distribuir-se, por clonagem, a centenas ou até milhões de usuários de uma rede. Mas, ao contrário da massificação clássica, determinada exclusivamente pelo pólo da produção, no *cyberspace* tem-se uma espécie de *massificação condicionada*, isto é, exclusivamente dependente do mercado de *acessos obrigatórios*, vale dizer, da vontade permanentemente interativa do usuário: não é o produto (tomado em seu sentido amplo, como resultado de um dado investimento de trabalho) que vem até o receptor, mas o usuário que, através de contato interativo por comandos alfanuméricos ou "clicagem" sobre ícones (agora abusivamente promovidos em virtude da popularização de *softwares* simplificados), o identifica e o "extrai" do aparato onde foi depositado. Em tudo, é ele que o faz, constantemente, sobre as opções oferecidas em rede. Trocando em miúdos, a interação no *cyberspace* constitui, de certa maneira, uma situação surrealista impensável na estrutura de certos setores culturais: é quase como se, em vez de o espectador do cinema receber o filme na tela, ele buscasse suas imagens no próprio projetor. (TRIVINHO, 1998, p. 121-122).

Toda essa mudança no "processo" da cultura nos traz consequências também em outros sentidos. O mercado também aumentou a possibilidade de os próprios artistas se autoapoiarem. A tecnologia, a internet e o ciberespaço tornaram possível a diminuição da distância entre o artista e sua audiência, seus possíveis consumidores. A lógica por trás da proteção contra a cultura popular se perde ainda mais.

> [...] o que passou a ocorrer, no entanto, a partir do barateamento dos recursos de reprodução de imagens em grandes escalas, foi um fenômeno distinto daquele proposto por Oswald de Andrade, senão o seu oposto: de antropófagos criativos, passamos (e esse "nós" aqui não se refere apenas aos brasileiros, mas aos consumidores globais) a iconófagos de uma assim chamada cultura universal, pasteurizada e homogeneizada, e por último passamos a servir de "comida" ou alimento para essa mesma cultura universal das imagens. (BAITELLO, 2005, p.14).

Segundo Seabrook (2001, p. 71), "quando alguém pudesse dizer confiantemente que o mercado sufocou os artistas *avant-garde* (que, por definição, eram pessoas além da compreensão popular), então poderia dar seu total apoio para artistas que não estariam dentro do que estivesse em voga". Mas quando a mídia se tornou tão abrangente que até mesmo esses artistas *avant-garde* poderiam se tornar parte da cultura em voga, a situação mudou. Diante desse novo cenário, Japiassu (2001, p. 8) declara que "seja 'belo' ou 'feio', o que apresenta a mídia é recebido na passividade, na inércia e no conformismo, impedindo os indivíduos de exercitarem seus pensamentos na abertura do imprevisto, às ideias novas, ao questionamento das certezas estabelecidas e à necessidade de mudar seus modos de ser, pensar e agir".

> [...] A mudança política foi importante por determinar o declínio da última das grandes utopias, ainda nascida no século XIX: o socialismo. Segue-se a consequente descoberta de um imenso tesouro artístico mantido nos porões das ditaduras por décadas. A vanguarda russa, a vanguarda tcheca, polonesa, húngara, sérvia, romena, eslovena, etc. passaram a interessar ao Ocidente. Já a tecnologia absorveu e incorporou numerosos procedimentos da vanguarda histórica, a começar pela técnica da colagem (o "cut and paste", o cortar e colar) que hoje faz parte de qualquer sistema operacional de computador. Mais ainda, novos gêneros híbridos como o videoclipe passaram a "antropofagizar" todo o repertório da Modernidade, desde o cinema pioneiro de Georges Mèlies até o Surrealismo, o Dadá, o Futurismo, a arte concreta, enfim, não há limites nessa linguagem. Além disso, a facilidade da reprodução/transmissão de dados em escala planetária e os recursos criativos dos programas engendraram todas as condições para a multiplicação dos interesses em torno dos vários fenômenos da arte moderna. (AGRA, 2004, p. 162).

Dentro dessas previsões tecnológicas e das previsões de suas consequências, temos as consequências e o caminho relacionados a tais tecnologias dentro da cultura *Nobrow*, como detalharemos a seguir.

> [...] a mudança de paradigma da civilização mediática é mais profunda, não se resumindo à simples e pretensamente neutra tentativa de subordinação sub-reptícia do universo interativo à lógica da massificação, a título de complementação utilitária das atividades já desempenhadas. Na verdade, os *media* de massa, de par com todas as demais forças institucionais produtivas (corporativas, estatais e não governamentais) do processo civilizatório atual, são, estruturalmente, dependentes das tecnologias e redes digitais. O consumo periódico que elas fazem acompanha, *grosso modo*, a lógica de sua reciclagem comercial. (TRIVINHO, 2012, p. 77, grifo do autor).

1.2.1 A autoria

> Quando um indivíduo cria algo, digamos, uma composição musical, um romance, uma pintura, um filme, um vídeo, esse indivíduo torna-se um autor, quer dizer, alguém que é capaz de deixar marcas, traços de seu modo próprio de criar mensagens em um processo de signos com o qual lida. O autor é aquele que interfere de modo particular e pessoal em um processo de signos. [...] nunca podemos estar seguros sobre o ponto exato em que a liberdade de um escritor termina e os constrangimentos da linguagem começam. Há sempre uma fronteira de luta: a luta com as palavras, no caso do escritor, ou a luta com os sons, com as cores, com as imagens, no caso de outras linguagens. É nas margens movediças entre as regras de um código e a habilidade para sabiamente transgredi-las, sem feri-las, que o talento individual aflora. Em suma: não há criação ou recriação de conteúdos sem a criação correspondente na forma, na configuração de uma mensagem. (SANTAELLA, 2009, p. 103).

A tecnologia também mudou a natureza da autoria e dos direitos autorais. A possibilidade de um escritor acessar rapidamente diversas ideias em um mesmo assunto, mesmo para assuntos mais refinados, aumentou a chance de um autor usar a ideia de outro ou, ao menos, misturar ideias originais com pensamentos emprestados. Na internet, onde existem diversos links dentro de um mesmo texto, o declínio da separação clara de ideias alterou a noção de autoria, e "a emergência histórica do *link*, como solução utilitária para a estética digital da informação, acabou por engendrar, sob condições de predomínio do código da interatividade, essa sorte de *link cultural difuso*" (TRIVINHO, 2012, p. 78, grifo do autor). Na música, por exemplo, também se "citam" partes e melodias de outros compositores, além da tecnologia que ajuda não profissionais a também fazê-lo. Estamos, dessa forma, repensando a noção de quem é o artista por trás de cada obra. É um novo tipo de autoria surgindo; a definição de autoria se abriu completamente.

> Mesmo nas redes, em seu atual estado da arte, a interatividade permite acessar informações a distância em caminhos não lineares de hipertextos e ambientes hipermídia; enviar mensagens que ficam disponíveis sem valores hierárquicos; realizar ações colaborativas na rede; experimentar a telepresença; visualizar espaços distantes; agir em espaços remotos; coexistir em espaços reais e virtuais; circular em ambientes inteligentes através de sistemas de agentes; interagir em ambientes que simulam vida e se auto-organizam; pertencer a comunidades virtuais com interação e imergir em ambientes virtuais de múltiplos usuários. (SANTAELLA, 2009, p. 108).

Diversos autores, entre eles os exemplos mais célebres, Roland Barthes (1972) e Michel Foucault (2012), vêm professando que o Autor morreu. *Webmasters* que produzem hipertextos casam textos e escritores em configurações (como o grande exemplo da Wikipedia) as quais estes últimos jamais poderiam ter previsto e talvez nunca tivessem autorizado. Questões sobre a autoria desses novos supertextos orbitam divisões culturais e categorias estéticas que se tornaram ou estão a caminho de se tornar *Nobrow*.

> As marcas de autoria sempre se constituem em um conjunto de marcas cuja interconexão só pode ser icônica, quer dizer, as marcas estão conectadas por relações de similaridade. Há uma força de atração por semelhança entre as marcas de autoria e é isso que lhes dá a coerência necessária para seu funcionamento como índices de um certo autor. (SANTAELLA, 2009, p. 104).

Por outro lado, ao observar a indústria editorial, percebemos que os verdadeiros desafios da autoria vêm dos novos direcionamentos e ferramentas utilizados pelas editoras, como fábricas e fórmulas de ficção, romancizações de textos, publicação via mala direta ou multimídia. São desafios à autoria, mas em relação à morte do livro em si, as estatísticas nos

mostram o contrário; talvez exatamente devido a essas novas ferramentas, o número de livros publicados e vendidos apenas aumenta.

Não há uma relação direta entre quantidade e qualidade no mundo editorial, ao menos não já estabelecida, e muito menos no mundo artístico. Porém, há uma crença geral de que, antigamente, livros costumavam ser escritos porque os autores tinham algo a dizer e, hoje em dia, eles são escritos para que o autor descubra se tem algo a dizer.

Ainda assim, a literatura, a arte e a música popular sempre foram, têm sido há anos e continuam sendo alvo de constantes críticas e bombardeios de ansiedade social. Praticamente toda a tradição crítica sempre foi contra essas, as quais, contudo, cresceram exatamente devido ao fato de que grande parte do seu público receptor passou a ignorar os juízes do mercado e os críticos, uma consequência da cultura *Nobrow*.

> Vou defender agora a hipótese de que não há muito sentido estudar esses processos "desconsiderados" sob o aspecto de culturas populares. É nesses cenários que desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular. Suas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais. (CANCLINI, 2003, p. 283).

Nobrow é toda aquela arte desconsiderada por não se encaixar, e sua emergência traz o desmoronamento de todas categorias e binarismos.

No que concerne à questão do autor, existem diversas metodologias práticas para se analisar e para se abordar a questão da autoria na obra, sobre esse aspecto Umberto Eco menciona alguns exemplos:

> Oposta à exigência histórico-sociológica temos, ademais, aquela concepção estética (de origem particularmente anglo-saxônica: Eliot, Joyce e, em suas últimas e extremas manifestações, os *new critics*) que sustenta a *impessoalidade* da obra. E se, para críticos como Eliot, "impessoalidade" significa, sobretudo, "fuga da emoção" (não efusão autobiográfica sentimental, mas resolução do sentimento imediato em modos formais, em "correlativos objetivos"), para muitos outros a obra se transforma em tecido de presenças estilísticas, uma espécie anônima e suprema estratégia", com frequência muito próxima da *Oeuvre* mallarmeana, que não revela as circunstâncias históricas das quais nasce, mas se propõe como jogo absoluto. A teoria da formatividade se opõe a tais teorias exatamente por sua ênfase personalista e dialógica: a teoria da interpretação, na medida em que respeita a autonomia da obra, não pode deixar de relacioná-la ao próprio contexto histórico – e exige, ao mesmo tempo, que a obra continue a produzir história, a história de suas próprias leituras. (ECO, 2016, p. 30, grifo do autor).

Mas independentemente dessas teorias, tudo mudou no cenário *Nobrow*. Talvez, nesse novo cenário, a visão que melhor nos caberia sobre onde se encontra a autoria seja a de Eco, que toma o ponto de vista não desta, mas do conteúdo, da forma e do significado em relação a ela:

> [...] As disputas sobre termos como conteúdo, matéria e forma são destituídas de significado. Conteúdo da obra é a própria pessoa do criador, que, ao mesmo tempo, se faz forma, pois constitui o organismo como *estilo* (que pode ser reencontrado a cada leitura interpretante), modo com o qual uma pessoa formou-se na obra e também modo com o qual e pelo qual a obra consiste. Assim sendo, o próprio *sujeito* de uma obra não é outra coisa senão *um* dos elementos nos quais a pessoa expressou-se fazendo forma. (ECO, 2016, p. 15, grifo do autor).

Como sabemos – e discutiremos a fundo ao longo desta Tese –, no advento do *Nobrow*, não apenas "As disputas sobre termos como conteúdo, matéria e forma são destituídas de significado" (ECO, 2016, p. 15), mas toda e qualquer disputa sobre qualquer termo são destituídas de significado e completamente irrelevantes, não refletindo mais a realidade à qual supostamente se propôs representar.

1.2.2 O artista

> A concepção romântica do artista maldito, marginalizado por sua própria natureza e em ruptura com o sistema socioeconômico quanto mais se opõe ostensivamente ao dinheiro, valor estranho à arte, eminentemente corruptor e com o qual nenhum compromisso é possível, eclipsou-se. Ao menos desde que Warhol declarou: "Sou um artista comercial", ao confundir as fronteiras da arte, da moda e da publicidade, a situação mudou. Rejeitando a cantilena da pobreza como condição da pureza criadora, integrando-se de maneira ostensiva nos sistemas midiático-mercantis, os artistas contemporâneos aspiram a partir de então um objetivo claramente definido: ganhar dinheiro e ser célebres. O momento não é mais da glória imortal; é o da busca de uma celebridade midiática que assegure ser comprado e apanhado nas redes de promoção internacional. Fim da época de Van Gogh e das telas de valor póstumo do gênio desconhecido durante sua vida: o valor de uma obra não está mais apenas na gratuidade de seu sucesso estético; está primeiro e antes de tudo no seu preço de mercado. O êxito está na cotação do artista, que é inseparável de todo o trabalho de espetacularização e de provocação, de promoção midiática, de construção e de comunicação de uma imagem que passa pelos catálogos de exposição, pela rede internacional das galerias e das instituições culturais. Na era hipermoderna, ser artista não é mais apenas criar obras das quais se espera que sejam reconhecidas no futuro; é trabalhar em comunicar uma imagem, é figurar no *Kunst Kompass*, é estar cada vez mais presente e hipervisível no mercado mundial da arte. (LIPOVETSKY, 2011, p. 87-88).

Foquemos veementemente a questão do "eclipse da concepção romântica do artista maldito". Ela é o princípio e o fim de nossa análise. Esse eclipse é de fato real, conforme sinalizamos ao mencionar o que ocorreu a partir de Andy Warhol em 1962 (cf. p. 29 desta Tese). O artista passou a se preocupar com o mercado e a se fundir com ele, passou a produzir para ele, abandonando essa concepção romântica mencionada; além de se preocupar com publicidade, marketing e com sua visibilidade mediática. Esse eclipse perdura da mencionada data (1962) até hoje, acabando com o conceito utópico de artista criativo, criador – de acordo com o explicitado a seguir:

> Considerando que o conceito de vocação se apresenta, ainda, válido – o artista deve ser visto como um ser imaginativo. O conceito de imaginação deve ser entendido como o exercício da capacidade criativa. O artista seria, então, aquele ser que exercita sistemática e profissionalmente, mais do que as outras pessoas, a capacidade imaginativa. Aquele ser que apreende, com convicção, a missão (humana) de guiar as formas de criatividade. (RIZOLLI, 2005, p. 162).

A crença de que o artista é um ser único e especial também inevitavelmente diminuiu devido a esses fatos e, assim sendo, também podemos verificar que o número de artistas cresceu exponencialmente. Pessoas cansadas de seu trabalho podem agora produzir um vídeo artístico em seu tempo livre e, de acordo com seus contatos e habilidades para divulgá-lo, podem também até mesmo conquistar fama com ele. "O artista contemporâneo era um paradigma de um processo de autoconhecimento criativo que anteriormente era pensado ser um direito de nascimento de cada cidadão do mundo" (SEABROOK, 2001, p. 75).

Os artistas, que recebiam ordens de produtores, agora recebem ordens dos marqueteiros. Essa proliferação de canais para divulgar a criatividade, de um número maior de canais de televisão a cabo a portfólios *online*, deu uma nova vantagem para artistas, escritores e diretores em suas brigas com os detentores de capital. Uma nova era de individualismo então veio e trouxe uma grande explosão de produção cultural sem precedentes. Cada novo filme produzido é capaz de atingir de maneira barata uma audiência de centenas de milhares.

Contudo, irônica e consequentemente, embora os artistas tenham ganhado mais meios de produção, perderam meios de chamar a atenção para eles mesmos. "O excesso de transparência do mundo – a exuberância (sempre crescente) da explicitação dos signos – logra acerca do fundamental a ser notado; gesta, paradoxalmente, a taxa (quase) nula da percepção relevante" (TRIVINHO, 2007, p. 228). Os canais de distribuição aumentaram, entretanto, as

barreiras para entrar na indústria cultural deixaram de existir, de maneira que o número de pessoas entrando nessa indústria multiplicou. A tecnologia fez com que publicações ou gravações em pequenas redes se tornassem muito mais baratas, não sendo mais necessário utilizar uma editora ou uma gravadora, na medida em que se pode escrever e publicar seu livro ou gravar um CD dentro de seu próprio quarto. Como há a possibilidade de mais pessoas produzirem arte, mais pessoas o fazem, e assim o mercado fica inundado de produções. No entanto, tal modelo de diversidade pode ter o efeito de provocar o vazio intelectual e reduzir a vida no mundo à tagarelice.

Há muita produção, muita arte, muitos artistas, filmes, livros, bandas e assim por diante na cultura *Nobrow*. Os artistas verdadeiros e importantes agora têm que competir com os artistas "amadores-desocupados" (SEABROOK, 2001). Dessa maneira, o desafio não é mais criar arte, mas sim achar um produtor, um distribuidor, que possa diferenciá-la de todo o resto. É claro que se pode fazer um filme independente, mas o grande desafio é achar um distribuidor para ele, quando este não se encaixa em nenhuma categoria. É claro também que os marqueteiros refinam, cada vez mais, essas categorias, mas os antigos métodos de inspiração criativa não mudaram, não melhoraram. É uma época mais favorável para a arte do que para os artistas, pois a competição traz a melhora do produto, mas dificulta o reconhecimento do autor. Há um novo esquecimento por parte dos artistas: colocar-se verdadeiramente em questão e autocriticar-se.

A difusão da mídia nos faz viver hoje em um quadro sem referências.

> Os fatos e os acontecimentos são fragmentados, são observados de todos os ângulos, carecendo de uma referência a uma totalidade que lhes dê sentido. De todos os acontecimentos, só vemos os detalhes. Consumimos milhões de notícias sem reflexão. Os efeitos especiais e secundários nos escondem o fundamental. Não sabemos mais distinguir o importante do trivial. A informática, as redes de comunicação e a mídia se convertem num grande acelerador de partículas impedindo-nos de perceber a órbita referencial das coisas. E com a perda do horizonte histórico, perdemos também o sentido da história. Vivemos na imediatez e na dinâmica do provisório. Não distinguimos mais entre o objeto e sua imagem. Estaríamos em uma escatologia do tempo cumprido? A saída da história suporia a libertação das alienações que nela ocorrem? Estaríamos completamente entregues ao esteticismo do presente? (JAPIASSU, 2001, p.10).

Assim, anteriormente, a arte feita para as massas e a arte feita para uma audiência culta eram bem separadas e distintas uma da outra. Agora a cultura está dentro do "contexto de não ter contexto", a cultura *Nobrow*. Trivinho, ao mencionar Benjamin, dialoga e sinaliza toda uma

ideia sobre a representabilidade da arte e sobre como uma obra traduz seu ambiente social-histórico:

> No início dos anos 40 do século passado, Benjamin [...] demonstrou que a obra de arte, ao ser tecnicamente reproduzida em série, resta despojada de sua aura, isto é, do fator histórico que lhe garante a unicidade no espaço e no tempo e, portanto, a autenticidade e autoridade como fundação original. […] importa ressaltar […] que a arte, ao ser diretamente incorporada ao processo de produção, despoja-se de seu caráter representacional. Esta expressão conceitual não abrange uma função sociocultural que se esgota na lógica operativa de um espelho: refletir fielmente o real-lema que foi o do realismo na esfera da pintura, ancorado em técnicas perspectivísticas do espaço formalizadas no Renascimento italiano; e que ainda é o da fotografia, especificamente nos casos em que seus usos sociais (seja, por exemplo, no âmbito do jornalismo ou do aparelho policial, seja no universo das práticas familiares) se norteiam, no que tange à relação com a época e com a categoria do controle, exclusivamente por objetivos de registro cotidiano, de documentação, de geração de memória. A expressão conceitual em questão implica, antes, uma função representativa em geral, na direção de um desvelar algo sobre o real, de certa maneira e a partir de certa visão ou sensação de mundo. Num afresco de tipo tradicional, por exemplo, as figurações apresentadas mantêm com o real um certo distanciamento; *ipsis literis*, podem, por isso, evocá-lo. Com a proposição de sua temática, com suas combinações e tons cromáticos, com a perspectiva a partir da qual as figuras e/ou cenários são aludidos, com sua relação com o espaço, com o tempo, com a(s) técnica(s), com o suporte e suas limitações, enfim, com suas possibilidades e constrangimentos, um quadro fala ou faz falar, obviamente, o real social-histórico que o enreda e o constitui, ou contém, no mínimo, um conjunto de indícios que levam a repensar esse real, ao mesmo tempo que, mais prosaicamente, fornece inúmeras informações sobre as condições psicoemocionais do artista durante o processo de criação e sobre os procedimentos estéticos e a natureza dos materiais empregados para a consecução da obra. (TRIVINHO, 2001a, p. 170-171).

Porém, novamente, com a cultura dentro do "contexto de não ter contexto", a cultura *Nobrow*, não é mais possível traçar ou identificar claramente tal "real social-histórico que o enreda e o constitui" (TRIVINHO, 2001a, p. 171). Ou seja, na cultura dentro do "contexto de não ter contexto", isso se aplica não apenas ao "fazer" arte, mas também ao "analisar", "criticar" arte. Umberto Eco, nesse sentido, fala sobre a análise estética de obras através de duas abordagens, porém sempre considerando-se seu contexto. A grande transcendência da questão a seguir indicada por ele é o "contexto de não ter contexto" da cultura *Nobrow*:

> Quando consideramos a obra de arte em seu contexto original, imersa no jogo das relações culturais, econômicas e políticas na qual se formou, empenhando-nos numa visão interativa dos binômios arte-história e arte-sociedade, duas possibilidades de abordagem do problema se delineiam.
> Vemo-nos, portanto, diante de uma contraposição entre método *a priori* e método *a posteriori*, que pode conduzir a dois mundos distantes e heterogêneos quando não se tem em mente, sempre e vigorosamente, o tema

> fundamental da pesquisa: a análise daquele fenômeno particular de comunicação que é o organismo artístico. [...] A primeira via, de uma apaixonada e fiel compreensão da obra de arte, remonta [...] ao mundo no qual a obra surge e que a obra resume, comunica, às vezes julga. Trata-se de um encaminhamento que realiza uma consideração da obra em sua autonomia a única via de acesso ao mundo histórico originário. [...] Passemos à segunda via: esclarecer o significado exato de uma obra e de alguns de seus elementos através do conhecimento dos fenômenos sociológicos que presidiram sua formação, instaurando entre obra e tais fenômenos uma relação variável segundo as doutrinas. E aqui os filões se multiplicam: das interpretações deterministas segundo as três categorias de *race, milieu* e *moment,* às interpretações relativistas, com base nas flutuações do gosto no tempo e no espaço, a pesquisa histórico-sociológica tornou-se, em diversas medidas, via de compreensão de obra; mas em outras ocasiões, ao contrário, ela foi via de incompreensão, método de dissolução da obra no jogo das avaliações e dos fenômenos de gosto e de costumes, chegando, assim, a uma fenomenologia das reações estéticas que era psicologia e sociologia, mas que pretendia ser considerada estética, ou seja, uma doutrina exaustiva do fenômeno da arte, em vez de uma pesquisa científica sobre alguns de seus aspectos. (ECO, 2016, p. 33-35).

Hoje, já nem podemos dizer qual seria tal "contexto original". A primeira via mencionada não se aplica à arte *Nobrow*, já que não é mais possível identificar a origem, o "mundo" de determinada obra. A segunda via pode ser possível se se levar em consideração o fenômeno *Nobrow*, a contemporaneidade do "contexto de não ter contexto"; do contrário, ela se torna a mencionada "via de incompreensão", que apenas agrava o "quadro sem referências" mencionado e promove a perda de diversas obras devido ao crescente números de artistas e de sua produção.

Entre esse grande número de artistas, o talento continua raro como antes, e como marqueteiros estão sempre à procura de produções independentes para suprir a demanda por conteúdo autêntico, muitos artistas que eram bem-sucedidos como independentes acabaram caindo no mercado antes de estarem maduros o suficiente para isso. Acerca desse cenário, Seabrook (2001, p. 79) pontua que "A arte independente vende, mas o preço pelo qual é vendida é o preço da independência". O antigo conceito do artista, aquele que tinha toda uma jornada para se tornar o que era, desapareceu. Não se tem mais o direito de ingressar em uma jornada no veloz mundo contemporâneo, ou você simplesmente é brilhante agora, ou está simbolicamente morto para o mercado.

O processo corporativo começa a ditar o que sempre foi uma arte dirigida individualmente. As corporações agora estão por trás de grandes produções, patrocinando a Broadway, por exemplo; porém, não apenas patrocinando, também direcionando seu conteúdo para desenvolver os seus interesses no público. Não estamos apenas introduzindo novos artistas

no mercado, não no sentido de descobrir um artista pelo o que é, pelo seu talento, mas sim introduzindo um novo produto. A capacidade do artista de criar uma contestação interna e um questionamento de suas próprias ideias foi perdida, como menciona Hilton Japiassu:

> [...] a ponto de reduzir o indivíduo livre a uma simples marionete realizando espasmodicamente os gestos que lhe impõe o campo sócio-histórico: ganhar dinheiro, consumir e gozar. E as vozes discordantes não são mais abafadas pela violência bruta ou pela censura, mas sim por uma comercialização generalizada. (JAPIASSU, 2001, p. 5).

É com o "monoteísmo do mercado" (SEABROOK, 2001), com o triunfo da sociedade de consumo e com a crise das significações imaginárias que se manifesta a atual "crise do sentido". Ao estabelecer os valores econômicos como seus valores centrais e ao estabelecer a economia como o objetivo da vida humana, a sociedade atual propõe como objetivo a corrida desenfreada para um consumo sempre maior e um culto à divindade "mercado".

> Não tendo mais necessidade de indivíduos autônomos, ela os atomiza para melhor conformá-los. E se esquece de colocar no centro da vida humana outras significações, distintas da expansão da produção e do consumo. Num momento em que as ideologias científicas e os movimentos irracionais parecem constituir as duas faces de uma mesma medalha, não é de se estranhar que o pensamento se torne desfigurado e perca bastante de sua audácia. (JAPIASSU, 2001, p. 6).

O *Nobrow,* contudo, também criou uma chance para os artistas que estão entre a produção independente e a fama. Os artistas e autores que estão nesse meio-espaço – medianos, bons, mas não brilhantes, consistentes, mas não espetaculares – puderam manter sua produção graças à cultura *Nobrow*. Não apenas artistas medianos, mas muitos artistas geniais se perdem por não serem reconhecidos pelo mercado, assim, as mencionadas "vozes abafadas" podem voltar à tona. "Os artistas não devem dar expressão ao conteúdo da época. São eles que devem outorgar conteúdo a essa época" (MORAIS, 1998, p. 23). E é com a convivência entre os artistas que produzem sob os ditames do mercado e os artistas marginalizados cuja produção inclassificável o mercado não consegue compreender ou reconhecer que se dá a era *Nobrow*, que se outorga conteúdo a esta época.

Retomemos a observação do início deste subcapítulo, em que colocamos em foco a questão do "eclipse da concepção romântica do artista maldito, marginalizado": no início de nossa análise, demonstramos que esse eclipse realmente se deu quando os artistas passaram a se preocupar com dinheiro, com o mercado e com sua visibilidade mediática. Essa situação ainda perdura.

Entretanto, ao finalizar nossa análise neste fim de subcapítulo, verificamos também a volta, o ressurgimento dos "artistas malditos, marginalizados" – que podem assim o ser por convicção, por não desejarem se submeter às tendências e às ordens do mercado, ou por não conseguirem reconhecimento, visibilidade do mercado, ainda que a desejem; que vicejam no advento do *Nobrow,* devido à sua característica de produção em excesso e em rapidez – internacionalizada e altamente disseminada –, lado a lado dos artistas mercantis que buscam encaixar-se na indústria cultural e produzir direcionadamente para seus ditames. É essa convivência simultânea, que se supõe diametralmente oposta, mas pela primeira vez dando-se harmoniosamente, que "outorga conteúdo" à dada época *Nobrow*.

1.2.3 A arte

Dentre as diversas consequências para a arte já sinalizadas no subcapítulo 1.2, há outros desenvolvimentos importantes a serem considerados e outras observações mais meticulosas a serem feitas, a começar pela questão da produção em excesso e velocidade.

> [...] enquanto a cultura pós-moderna e global nos levou ao fim do estilo concebido como padrão capaz de perfilar e permitir o reconhecimento de um período histórico, o que a cultura pós-humana está agora colocando sob interrogação é o estatuto do talento individual como fonte para uma certa noção de estilo. Enfim, se todos os processos de criação na era pós-humana, além de serem coletivos, cooperativos e dialógicos são também realizados em simbiose com a inteligência e vida artificiais, então o estilo, tradicionalmente concebido como marcas qualitativas de um talento individual, está destinado a desaparecer? Deixo a resposta para nossa meditação. (SANTAELLA, 2009, p. 109).

A arte de fato ganha com uma produção maior, contudo, na cultura *Nobrow*, seria possível a confecção de uma obra de tal peso como *Fausto,* de Goethe? O palco da cultura *Nobrow* é este início do século XXI, um momento em que se valorizam produção e velocidade; o contrário do que a arte requer: tempo, reflexão, tranquilidade e espaço.

> Este é o novo regime da arte: enquanto atrai um vasto público, dá vida a muitas atividades comerciais ligadas a elas, ocupa as páginas das revistas, consagra estrelas, torna-se ela própria empresa e objeto de especulação. Levada pelo mercado, torna-se arte-mundo, arte no mundo. Se isso a torna acessível a todos, ao mesmo tempo contribui para confundir sua imagem, criando um efeito complementar de desorientação. O que parecia, de fato, escapar à lógica mercantil e constituía para muitos um último refúgio - o mundo puro, gratuito, transcendente mesmo, da Beleza - alinha-se cada vez mais às leis gerais do mundo mercantil, midiático e consumista. Daí as novas cruzadas lançadas para restaurar a autonomia perdida da cultura, para protegê-la de seus desvios

> mercantis e turísticos, para redescobrir a alma e a dignidade do mundo da arte. Este, em regime hipermoderno, tornou-se então um território de "barbárie estética"? Ou então o que ocorre não seria antes uma cultura específica e inédita, que não se trata de negar, mas apenas de regular, criando obstáculos a seus excessos e desvios? (LIPOVETSKY, 2011, p. 92-93).

Mencionada "desorientação" é causada diretamente não apenas pelo excesso de produção, mas também pela falha da crítica em esclarecer e "traduzir" o *Nobrow* para o público, que está interessado em conhecer todo esse novo conteúdo ao qual ele passou a ter acesso – que jamais antes sonharia em ter –, porém ainda não se encontra preparado para digerir, discernir e/ou compreender tamanha novidade, tamanha inovação e em tamanha quantidade de produção.

> Se, por um lado, na busca da assimilação, a arte, como manifestação antropológica integral, confunde-se com o movimento tecnológico do real que amplamente a barganhou; se suas materializações não conseguem mais, em si e por si mesmas, destacar-se do substrato que cimenta e matiza a arquitetura do complexo contextual genérico, tal fato não indica senão o quanto se tomou difícil, por outro lado, no plano da obra e de sua eficiência estética, bancar, com rigor, o jogo da diferença. Não obstante, diferenciar-se ou, em outras palavras - com a licença para o uso talvez indevido, embora muito oportuno, de uma metáfora astrofísica -, escapar do *buraco negro da alta taxa de indistinguibilidade em relação à nebulosidade estética*: eis um dos maiores desafios contemporâneos da arte. (TRIVINHO, 2001a, p.178, grifo do autor).

Para "bancar o jogo da diferença", ao qual a crítica não está acostumada, ela precisa se libertar das amarras da homogeneização às quais está acostumada, para assim poder ajudar o público geral a fazer o mesmo. Assim sendo, em resposta à nossa indagação inicial, no nosso mundo contemporâneo, no qual há tanta informação sendo produzida e consumida, e com o resultado vindo disso sendo a nossa necessidade de constantemente mudarmos do trivial para o importante de um segundo para o outro, sem conseguirmos nos orientar em meio a tudo isso, um texto como *Fausto* poderia até ser produzido, mas dificilmente alcançaria tamanho impacto.

Diferentemente das obras elevadas que continuam a comover os homens através dos séculos, a cultura de massa cria produtos estritamente efêmeros, feitos para não durar, apenas para o consumo e os lazeres instantâneos. Se a cultura é o que escapa ao desgaste do tempo criando obras eternas, a cultura de massa não merece o nome de cultura: ela nada mais é que uma das peças do universo mercantil, generalizando o transitório e o perecível, a facilidade e o imediatismo consumistas. Incapaz de criar obras que resistam à prova do tempo, essa não cultura é uma anticultura (cf. ARENDT, 1989).

Mesmo a cultura *Nobrow* escapando desses questionamentos em relação à cultura de massa, infelizmente os efeitos resultantes são os mesmos: *Fausto* não alcançaria impacto, não duraria, pereceria diante da imediatez consumista. Preocupantemente, uma cultura tão rica

quanto a *Nobrow* – com enorme potencial para "escapar ao desgaste do tempo criando obras eternas" – pode acabar "Incapaz de criar obras que resistam à prova do tempo", pode se tornar uma "anticultura" simplesmente devido ao mencionado despreparo da crítica e, consequentemente, do público em entender, compreender e internalizar o *Nobrow*.

> A literatura popular expressa e reflete a estética e os valores sociais dos seus leitores. Assim como a decisão de participar em literatura de gênero é uma questão de escolha e não necessariamente de lavagem cerebral ideológica, briga entre high, middle e lowbrow ou de declínio de padrões literários decadentes. Debater a estética dessa literatura exige atenção para ambos os lados: tanto o literário quanto os traços socioideológicos, incluindo a natureza e abrangência de seus assuntos, o valor que este alimenta para a opinião pública e o nível de cultura literário que este forma. (SWIRSKI, 2005, p.7).

1.3 SOBRE CONCEITOS E TERMINOLOGIAS

Toda vez que a questão da representação e/ou da definição entra no campo da crítica da ficção popular e da erudição, principalmente no espaço intermediário entre essas, "algo similar a uma Hidra de sete cabeças nos é apresentado, formada por um grande caldeirão de posições, oposições, suposições e presunções, reformuladas e reconfiguradas em suas versões críticas", como caracteriza Swirski (2005, p. 13). Essa enorme combinação resulta em um produto final, em algo similar a uma enciclopédia ou, ainda melhor, a uma lista telefônica: uma interminável descrição, uma listagem de nomes e atribuições.

É muito fácil nos perdermos em *big data* ou rodeados por livros e mais livros, em bibliotecas inteiras de material sociológico, filosófico, crítico-literário e crítico-artístico sobre a cultura e sua história. Ainda assim, se faz necessária uma tentativa de encontrar uma visão panóptica a ser alcançada por uma abordagem ocasionalmente seletiva a certos teóricos individualmente, isoladamente, e a certas variantes individuais isoladas da propagação de suas teses, buscando chegar a um conceito, a uma definição, sem restringi-lo a uma única palavra e, ao mesmo tempo, sem tornar este subcapítulo um mero dicionário de citações e definições.

Desse modo, por meio da análise de conceitos e de suas definições, buscaremos alcançar perspectiva e clareza para discutirmos a repercussão dessa nova estética *Nobrow*. Em um momento histórico de divisões disciplinares e, consequentemente, de visões limitadas, há uma grande necessidade de colocarmos uma visão interdisciplinar, panorâmica. Em um papel de críticos, buscaremos deixar "pré-conceitos" e "pré-definições" de lado, na busca do verdadeiro julgamento. Uma síntese crítica não necessariamente implica redundância, apenas reforço,

assim como a releitura de um bom gancho literário não precisa implicar uma perda de tempo, mas sim uma recaptura de *insights* anteriores.

Para entrarmos no campo da terminologia, devemos iniciar com um comentário relacionando-a com a ideia de *Nobrow, lowbrow* e *highbrow*. Falando do "popular", esse é chamado de diversas maneiras: cultura de massa, entretenimento, baixa cultura e *lowbrow*, quase intercambiavelmente. Enquanto comprovadamente não equivalentes, para classificar esses rótulos corretamente, seria necessário apenas para esse objetivo todo um livro em si. Por outro lado, definir e distinguir termos como intelectual, elite, canônico, vanguardista e *highbrow* também pode demorar ainda mais e se tornar avassalador (cf. SWIRSKI, 2005), acabando com esse estudo mesmo antes dele ser iniciado, sendo um pouco mais distante do que os nossos objetivos e, assim, não sendo nosso caminho.

Dentro do campo de relação da terminologia com o *Nobrow*, podemos citar, por exemplo, as elites sociais e culturais, que não se encaixam perfeitamente dentro dos consumidores de alta cultura, e a vanguarda, que frequentemente buscou romper com a linha *highbrow*. Da mesma forma, a ficção *highbrow* é ocasionalmente popular como, aliás, também é uma grande parte do gênero canônico.

Tudo isso se destina a sinalizar a nossa consciência para as dificuldades que cercam essas distinções e definições e nossa necessidade de passar por cima dessa análise, em nome do tamanho aceitável desta Tese e para evitar transformá-la em um dicionário, sendo que nosso objetivo neste momento é analisar o conceito de *Nobrow*, e não o uso diário de todas as outras terminologias. No final, devemos chegar à conclusão de que a questão da visão pessoal, do gosto e do uso desses conceitos não será muito diferente entre cada pessoa e não influenciará a utilização que cada indivíduo faz deles. Novamente, nosso objetivo é analisar a mudança da diagramação da cultura anteriormente mencionada, e não o uso pessoal de definições, o qual é distinto até mesmo por características da era *Nobrow*. Constituem-se ainda como nossos propósitos contribuir para um debate sobre os padrões culturais atuais e futuros e proporcionar uma compreensão maior da maneira como a cultura *lowbrow* e a cultura *highbrow* têm se recombinado e evoluído em cultura *Nobrow*.

1.3.1 Conceitos *Nobrow*

Nobrow não é meramente uma questão de recepção "*crossover"* (SEABROOK, 2001), de um cruzamento, de uma mistura de gêneros ou de um intermediário entre eles, mas sim uma postura intencional à qual autores e artistas simultaneamente destinam ambos os extremos do espectro literário/artístico.

Há diversos benefícios e perigos nesse *crossover*, nesse "trânsito *Nobrow*" entre *lowbrow* e *highbrow*. Podemos tomar Shakespeare como exemplo, um autor popular cujo trabalho também era apreciado pela corte inglesa. Mas levando em consideração que as divisões *highbrow-lowbrow* não faziam parte do paradigma socioestético de sua época, ele não era um escritor híbrido e muito menos *Nobrow*: isso vem do fato de que, especialmente após a denominação do termo *Nobrow*, em 2000, por John Seabrook, em seu livro, a cultura *Nobrow* (e todos seus desenvolvimentos originários anteriores a sua denominação em 2000, que serão vistos no terceiro capítulo) passou a ser identificada essencialmente como uma formação contemporânea, exatamente pela sua relação com o paradigma socioestético atual, *Nobrow* não nasceria sem a cibercultura.

> Pelo arco de abrangência que granjeou na década de 90, a cibercultura se tornou o próprio mundo, a sua materialidade e o seu simbólico, a sua atmosfera integral, com uma nuance fundamental: ela não só se insere, hoje, no rol dos fenômenos globais, como também radica na base de todos eles. (TRIVINHO, 2001b, p. 59).

Por outro lado, Peter Swirski introduz uma nova ótica, contraditória à de Seabrook e à desta Tese: "Em contradição com os estudiosos que, particularmente após o livro de John Seabrook de 2000, identificaram a cultura *Nobrow* como contemporânea, meu argumento é que, nas primeiras décadas do Século XX, a distinção popular-highbrow na literatura já havia dissolvido em arte *Nobrow*" (SWIRSKI, 2005, p. 51). Swirski inicia assim seu argumento de que a origem da cultura *Nobrow*, mesmo que ainda não denominada, se dá no início do século XX, e não no início do século XXI, pois já se iniciava uma distinção dos conceitos na literatura. Dentro desse seu ponto de vista, ele não considera a cibercultura como aspecto importante para o *Nobrow* – sendo que essa é uma ótica singular e específica desta Tese – e tampouco diferencia *Nobrow* de hibridismo, como o faz Seabrook e também as hipóteses desta pesquisa, em que atestamos que o *Nobrow* é a evolução do hibridismo, um "além-híbrido" (conforme desenvolvido no subcapítulo 3.2.5).

Ainda assim, tal visão de Swirski pode providenciar respaldo para a hipótese desta Tese de que os primórdios do *Nobrow* estão juntos ao nascimento da cibercultura, mesmo que esses só viessem a se originar no século XXI. Para Swirski (2005), dentro da cultura *Nobrow* e, assim sendo, fora das fórmulas, o artista projeta um oxímoro *Nobrow*, um híbrido de alto modernismo e arte popular. A recusa em se encaixar no molde (consciente ou inconscientemente) é precisamente o que é tão interessante, até mesmo ao combinar a forma popular com conteúdos sociofilosóficos e mesmo com paródias autodescontruídas. Dessa forma, podemos montar algo demasiado literário para o *mainstream* e muito *lowbrow* para o literário e que ainda assim é capaz de pagar um tributo intertextual para toda uma escola literária ou artística. Esse pode vir a ser um grande modelo *Nobrow*, apenas necessitando, apenas em busca de um sinalizador desse fato e desse conceito:

> [...] Meus esforços devem forçosamente ser limitados a detalhar as maneiras pelas quais se cruzam os altos e baixos literários em busca de entretenimento. A ligação entre um Derby campeão com pedigree e um humilde burro não rende mais do que uma mula estéril. Na literatura, no entanto, cruzar trilhas culturais, muitas vezes, rejuvenesce ao invés de embrutecer. (SWIRSKI, 2005, p.11).

A conclusão a que o autor (2005, p. 12) chega é a seguinte: “Mediar para frente e para trás entre o intelectual e o popular mostra que a única coisa estéril resultante são as categorias socioestéticas que não podem acomodá-los”.

Esse é o grande desafio da arte e da cultura *Nobrow*: a sua própria essência “não categorista”, inclassificável. Muitas vezes, esse grande avanço trazido do “cruzamento” entre popular e erudito se perde, ou faz perder uma grande obra de arte ou de literatura, meramente pela falta de uma categorização para poder defini-la, para poder vendê-la. Talvez o novo conceito de *Nobrow*, a categorização de uma obra em “não categorizada”, ainda que sendo uma antítese, ajude essas grandes obras a ganharem o espaço perdido por mísera falta de definição.

Nobrow é o período cultural mais livremente criativo, já que a sua ausência de categorização faz com que ele não esteja delimitado pelos padrões acadêmicos. *Nobrow* é uma cultura que funciona em diversos sentidos e anda em diversas direções, uma cultura livre e não hierárquica. Em suma, *Nobrow* são todas as artes e todos os artistas influenciados e inspirados por todas as artes e todos os artistas de todo o mundo.

1.3.2 *Nobrow* e a cena contemporânea da arte e da cultura

"O historiador não pode apagar as individualidades. A arte é feita pelos artistas".

(MORAIS).

Em um tempo em que todos estão sem rumo e/ou não sabem por onde estão trilhando, o artista não pode contar com os historiadores e críticos para definir a época atual, de maneira que ele deve ser seu próprio definidor, deve ser um pesquisador que reflete sempre sobre seus caminhos e suas obras. O artista dessa nossa nova era não pode ser um mero artesão, ele tem que ser seu próprio historiador. Todo artista deve também ser um intelectual.

Ainda assim, mesmo com a necessidade do artista de levar sua obra independentemente da ajuda de historiadores e críticos, observamos que, sim, estes últimos se fazem mais necessários do que nunca, principalmente para que o público e o mercado possam acompanhar o desenvolvimento tanto dos artistas quanto dos próprios críticos e historiadores.

Nobrow é mais democrático, inclusive, dentro da esfera dos consumidores. Vimos que a tecnologia e a comunicação proporcionada pela internet tornaram possível a diminuição da distância entre o artista e sua audiência, seus possíveis consumidores. Vimos também que o artista é mais livre e que a arte sempre irá ganhar com uma produção maior. Assim sendo, como mencionado anteriormente (subcapítulo 1.2.2), no público, há um efeito preocupante da cultura *Nobrow*: ela pode torná-lo perdido ou, no mínimo, desnorteado devido à falta de definições e guias, o que são características do *Nobrow*, ainda mais, se considerarmos uma produção tão demasiada. Entretanto, esse é um efeito que é facilmente superado pelo trabalho de críticos e historiadores que se faz extremamente necessário em uma situação como essa. E com um público tão disposto, a arte *Nobrow* tende a crescer, espalhar-se e divulgar-se extremamente.

1.3.3 *Nobrow* como o "pós-pós-modernismo"

O século XXI se tornou a cultura *Nobrow*, que está altamente propagada, ainda que não percebida. A arte e a cultura não estão sendo propriamente classificadas/nomeadas, não há divulgação nem conhecimento do novo termo chamado *Nobrow*, não há consciência desse fato.

Artistas e movimentos culturais são erroneamente classificados em movimentos obsoletos, ou simplesmente não conseguem se encaixar em nenhum deles, deixando assim de ser classificados. Em geral, a arte contemporânea costuma ser genericamente chamada de pós-modernista, sem maiores avaliações estéticas. Contudo, esses artistas, movimentos e bens culturais inclassificáveis deste século que atravessam o ciberespaço refletem e caem dentro dos parâmetros da cultura *Nobrow*.

Além da crença mencionada de vivermos o pós-modernismo na arte, grande parte dos acadêmicos e pensadores hoje acredita que estamos vivendo a pós-modernidade. Outros, em menor número, acreditam em outras teorias de época, entre elas, a modernidade, a pós-modernidade, a hipermodernidade, a modernidade líquida etc. Todavia, nenhuma dessas consegue abarcar completamente determinadas características da contemporaneidade, como as pontuadas no parágrafo anterior.

Essas teorias são insuficientes, cada uma delas não compreende totalmente nossa época (conforme será demonstrado em mais detalhes no capítulo cinco desta Tese). Não é um atestado da existência ou da não existência da pós-modernidade, por exemplo, ou confirmação de estarmos ou não em tal ou outra época, mas é justamente a natureza do *Nobrow*: da mesma maneira que ainda existe um artista de estilo surrealista em algum lugar do mundo hoje, também existe um artista renascentista e outro *Nobrow* conjuntamente. Portanto, a questão atual é a impossibilidade de uma nomeação única, da generalização de todo um movimento artístico ou de toda humanidade em uma categoria. Por mais que isso possa ser afirmado em relação a qualquer época anterior, ainda assim era possível se obter uma maioria. A era de tendências *Nobrow* se constitui em individualismos, microgrupos e microculturas que jamais atingem percentual quantitativo considerável. Sempre houve exceções à regra de cada tempo; mas uma maioria, tendências únicas, já não são mais possíveis.

Nobrow é a categoria substitutiva para pensar esse novo tempo, consequência da defasagem de sentido e termos. A sociedade e a cultura se encontram em nova fase, que não se encaixa mais dentro das definições pós-modernistas ou de outras quaisquer. *Nobrow* é o nome dessa nova era da humanidade, é o "pós-pós-modernismo", podemos constatar que a história da cultura do século XXI ainda não está sendo profundamente escrita, no entanto, não deve permanecer sem parâmetros.

1.4 CONCEITOS DE “CULTURA”

Raymond Williams (2011a) questiona a segmentação entre sociedade, economia e cultura. Para ele, nessa segmentação, há uma perda da visão total, o que fez com que ele preferisse se utilizar de uma visão mais histórica. Williams menciona que os três conceitos não são independentes, eles não evoluem sozinhos.

O conceito de cultura de Williams (2011a) é o de uma cultura que se relaciona com a criação material das coisas, e a criação material das coisas é criação sígnica. Para ele, a transformação pelas mãos humanas pressupõe criação. E se há criação material, criação de signos, há cultura.

Até o século XVIII, os conceitos de civilização e de cultura eram muitas vezes tidos como intercambiáveis. Depois, passaram-se a fazer questionamentos sobre essas civilizações no âmbito do progresso e da ordem social, em oposição ao conceito de cultura como produção de conhecimento, arte, literatura, religião, vida pessoal. Passa-se a falar na evolução da humanidade através da razão.

Uma crítica justamente a esse conceito faz Williams (2011a). Segundo o autor, o mundo não teve um ritmo único de desenvolvimento. Não deveria se falar de uma cultura única e comum a todos. Ele coloca a questão de que cada povo teria uma cultura única, fala em *culturaS*, e não em uma cultura única da humanidade, configurando, assim, essa complexidade cultural, essa ideia de *culturaS*.

Para Williams (2011a), cultura é um processo social constitutivo que cria novos modos de vida específicos e diferentes. Ao aprofundarmo-nos nessa exploração do processo social, o conceito de cultura ficaria muito mais rico, evitaríamos, assim, reduzir tal conceito a um universalismo abstrato e linear e, com isso, não reduziríamos a cultura a uma superestrutura. Quem desenvolveria a cultura seriam as pessoas que rompem com as ligações com a sociedade e com a história e que desenvolvem um senso próprio do processo construtivo humano – quem é o artista? É quem se diferencia dos demais por ter um espírito elevado, uma inspiração elevada, ele é um mito (cf. RIZOLLI, 2005, p. 162, citado no subcapítulo 1.2.2 desta Tese). Para Williams (2011a), por outro lado, o artista é alguém que sabe retratar bem a vivência. A ideia de “prática” é muito importante para os estudos culturais. Devemos mobilizar a compreensão e as definições dos estudos culturais para entender sobretudo as práticas humanas.

Todo elemento cultural, sendo uma criação de signos, está em uma interação comunicativa, está em comunicação com os demais objetos e com os seres humanos que vivem com esses objetos. Os estudos culturais são um modo de entender a sociedade comunicacional

que é cultura em si, as práticas comunicativas, que são culturais. Cultura passa a ser tudo o que nos envolve. Se tudo é cultura, se tudo é signo, tudo comunica. Na nossa contemporaneidade, *Nobrow* é a teoria que faz a ligação entre os estudos culturais e as teorias comunicacionais.

Já Terry Eagleton introduz a ideia de cultura de T. S. Eliot: “O que ele entende por cultura, [...] é antes de tudo, o que os antropólogos entendem: o modo de vida de um determinado povo vivendo junto em um certo lugar" (EAGLETON, 2011, p. 159). Essa visão de Eliot já está superada, haja vista que a cultura não necessariamente é denominada pela geografia. “Em outras ocasiões, contudo, a cultura como um termo valorativo parece predominante na sua mente” (EAGLETON, 2011, p. 160) referindo-se à fala de Eliot: "A cultura pode mesmo ser descrita simplesmente como aquilo que faz a vida valer a pena ser vivida" (ELIOT, 1949, p. 27). E continua: “ao passo que, flutuando entre esses dois significados, está um sentido de cultura como todo o complexo das artes, usos e costumes, religião e ideias de uma sociedade, o qual pode ser posto a serviço de qualquer uma das duas definições. A cultura de uma sociedade, em certo ponto, é aquilo que faz dela uma sociedade” (EAGLETON, 2011, p. 160), entretanto, contraditoriamente, Eliot registra em outro momento que é possível prever um período "do qual é possível dizer que não terá nenhuma cultura" (ELIOT, 1949, p. 19); não contradizendo a si mesmo, mas explorando deliberadamente a ambiguidade da palavra, por exemplo, ao falar da "transmissão hereditária da cultura dentro de uma cultura" (ELIOT, 1949, p. 32). Para ele, a cultura "nunca pode ser totalmente consciente - existe nela sempre mais além daquilo de que estamos conscientes, e ela não pode ser planejada porque é sempre o pano de fundo inconsciente do nosso planejamento” (ELIOT, 1949, p. 94), “A cultura nunca pode ser trazida inteiramente para a consciência, e a cultura da qual estamos totalmente conscientes nunca é a totalidade da cultura" (ELIOT, 1949, p. 107).

Já para Eagleton:

> [...] a indústria cultural se expandiu durante os anos 70 e 80 até que um novo termo foi necessário para o fenômeno que ela designava: pós-modernismo. O que a palavra sinalizava, com efeito, era que a *Kulturkampf* à moda antiga entre civilização de minoria e barbarismo de massa estava agora oficialmente terminada. Os anos 60 tinham desafiado a arte aristocrática em nome da arte populista e subversiva, mas o que havia agora triunfado não podia mais ser capturado inteiramente por nenhuma dessas categorias. Se era populista, certamente não era subversiva. Incluía a arte elevada, mas agora completamente incorporada na produção de mercadorias; ela abarcava a cultura "de massa" altamente sofisticada e o vulgar e o *kitsch*, experimentos de vanguarda e banalidade comercial. Havia ainda distinções entre alta e baixa; mas a alta cultura tradicional, ainda com alguns fortes ecos de classe, estava então sendo cada vez mais posta de lado, enquanto não havia quase nenhuma cultura popular fora das formas comerciais. Em caso contrário, as

> próprias distinções entre alta e baixa estavam sendo amplamente relocadas dentro de uma cultura híbrida, transpassando limites, que espalhava sua influência indiferentemente em todos os enclaves sociais, em vez de como uma hierarquia de universos isolados e mutuamente incompreensíveis. Isso não era, de fato, um desenvolvimento totalmente novo. Entre a tradicional estrutura de classes e a tradicional hierarquia cultural de dominância nunca tinha havido uma correlação simples; a aristocracia não se fez notar por seu amor por Schoenberg. A alta cultura sempre foi o território favorito da intelligentsia mais do que uma questão estritamente de classe, embora a intelligentsia ela própria geralmente o seja. A cultura pós-moderna, ao contrário, é sem classes no sentido de que o consumismo é sem classes, o que quer dizer que ele vai além das divisões de classe ao mesmo tempo que impulsiona um sistema de produção que considera essas divisões indispensáveis. De qualquer modo, o consumo de uma cultura sem classes é hoje em dia cada vez mais a marca da classe média. (EAGLETON, 2011, p. 176-177).

A discussão da necessidade de novos termos, em especial da necessidade e da superação do termo “pós-moderno”, encontra-se no subcapítulo 5.1.2.

> Para fazer jus à marca registrada de "pós-moderno", entretanto, algo mais era necessário. O que se sentiu que foi alterado não foi apenas o conteúdo da cultura, mas o seu status. Era a sua influência transformadora nos outros níveis da sociedade que importava, não apenas o fato de que ela estava cada vez mais presente. (EAGLETON, 2011, p. 177).

O que estava acontecendo no âmbito cultural em tal período, nas palavras de Fredric Jameson, era:

> [...] uma prodigiosa expansão da cultura por meio do âmbito social, a um ponto em que se pode dizer que tudo na nossa vida social - do valor econômico e do poder do Estado até as práticas e a estrutura da própria psique - tornou-se 'cultural' num sentido original e ainda não teorizado. (JAMESON, 2001, p. 87).

Mattelart coloca a cultura em um papel central na sociedade, fala de seu papel institucional e da necessidade de “partilhar saberes”:

> Partilhar os saberes, incluindo os cidadãos no debate sobre as grandes escolhas da sociedade, se tornou um imperativo categórico da vida democrática. Só sob essa condição é que a nova utopia da partilha de conhecimentos pode vir a ser a premissa de uma sociedade pensada não apenas em termos de identidades múltiplas, mas à luz da igualdade. (MATTELART, 2005, p. 15).

Nesse ponto da discussão, Mattelart (2005) toca num ponto importante e fundamental da cultura *Nobrow*: “identidades múltiplas, mas à luz da igualdade”. Nesse sentido, a cultura, para Mattelart, como uma área de competência específica reivindicada pela Unesco, ganhou maior densidade institucional no decurso dos anos noventa, com a promulgação de inúmeros

documentos de regulamentação: declarações, recomendações e convenções (MATTELART, 2005, p. 16). Para ele, um grande apelo global à diversidade cultural e uma luta encarniçada das identidades regionais em meio à configuração da globalização cultural surge a partir dos anos noventa (MATTELART, 2005, p. 16).

Mattelart acrescenta que foi a consecução de uma rede global de defesa e de promoção da diversidade e da identidade que produziu uma grande pressão junto aos governos nacionais (sobretudo os governos dos chamados países em desenvolvimento) e aos organismos transnacionais (BID e UNESCO), no sentido da adoção de novas políticas culturais que pudessem ressemantizar e ressignificar um conjunto de conceitos, como o conceito de exceção cultural (MATTELART, 2005, p. 16).

> A extrema variedade dos centros de interesse, de proveniências linguísticas e culturais dos novos e antigos sujeitos sociais e culturais, assim como suas formas de ação demonstram que se há uma fonte de uma nova diversidade é a da pluralidade dos protagonistas que surgiram na esfera cívica mundial a partir do final do século passado. O que eles procuram nos dizer é que os combates pela diversidade cultural só adquirem sentido à luz de uma interrogação mais vasta sobre o modelo de sociedade (MATTELART, 2005, p. 17).

É a esse papel que a cultura *Nobrow* (e a denominação da cultura contemporânea como *Nobrow*) se presta.

> As instituições como família, igreja, escola, entre outras ocupam uma posição importante ao apontar desde cedo para as crianças as diferenças que nos caracterizam em todos os sentidos, sem contudo perder de vista as práticas pedagógicas que se orientam pelos princípios da diversidade cultural de modo a garantir a igualdade entre todos. Ninguém deve ser visto como inferior. A visão multicultural passada para as novas gerações é que garantirá o desenvolvimento o respeito as identidades plurais. O que se observa é que não são apenas documentos que vão acabar com as representações sociais construídas historicamente por séculos. Mas desde que sejam criadas, já representam um grande passo na luta pela equidade, pois são resultado das lutas que se travam para se chegar a paz. Educar para uma convivência plural e diversa é condição primeira. Não é fácil conviver com as diferenças culturais, mas é possível salientar a riqueza que a diversidade cultural pode representar para um país. Aceitar as diferenças requer o reconhecimento de que existem indivíduos e grupos distintos entre si, mas que não se anulam ou se excluem em termos de direitos iguais e de oportunidades correlatas que garantam a afirmação de suas identidades e da existência com dignidade humana. A diversidade cultural pode ter um papel central no desenvolvimento (GIORA, 2015, p. 32-33).

Precisamos, dessa forma, que todas as instituições passem essa visão multicultural a cada nova geração e a todas anteriores, pois necessitamos voltar a compreender a diversidade,

compreensão esta que nos escapou devido à sua multidimensionalidade e multiexistência no advento do *Nobrow*.

1.5 A CONSTRUÇÃO DE NOVAS CULTURAS: CRIATIVIDADE

A contemporaneidade traz padrões novos de pensamento, múltiplas linguagens, processos comunicativos e modos de interação humana cada vez mais complexos apoiados pelas altas tecnologias. Assim, faz-se necessário analisarmos as mudanças no modo de ser e de viver do ser humano na atualidade. O fenômeno da comunicação hipermidiática reinventa tanto as relações sociais quanto a circulação e a produção cultural.

> A remodelação tecnológica das práticas sociais nem sempre contradiz as culturas tradicionais e as artes modernas. Expandiu, por exemplo, o uso de bens patrimoniais e o campo da criatividade. Assim como os vídeo games trivializam batalhas históricas e alguns videoclips as tendências experimentais da arte, os computadores e outros usos do vídeo facilitam obter dados, visualizar gráficos e inová-los, simular o uso de peças e informações, reduzir a distância entre concepção e execução, conhecimento e aplicação, informação e decisão. Essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação, com usos democratizadores, como se observa na utilização do vídeo feito por alguns movimentos populares. (CANCLINI, 2003, p. 308).

Há um cenário contemporâneo extremamente propício para a reflexão sobre as implicações do ambiente sobre o ser humano e vice-versa. O ambiente físico em que um indivíduo se encontra sempre foi a sua grande fonte de influência cultural, e o fluxo cultural se dava temporalmente no espaço físico. Com a emergência do ciberespaço, tempo e espaço se perdem e uma nova cultura mundializada de circulação instantânea surge; fazendo o território físico ser gradativamente anulado, dando lugar ao virtual. A sociedade contemporânea expandiu suas fronteiras para além de limites concretos das localidades geográficas, tornou-se globalizada e ampliada com o ciberespaço, estimulando novas maneiras de ver, de pensar, de trocar, de se comunicar, de se relacionar e de viver.

> Mas as novas tecnologias não só promovem a criatividade e a inovação. Também reproduzem estruturas conhecidas. Os três usos mais frequentes do vídeo - o consumo de filmes comerciais, os espetáculos pornô e a gravação de acontecimentos familiares - repetem práticas audiovisuais iniciadas pela fotografia e pelo super 8. Por outro lado, a videoarte, explorada principalmente por pintores, músicos e poetas, reafirma a diferença e o hermetismo de um modo semelhante ao das galerias artísticas e dos cineclubes. A coexistência desses usos contraditórios revela que as interações das novas tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam. Uma dessas transformações de longa

> data, que a intervenção tecnológica torna mais patente, é a reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos; os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais. Ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas. Não quero dizer que essa circulação mais fluida e complexa tenha dissolvido as diferenças entre as classes. Apenas afirmo que a reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos. (CANCLINI, 2003, p. 309).

A criatividade humana é uma capacidade diferenciada que supõe um processo e um ambiente de suporte; concede ao ser humano um *status* de agente construtor revelando suas incontáveis e incomparáveis potencialidades. Pode resultar na apresentação de produtos inovadores, que estão por trás da construção do mundo humano em todos os seus detalhes. A genialidade, em diversas áreas do existir humano, se expressa sob o fazer criativo que muitas vezes deriva inventos os quais vemos traçar a trajetória da história da evolução humana. A realidade humana, resultado do talento criador, também é parte inerente do processo criativo, pois dela advêm todos os elementos materiais e simbólicos que lhe servem de suporte.

Winnicott (1975) discute a importância do potencial criativo para o ser humano e suas contribuições ao processo evolutivo individual e ao ambiente humano, que nos permite refletir sobre a construção das sociedades e suas variadas culturas, perspectiva de análise que estimula o exame do cenário do início do século XXI, com a criação do ciberespaço. Parece inevitável questionar em que medida a sociedade globalizada e o surgimento da internet inauguraram novas formas de relacionamento, de pensamento, de produção, ou seja, uma nova relação entre o ser humano e o mundo.

1.5.1 Processos criativos

Ainda hoje, no século XXI, deparamo-nos em demasia com um conceito extremamente romantizado do processo de criação como algo mágico, inexplicável, quando, na verdade, o processo de criação nada mais é do que um processo de trabalho. Todo o percurso de trabalho é feito considerando as escolhas sensíveis e as intelectuais. Não necessariamente há um julgamento e/ou uma afirmação explicitados, mas existe um conceito por baixo de tudo. Quando utilizamos esse denominador comum do processo de criação, nós eliminamos essa separação, essa dicotomia do sensível e do intelectual.

Todos os processos são sensíveis e intelectuais (independentemente da área/da materialidade) e passam por tudo que é singular do local, da linguagem. Não é possível discutir nenhuma singularidade sem saber as tendências do processo, sem contextualizar. É exatamente o olhar pessoal que o transforma em uma singularidade.

Cada um de nós, como seres humanos, temos interiorizadas essas questões processuais, que são absolutamente gerais. Mas as questões com as quais nos deparamos são justamente as de desvendar qual a tendência, qual o projeto que está em jogo, qual é o contexto de produção, qual a situação, o momento histórico, o diálogo que você estabelece etc. São nessas indagações que nós vamos encontrando as singularidades, mas não é no sentido intelectual que teremos essa separação. O sensível e o intelectual são fronteiras muito discutidas no campo de processo de criação, todavia não são eles que nos ajudarão no campo da definição, da reflexão. Quando colocamos essa amplitude do processo de criação como nosso interesse, já estamos automaticamente trabalhando com várias fronteiras, com vários níveis de indefinição de fronteiras. Podemos tomar diversos pontos de vista nessa discussão, entre eles, o ponto de vista das mídias, das linguagens e dos gêneros.

Quanto ao ponto de vista das mídias e das linguagens, temos a interligação das mídias, a indefinição, a inter-relação e a não definição. Tomemos como exemplo a publicidade digital e o jornalismo digital, que já partem disso e já são eles próprios ampliações em si. Neles já não existem as fronteiras, as passagens de um para o outro.

Mesmo o pensamento em si não se dá em uma só linguagem, estamos permanentemente, já como forma de desenvolvimento do pensamento, em diálogo com diversas dessas linguagens. Fazemos diagramas em anotações, apontando relações, fazendo e traduzindo pensamentos entre linguagens. O processo de criação é um processo permanente de traduções intersemióticas, de linguagens que vão sendo traduzidas. Essa é uma fronteira que já se elimina na própria materialidade do pensamento, no modo em que o pensamento se desenvolve. Podemos não saber qual será o desenrolar desse, mas já é uma primeira fronteira que é quebrada.

A maneira como essas mídias se inter-relacionam é muito ampla, não só no modo de desenvolvimento do pensamento, mas no modo como as obras são colocadas publicamente. O que é colocado publicamente é aquilo que o autor aprovou no momento, sendo que muitos processos são objetos que se transformam em frente aos nossos olhos. Por mais que esse fato sempre tenha se desenvolvido e sido assim, hoje ele o é ainda mais, devido à multiaspectalidade do *Nobrow* e às inovações da arte contemporânea e com as mídias contemporâneas, até mesmo

pela própria natureza das mídias digitais. Estamos falando de movimento e não de objetos estáticos. As mídias não são a questão, e sim os diálogos estabelecidos.

> [...] É a matéria como obstáculo sobre o qual se exercita a atividade inventiva que converte as necessidades do obstáculo em leis da obra: estabelecida esta definição geral, um dos lados mais pessoais da doutrina de Pareyson consiste em ter reconduzido ao conceito de matéria aquelas várias realidades que se chocam e interseccionam no mundo da produção artística: o complexo dos "meios expressivos", as técnicas transmissíveis, as preceptísticas codificadas, as várias "linguagens' tradicionais, os próprios instrumentos da arte. Tudo isso é subsumido sob a categoria geral de "matéria", realidade exterior sobre a qual o artista trabalha. Uma antiga tradição retórica pode ser assumida a mesmo título do mármore sobre o qual se esculpe – como obstáculo escolhido para ser transformado em sugestão de ação. O próprio escopo ao qual uma obra funcional é destinada deve ser considerado "matéria": um complexo de leis autônomas que o artista deve saber interpretar e reduzir a leis artísticas. (ECO, 2016, p. 16).

Focando agora o ponto de vista do gênero, também há sua extrapolação na contemporaneidade. A questão anterior de uma pré-definição de gêneros, bem definidos e segmentados, já não é mais possível hoje. Os próprios termos que estão sendo utilizados por teóricos (como "fotografia expandida", "cinema expandido", "vídeo instalação", "entre-imagens") já mostram essa tendência, essas tentativas de demonstrar o quanto o objeto de arte não é nem um nem o outro, demonstrar o quanto estamos nesse campo que transborda definições, sem ter características específicas de gêneros, mas com os quais o objeto dialoga. As definições preestabelecidas de alguns campos não dão mais conta, não são mais suficientes. Não é mais possível fechar uma definição. Devido a esse fato, a melhor proposta seria ver do que são feitos, mapeá-los, para assim falar desse campo das inter-relações.

Tudo isso é uma resposta processual para uma insatisfação diante da (in)definição do gênero. Para não fecharmos esse campo, é muito melhor pensarmos em campos de possibilidade, não em um versus o outro, em dicotomias. Estamos sempre fazendo representações, de tal ou qual modo, sem ainda não termos nome. Contudo, podemos falar do que é feito. Nesse sentido, segundo Morin (2011), na "contemporaneidade macro", em que não temos gêneros determinados, podemos muito mais pensar em "interações do que em segmentações".

1.5.1.1 (In)definições de linguagens, mídias e gêneros

> A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. [...] O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. [...] A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. (ADORNO, 1970, p. 13).

Dessa maneira, após análise sobre as indefinições das fronteiras de gênero, chegamos ao *Nobrow*: temos que focar em como lemos esses novos processos, e não em defini-los. O que nos cabe é entender seu modo de ação. Não necessariamente deve haver um projeto em comum a cada época, a cada localidade e contemporaneidade. É necessário haver um novo crítico que se abra para as possibilidades, ou senão ele simplesmente declarará o quanto um objeto não é arte, o quanto este não é determinado tipo, gênero, arte ou cultura. O crítico se coloca em uma posição normativa, extremamente fechada, decidindo o que entra ou não entra em determinada classificação. Não é questão de qualidade, da velha discussão sobre o que é ou deixa de ser arte, mas sim de se abrir para o que está acontecendo. Trata-se de conseguir sair das segmentações das pré-definições, pois, caso contrário, as novas obras *Nobrow* inclassificáveis do século XXI simplesmente não entrarão, não se encaixarão em definições e, assim, se perderão.

Também é importante não segmentar conceitualmente. Tomando como exemplo o próprio âmbito dos processos criativos, Steven Johnson deixa claro que não é possível falarmos de acaso sem busca, de *insights* sem conexões do consciente e sinapses. Ele retrata o caso da seguinte maneira:

> Temos uma tendência natural a romantizar inovações revolucionárias, imaginando ideias de grande importância que transcendem seus ambientes, uma mente talentosa que de algum modo enxerga além dos detritos das velhas ideias e da tradição engessada. Mas as ideias são trabalho de bricolagem; são fabricadas a partir desses detritos. Tomamos as ideias que herdamos ou com que deparamos e as ajeitamos numa nova forma. Gostamos de pensar em nossas ideias como uma incubadora de 40 mil dólares, saída diretamente da fábrica, mas na realidade elas foram construídas com as peças sobressalentes que por acaso se encontravam na garagem. (JOHNSON, 2011, p.28).

Não é suficiente falar de um aspecto independente dos outros, ou valorizar um mais que o outro; eles estão interligados, são conceitos em rede.

1.5.1.1.1 Apropriação

Dentro do âmbito da segmentação e da categorização, temos a apropriação. Sempre houve apropriação. A nova questão é o modo como essa apropriação se dá. Todos os processos sempre foram feitos de fragmentos da vida; porém, atualmente, na era das mídias digitais, isso se evidencia mais. São metáforas, imagens poéticas etc. que indicam recolher indícios do mundo. Apropriação é a materialidade da criação que se dá na relação com os outros. A questão é o tamanho dessa apropriação e como o meio vai transformá-la, isto é, o que se modifica a cada época.

A transformação nos traz a discussão das marcas do sujeito. A marca da transformação é conceitual e se dá em todos os processos, não importa o nome que você dê para a apropriação: inspiração, diálogos, citações. A criação não vem do nada, ela se dá na relação com os outros. Dentro do pensamento de Peirce (2010), temos a ideia de abdução, de formulação de hipóteses, de inferência surge uma nova ideia, e a entrada de novas ideias se dá na relação de coisas existentes. A possibilidade de colocá-las junto é que é nova, é a apropriação de hipóteses. O aspecto inferencial da abdução dá destaque ao fato de que os diferentes elementos da hipótese estavam em nossa mente antes, conforme também atestado pela metáfora anteriormente mencionada de Steven Johnson (2011). Mesmo nesse sentido temos uma apropriação, a ideia de colocarmos junto o que não tínhamos nem sonhado estar em nossas mentes. E a ideia de colocar tudo junto, a sensação de lampejo, é o que muitas vezes é nomeado como *insight*. A criação não surge do nada, ela tem história e a história está na coleta desses fragmentos de vida. Somos incapazes de manter uma mera massa, um emaranhado de fatos, de informação em nossas mentes: ao nos esforçarmos para organizá-los e nos abstraindo; esses fatos se organizam luminosamente. Temos assim o conceito de abdução como uma conjectura, uma inferência, que adota uma hipótese em estado experimental.

Com as novas mídias, inclusive, mudam-se os modos de produção e criação. Em um período de alta interatividade e imediatismo, há uma questão de temporalidade diferente. A "tela" na qual se assiste uma mesma obra pode ser diferente hoje em dia. Podemos assistir a uma peça de teatro ao vivo, pela TV, pela internet etc. De tal modo, a questão da apropriação hoje é completamente ampliada devido à cultura *Nobrow.*

Não apenas em relação à apropriação e autoria, *Nobrow* é multilateral, multidimensional, é tudo que é influenciado em amplitude mundial, sendo distribuído de alguma maneira, por qualquer meio, seja pela internet, seja pela televisão ou por outras diversas

mídias. *Nobrow* é completamente multiaspectal, não é nenhuma área, nenhuma cultura, nenhuma arte específica; é o encontro de todas elas que resulta na produção de objetos culturais inclassificáveis. É a multidimensionalidade de todos os processos de produção.

1.5.1.1.2 Isolamento

Cecília Salles, em seu capítulo no livro *Pontes móveis: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade*, destaca o pensamento de Colapietro:

> Em uma abordagem semiótica, Colapietro (1989) ressalta que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com os outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade. (SALLES, 2013, p. 103).

Em seguida, a mesma autora introduz o pensamento de Morin sobre o assunto:

> Morin oferece um caminho interessante para observá-lo (o artista) inserido na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por esse calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que, por sua vez, produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e consequente crescimento do pensamento.
> A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do "imprinting" (normalizações), a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, que são os modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como criação. (SALLES, 2013, p.106).

Assim se dá esse processo na cultura *Nobrow*, considerando-se que essa é a articulação do mundo, de toda obra e de todo artista (isolado localmente) na internacionalização das artes de todos os lugares por meio da comunicação proporcionada pela tecnologia.

Nem mesmo aquilo que é tecido no âmbito das culturas urbanas não pode ser lido isoladamente (muito menos considerando-se o ciberespaço). Ao discorrer sobre diferentes culturas, Pinheiro (2004, p. 16) afirma que as cidades que "[...] abrigam no seu interior um número maior e crescente de culturas tem de aumentar sua capacidade de tradução, acelerar a imbricação entre códigos, textos, séries e sistemas, afinar a complexidade estrutural, a sintaxe combinatória das intersemioses".

> Não podemos, portanto, perder de vista, ao analisarmos os textos e os ambientes midiático-culturais, essa necessária vinculação síncrono-diacrônica entre o ideário contemporâneo das cidades e uma propensão para a assimilação do heterogêneo inscrita de modo germinativo nos processos micro e macroestruturais. Desdobram-se, aquém das obras "individuais", situações multi-informacionais de bairro a bairro, com as mais complexas permutas entre códigos, linguagens e séries, a partir de uma habilidade e oportunidade sintáticas dadas pelo caráter mestiço, migrante e externo-solar destas sociedades, muito difíceis de serem descritas. (PINHEIRO, 2004, p. 17).

A comunicação se dá na interação de sujeitos e, na cultura *Nobrow*, essa interação é ainda maior por se realizar pelo ciberespaço. *Nobrow* é um espaço para se pensar uma questão comunicativa em que se abre a possibilidade de encontrar o singular e o grupo. Não importa como até mesmo o próprio artista se denomina, mas sim o modo como as coisas se dão, acontecem; importa compreender as regras e os padrões únicos, incomparáveis a qualquer denominação, que foram estabelecidos. Salles completa:

> O interessante é compreendermos a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional. O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se nas singularidades da transformação. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, está no poder de reunir o mundo disperso. (SALLES, 2013, p. 105-106).

Exatamente o poder da cultura *Nobrow*: por meio do ciberespaço, ela junta muito mais elementos dispersos, e isso é a mencionada inovação do modo como os elementos foram colocados juntos.

> O *cyberspace* absorve e equaliza todas as formas culturais disponíveis. Programas radiofônicos e televisivos e produtos da indústria bibliográfica, cinematográfica e musical, sobrevêm agora, ostensivamente, pelo *écran* do objeto infotecnológico. Em sentido oposto, o acesso ao *cyberspace* via rede televisiva depende também do enquadramento ao código digital. (TRIVINHO, 2012, p.77).

1.5.1.1.3 Diálogos e interação

> Voltamos assim ao sujeito como comunidade em diálogos múltiplos. Desse modo, as pesquisas que fazem parte dos processos, sob as formas mais diversas – referências do teatro, dança, livros, filmes, etc. – mais as marcas psicológicas de cada um dos membros do grupo nutrem um complexo processo de transformações em nome de projeto em comum, responsáveis pela dissolução das referências: quando nos aproximamos de algum tipo de determinação, encontra-se dispersão, ou seja, quando encontramos alguns pontos de referência geográficos, históricos, culturais, etc. nos deparamos com novas ramificações das redes e enfrentamos mais indeterminação. [...] O que

> se observa é um processo de ampliação da indeterminação, das fronteiras das marcas das vidas de cada um dos membros do grupo; marcas estas que se perdem nas redes da criação do pensamento do grupo. (SALLES, 2013, p. 107-108).

São os diálogos múltiplos tão disseminados e característicos da cultura *Nobrow* que causam a dissolução das referências temporais, locais e históricas; fazendo com que o *Nobrow* não venha apenas de uma plataforma de desenvolvimento, de uma linha de evolução, fazendo ainda com que esse não seja um movimento naturalmente subsequente de outro anterior.

A partir do momento que nós deixamos de ser influenciados apenas pelo que veio temporalmente anteriormente a nós, bem como pelo ambiente, pelo nosso local, novos processos criativos surgem. De uma maneira ou de outra, sempre fomos influenciados por épocas muito anteriores às nossas e por outros locais, mas não de maneira direta. O que a cibercultura veio transformar foi o modo como essas interações acontecem. A "cibercultura equivale a um capital social de sobrevivência cultural na fase globalitária do capitalismo" (TRIVINHO, 2012, p.75). A partir dela, pudemos ser diretamente influenciados por obras, artistas e movimentos de todas as épocas e todos os lugares sem sairmos de nosso isolamento físico local. O *Nobrow* se tornou uma tendência no século XXI justamente por causa do sujeito "isolado" localmente. Por mais isolado fisicamente que ele esteja, seja trancado em um quarto, seja sozinho em uma ilha, ele ainda assim está em rede, especialmente considerando-se o ciberespaço. Ele se apropria do mundo, sua materialidade se dá na localidade do sujeito isolado.

> O si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os "nós" dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam. É preferível dizer: colocado nas posições pelas quais passam mensagens de natureza diversa. E ele não está nunca, mesmo o mais desfavorecido, privado de poder sobre estas mensagens que o atravessam posicionando-o, seja na posição de remetente, destinatário ou referente. Pois seu deslocamento em relação a estes efeitos de jogos de linguagem (compreende-se que é deles que se trata) é tolerável pelo menos dentro de certos limites (e mesmo estes são instáveis) e ainda suscitado pelas regulagens, sobretudo pelos reajustamentos através dos quais o sistema é afetado a fim de melhorar suas performances. Convém mesmo dizer que o sistema pode e deve encorajar estes deslocamentos, na medida em que luta contra sua própria entropia e que uma novidade correspondente a um "lance" não esperado e ao deslocamento correlato de tal parceiro ou de tal grupo de parceiros que nele se encontra implicado, pode fornecer ao sistema este suplemento de desempenho que ele não cessa de requisitar e de consumir. (LYOTARD, 2002, p. 28-29).

Essas são consequências naturais da interatividade, do digital e do tecnológico. Mudam-se as tecnologias e assim surgem essas diferenças. A tecnologia trouxe novas possibilidades de novos lugares. Sempre houve conhecimento em rede, mas com o ciberespaço, a rede internet, podemos constatar isso a olho nu, nos diálogos que estão no ciberespaço. A cultura *Nobrow* intensifica a interatividade. Cecília Salles define:

> Tendo essas questões postas, nossas indagações caem sobre como os processos criativos interagem com a cultura. Como são construídas as obras nesse contexto de intensas interações? Com quem o artista dialoga, de que modo, para quê? Essas são algumas perguntas que fazemos ao pensar no tempo e no espaço da criação. Isso nos leva a não poder discutir esses processos de modo descontextualizado, mas imersos nessa atmosfera. De modo mais específico, isso gera a necessidade de compreensão dos modos como se travam as interações com a cultura. (SALLES, 2013, p.105).

Morin (1992) define intensidade, multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções, como o modo de ação da cultura. Inovações de pensamento se dão por esse calor, por essa turbulência, já que, como mencionado anteriormente, a existência de uma vida cultural dialógica possibilita um intercâmbio de ideias que produz o enfraquecimento das normatizações, enfraquecimento esse que é a grande força do *Nobrow*. Sem essa efervescência se cai nesses dogmas. Há uma relação recíproca entre a dialógica cultural favorecendo o calor cultural e este último a propiciando.

Como natureza das interações da cultura, Morin (1992) sinaliza justamente a ideia de ações recíprocas; menciona que a interatividade modifica a natureza ou o comportamento dos elementos envolvidos, no momento que um age sobre o outro, gerando algum tipo de modificação. Para ele, a interação cultural é condição de encontro, agitação, turbulências; e ela torna as inter-relações, associações, combinações, comunicações em certas condições que dão origem a fenômenos de organização.

São exatamente essas interações da cultura que geram o associar, o vincular, o comunicar, dando origem a esses fenômenos de organização.

> Há algo nas propriedades associadas à interatividade que são importantes para entender essas redes de criação: opção de encontro, influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos. Interessante observar consequência dessa ação de um elemento sobre o outro sobre a forma de ramificação de possibilidades. Ao pensar as redes nessa perspectiva, mesmo os processos individuais já são em rede. [...] Geram novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. A rede ganha complexidade à medida que novos nexos são estabelecidos. A interatividade é uma das propriedades da rede indispensável para falar dos modos de

> desenvolvimento de um pensamento em criação. O processo de criação do sujeito está localizado no campo relacional. Os processos que se dão na interatividade têm um natural ganho de complexidade. (SALLES, 2006, p. 26).

Já para Lotman (1999), cultura é memória – ela é a memória, é a percepção do um indivíduo, os recursos utilizados por esse indivíduo. O sujeito que possui essa memória cultural, que está inserido na cultura, está dentro de questões culturais que discutem a cultura. Cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, é ainda um mecanismo supraindividual e também é a movimentação desse sujeito em criação.

> Entre as inumeráveis questões emergentes no contexto da cultura pós-humana e da simbiose entre humanos e dispositivos maquínicos, encontra-se o problema da autoria, um problema que se liga diretamente à questão do estilo como marcas imprimidas na linguagem por um talento individual. O que se coloca em discussão é o giro radical que se opera nos processos de produção e criação, quando mediados pelo computador e suas extensões. As tecnologias que nos circundam, em nossos lares, nos terminais de banco, nos dispositivos móveis, não são simplesmente tecnologias rudes, mecânicas, cuja imagem, risível e, ao mesmo tempo, assustadora, Chaplin eternizou em *Tempos Modernos*. Ao contrário dessas tecnologias baseadas na repetição mecânica, a digitalização trouxe para nós tecnologias computacionais, quer dizer, dispositivos inteligentes. As novas formas de escritura da e-poesia e net-poesia, a multiplicidade de tendências na net arte, ciber arte, e bio arte não apenas implicam o diálogo em profundidade com a inteligência e vida artificiais, mas também a necessidade de se desenvolver trabalhos cooperativos e colaborativos que ligam artistas, cientistas e técnicos em um processo comum. (SANTAELLA, 2009, p. 107-108).

No coletivo, existem sujeitos individuais em jogo, com suas características próprias. Se alguém tem a crença de que o outro pode lhe trazer novas possibilidades, ele realmente lhe abre novas alternativas. O coletivo na criação surge justamente como indivíduos criando em grupo, justamente por terem uma necessidade de agruparem-se. Por mais que haja uma semelhança, um padrão aparente, quando o individual vira coletivo simplesmente não há mais padrão, pois cada um tem suas características e processos únicos. Devemos observar quando há recorrências, perguntar-nos o porquê desses modos e o como. Muitas vezes, não ocorre um coletivo, não se gera um coletivo; pode ter sido gerada uma exposição coletiva, por exemplo, mas não há um projeto em comum, não é possível chamá-lo de coletivo. Da mesma maneira, o *Nobrow* está surgindo pela grande disseminação de artistas inclassificáveis, com características únicas, os quais sentem a necessidade de enquadrarem-se em um grupo. Sendo assim, o *Nobrow* não torna os seus “membros” um grupo, apenas mostra o quanto um contamina o outro pela grande influência mundial exercida sobre esses.

> Colapietro fala do sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações. Nós estamos sempre já no meio de outras pessoas e de outros significados; assim, nossa função é definida, ao menos parcialmente, em termos de nosso tempo e espaço. (SALLES, 2013, p. 105).

Não podemos definir o coletivo, temos que entender de que coletivo estamos falando. Também não conseguimos dizer se um coletivo (simplesmente algo que não é individual) é ou não é um real coletivo (um grupo com características únicas). Dentro do nosso mundo interconectado da cibercultura, ninguém está isolado, estamos unidos pelo ciberespaço, porém, isolados em nossos *bunkers glocais* (de acordo com a definição a ser explanada no subcapítulo 3.1.2.1).

Mesmo um autor ou artista que sai de um local completamente isolado, sem tecnologia ou conexão com o ciberespaço, a partir do momento que, por um lado, ele publica; por outro lado ele é influenciado/dialoga com algo ou alguém, pois ele deixa de estar isolado, ele está em rede. Se um escritor, por exemplo, define que está fazendo romance e não conto, ele já tem uma história, tem todas essas camadas de diálogos implícitas. Além de tudo, se ele desejar se tornar público (não necessariamente para ter sua obra comercializada, para entrar no mercado), ele terá que dialogar com algum tipo de edição (até mesmo se tomar a decisão de editar a si mesmo). São decisões tomadas pelo artista/autor que nos levam a afastar essa ideia de isolamento. Mas de que modo se dão essas interações, qual o processo de produção?

1.5.2 Classificar o inclassificável

Nós, como sujeitos, já estamos interconectados em interações múltiplas. O sujeito em rede é distinguível mas não separável dos outros, é uma cadeia permanente em processo. Essa ideia é importantíssima, pois a identidade do sujeito é construída pela relação com os outros. O sujeito é só um possível membro de uma comunidade, e ele tem dois aspectos: ele não só é membro de uma comunidade como também tem a própria forma de comunidade, ele é um agente comunicativo, ele está nessa relação com o outro, ele é a comunidade. Ou seja, esse sujeito nunca está realmente isolado. Existe um espaço do sujeito individual, mas em meio a essa multiplicidade de interações, elas não significam o apagamento do sujeito.

Dentro da dicotomia de hipervalorização do sujeito/apagamento do sujeito, se pensa o sujeito isolado criativo que não tem qualquer tipo de interação, que seria esse macro sujeito,

poderoso e isolado. Mas hoje, principalmente, todo sujeito é comunidade, é um sujeito em rede, o que não elimina o sujeito individual, não elimina sua individualidade. Ele existe e também tem, em meio a essas conexões, o seu espaço de manifestação da subjetividade. Precisamos sair dessa dicotomia e pensar nessa complexidade, bem como no fato de ambos existirem, serem. Dessa maneira, conseguimos avançar epistemologicamente nessa discussão.

Novamente reiteramos que a ideia não é classificar porque estaríamos indo contra a própria questão. O problema, pois, da definição é justamente que ela fecha, restringe. É necessária uma perspectiva crítica de abrir-se para o que está acontecendo. Não é o "classificar", e sim o "mapear". A arte e a crítica não devem ser classificatórias, mas devemos refletir sobre como pensar essas obras para podermos falar delas. Geram-se tendências e não fechamento.

Devemos aprender a analisar o sistema da arte de acordo com essa nova tendência atual, ou com essa nova falta de estrutura; pois isso se faz impossível se nos basearmos em parâmetros que já não se aplicam mais, fato este que está sendo observado pela falha dos críticos e historiadores atuais em fazê-lo. Conforme mencionado previamente na introdução, eles não estão preparados para lidar com a indefinição de fronteiras que nos traz muito mais possibilidades que a restrição de categorias.

Se não ampliarmos nossos objetos de observação, se não nos abrimos à experimentação contemporânea e, principalmente, se não olharmos para as possibilidades da internet, a crítica irá morrer. Ou nos abrimos para o novo que está acontecendo, ou ficaremos para sempre falando sobre obras que "não cabem", "não se encaixam".

Mesmo tendo sido amplificada no século XXI, essa questão esteve presente desde sempre. Podemos mencionar, nesse aspecto, as cartas de Van Gogh, nas quais são mencionados diversos artistas, o que mostra a grande cadeia de arte na qual ele estava inserido. Por meio desses documentos epistolares, sabemos que o pintor dialogava com seus contemporâneos e declara não querer ser chamado de impressionista, explicando que estava fazendo algo diferente (afirmação típica do diálogo com contemporâneos). A análise dessas cartas é um estudo que pode focar justamente o diálogo da arte de Van Gogh com todas as artes, assim como pode focar o seu diálogo com linguagens, ou mesmo com teorias do conhecimento, entre outros, já que a arte não se comunica somente com a arte.

Muito mais do que hoje em dia, havia as funções dos manifestos artísticos: condições que eram impostas a um projeto, e com base nelas alguma figura de autoridade definia se o

artista se encaixava ou não dentro do manifesto. Havia, por outro lado, muitos artistas – como Frida Kahlo, que não queria ser enquadrada como surrealista – que acabavam sendo rotulados como algo que não concordavam.

Uma artista quer ser lido, assistido, aceito; isso é o fundo de aceitação do classificalismo, é o contrário do artista de gaveta. E por que ele é de gaveta? Porque renuncia ao público. É necessário envolver a identificação para pertencer, para aderir; sem, contudo, questionar (cf. SALLES, 2006).

Assim, onde iremos encontrar teoricamente um espaço de manifestação da subjetividade? Nos campos de transformação. Criação é transformação, a criação não sai do nada, vem de relações com os outros. Ao mesmo tempo, teremos espaço para essa manifestação da subjetividade do indivíduo na percepção, que se dá de uma maneira pessoal, que já é transformadora, nos dá recursos e tem marcas da subjetividade. Embora nós como sujeitos já estejamos em rede, interagindo, nós vamos ter a nossa maneira de nos apropriarmos do mundo; não estamos realmente isolados, estamos nos aproximando. Como visto anteriormente, essa apropriação é muito influenciada por decisões pessoais individuais, é o que atrai, mesmo sem saber, a razão. Nos apropriamos da materialidade do local, já no sentido de que, aparentemente, nós podemos olhar a mesma cena e fazer os relatos mais diversos.

Outro local a ser debatido é a memória, em outras palavras, o modo como cada um guarda o que percebeu. São os espaços para falarmos desse sujeito imerso nas redes. Estamos falando desse sujeito imerso nas redes, que nasceu em determinado lugar, foi educado por determinados pais, cresceu em determinada vizinhança; tudo isso encontra o espaço desse sujeito e, ao constituir esse espaço, estamos constituindo o sujeito. Quando falamos que ele é situado no tempo e no espaço, queremos dizer justamente que ele tem essa origem, a qual deixa uma marca, mesmo que seja para sair de um algo para outro algo. A relação e a diferenciação entre esse fato e a condição atemporal e ageográfica da cultura *Nobrow* serão discutidas no subcapítulo subsequente 1.5.3.

Existe também a questão dos recursos e dos procedimentos atuais: são mais espaços nos quais flagramos a manifestação da subjetividade. O interessante a ser analisado é como esse sujeito gerencia todos esses fatores na contemporaneidade. É como pensar esse sujeito, não saindo da dicotomia, mas abrindo espaço para pensar nele, não isolado, mas sim considerando escolhas, critérios e todas as marcas com as quais se edita o mundo (cf. SALLES, 2006).

Há épocas que lidam melhor com a individualidade, com as marcas pessoais e suas relações com o coletivo, outras, nem tanto. O *Nobrow* é o período cultural mais livremente criativo, já que a sua ausência de categorização faz com que ele não esteja delimitado pelos padrões acadêmicos.

1.5.3 Ambiente: processos criativos e influência cultural no espaço físico e no ciberespaço

A sociedade contemporânea globalizada, em suas fronteiras para além de limites concretos das localidades geográficas e ampliada com o ciberespaço, é atualmente um ambiente genuíno e claramente complexo e criativo com novas maneiras de ver, de pensar, de trocar, de se relacionar ou de viver.

Anteriormente, a cidade, a geografia, o nosso ambiente territorial eram os elementos-chave da influência cultural, os meios pelos quais se davam o desenvolvimento criativo, eram eles que ofereciam a matéria-prima do hibridismo cultural territorial. Com a introdução do ciberespaço, a sociedade expandiu os seus meios de influência cultural, e novos meios de influência e novos modos de interatividade deram origem à glocalidade, de acordo com a explicação mais adiante (ainda que já possamos adiantar a origem do termo *glocal*: "consenso internacional indica que a conjuminação entre global e local [...] – *glocal*, [...] crucial para o [...] entendimento do *modus operandi* fundamental da civilização mediática – foi originalmente constituída no mundo corporativo japonês" (TRIVINHO, 2012, p. 23, grifo do autor).

O ciberespaço estabeleceu uma expansão à criatividade, pois os parâmetros concretos da experiência podem ser alterados em seus limites geográficos e temporais. Anteriormente, éramos influenciados culturalmente pelo o que estava próximo de nós, nossas fontes criativas eram aquelas que estavam visíveis e acessíveis territorialmente e temporalmente. Não tínhamos grandes possibilidades de influências de culturas longínquas no espaço e no tempo, ao mesmo tempo, havia pouco contato com registros históricos da nossa história humana.

> A Internet oferece uma possibilidade incrível para muitos de participarem do processo de construção e cultivo de uma cultura que tenha um alcance maior que as fronteiras locais. Esse poder mudou o mercado ao permitir a criação e cultivo de cultura em qualquer lugar, e essa mudança ameaça as indústrias de conteúdo estabelecidas. [...] Tecnologias digitais associadas à Internet podem vir a produzir um mercado muitíssimo mais competitivo e vibrante para criar-se e distribuir-se cultura; esse mercado poderia incluir um número muito maior e mais diversificado de criadores; esses criadores poderiam produzir e distribuir uma gama muito maior de expressões criativas (LESSIG, 2005, p. 29).

A contemporaneidade descortinou padrões novos de busca de informações e possibilitou a presença mais constante de modelos de pensamento criativo em que múltiplas linguagens convergem para expressar modos de interação humana, anseios e necessidades. As trocas interpessoais se tornaram possíveis em tempo real na aldeia global (cf. MCLUHAN, 1992), sendo cada vez mais complexas e apoiadas por altas tecnologias da comunicação. Essas mudanças no modo de ser e de viver do ser humano na atualidade reinventaram o fenômeno da criatividade hoje, traduzindo de modo mais essencial a potencialidade criativa do *ser* e *fazer* humano.

Convergências de pensamentos acerca da criatividade e do ciberespaço para explicarmos uma realidade para além do hibridismo podem ser uma tentativa válida para abordar fenômenos complexos como a interatividade em tempo real e o conceito de espaço sem lugar, que a contemporaneidade delineia reinventando o viver humano na era digital.

Refletir sobre a existência humana transformada por inovações tecnológicas e novos hábitos cibernéticos é oportunidade para compreendermos o hibridismo para além dele na convergência entre o ato de criar e o ambiente do ciberespaço. Conceitos híbridos como a condição glocal e o *Nobrow* são algumas das definições que abrem um novo horizonte de reflexão e discernimento sobre viver, criar e dar continuidade ao processo evolutivo do *ser* humano hoje. A expansão dos poderes criativos dados aos indivíduos através do ciberespaço nos leva a considerar que o tema da criatividade emerge como interessante campo de questionamentos e *insights* acerca da complexa construção da realidade na contemporaneidade.

Neste momento histórico atual dominado pela tecnologia, nesta sociedade hipermidiática, a troca de informações imediata e universalizada influencia de modo decisivo os processos de convivência social e os processos de criação cultural. Devido à disseminação universal da cibercultura, cada indivíduo sofre influência cultural de conteúdos do ciberespaço, e mesmo as pessoas que não têm acesso a ele sofrem essa influência de forma indireta.

Essa influência global atemporal e ageográfica traz como consequência novos produtos, ou novos bens culturais que estimularam a evolução do conceito territorialmente físico de hibridismo para um "além-hibridismo" e para o *Nobrow* e os tornaram bens inclassificáveis devido à interatividade típica da cibercultura.

> O princípio que rege a interatividade nas redes, seja em equipamentos fixos ou móveis, é o da mutabilidade, da efemeridade, do vir-a-ser em processos que demandam a reciprocidade, a colaboração, a partilha. A interatividade ciberespacial não seria possível sem a competência semiótica do usuário para lidar com as interfaces computacionais. Essa competência

> semiótica implica vigilância, receptividade, escolha, colaboração, controle, desvios, reenquadramentos em estados de imprevisibilidade, de acasos, desordens, adaptabilidade que são, entre outras, as condições exigidas para quem prevê um sistema interativo e para quem o experimenta. (SANTAELLA, 2009, p. 108-109).

Os novos produtos culturais e toda a nova cultura utilizam o ciberespaço como meio para a internacionalização de culturas e sintetizam o produto criativo da confluência planetária de características culturais. Trata-se de um fenômeno de articulação cultural simultaneamente local e global, assim profundamente mergulhado no conceito tipicamente cibercultural de glocalidade:

> O glocal [..] é, antes de tudo, a invenção tecnocultural precípua e não raro olvidada [..] de um estirão social-histórico distinguido desde o final do século XIX por avanços sociotécnicos sem par no âmbito das telecomunicações e que acabou por condicionar a expansão [...] do modo de produção capitalista industrial para o universo sociomediático das ondas eletromagnéticas, em coincidência histórica provável com sinais evidentes de esgotamento material e presencial dessa formação social. [...] Numa palavra, uma invenção transepocal, cuja materialidade multitecnológica, na forma dos variados dispositivos de interconexão em tempo real [...] está incrustada em todos os domínios sociais. (TRIVINHO, 2012, p. 23-24).

Maiores considerações a respeito da relação entre geografia, tempo, glocalidade e a cultura *Nobrow* serão feitas no capítulo 3.

CAPÍTULO 2.
HISTÓRIA DA COMUNICAÇÃO DOS SÉCULOS XX E XXI: O CAMINHO ATÉ A COMUNICAÇÃO *NOBROW*

Neste capítulo, discorreremos brevemente sobre a história da comunicação através da argumentação sobre as teorias que têm relação direta com o surgimento do *Nobrow*. Conforme trataremos ao longo desta Tese, o *Nobrow* foi se alastrando por diversos setores, começando como uma arte, que através das articulações comunicacionais no ciberespaço se desenvolveu em um novo tipo de comunicação, que por sua vez fez surgir a cultura *Nobrow*, até finalmente chegar a ser a sociedade *Nobrow*. Deste modo, a análise do caminho da história da comunicação que nos trouxe até a comunicação *Nobrow* é imprescindível para a compreensão do seu desenvolvimento em outras áreas.

Diversos teóricos e suas teorias serão citados, entretanto, especial peso será dado àqueles cujas teses já exemplificaram fatores favoráveis à comprovação de aspectos da comunicação *Nobrow*. Adorno, por exemplo, será base importante com sua teoria da indústria cultural, com sua teoria estética, com a relação que o autor estabelece entre ambas e com a relação que será traçada entre pontos anteriores e o *Nobrow*, cujo respaldo é dado por todas essas teorias.

2.1 VISÃO GERAL

Os primórdios das teorias da comunicação podem datar dos anos 10/20 com a teoria do *Social Engineering*, entre outras, mas o seu grande começo se deu com a Análise de Conteúdo de Harold Lasswell (1927). A Teoria da Agulha Hipodérmica (ou Teoria da Bala, Teoria dos Efeitos Ilimitados) surge na década de 30 como a primeira grande teoria da primeira fase da teoria da comunicação, como base para se compreender a estruturação comunicacional da sociedade de massa, bem como para se chegar a resultados que depois evidentemente foram descartados, pois, logo na sequência, na década seguinte, Lazarsfeld e Katz (2006) proporiam a Teoria dos Efeitos Limitados justamente em contraponto à teoria anterior.

O próprio nome dessa primeira teoria reflete seu conteúdo: a agulha hipodérmica entra direto na veia, e o que entra na veia permanece para sempre no corpo; o discurso que entra nas emoções das pessoas provoca um efeito direto e prolongado; a ampola faz as vezes dos meios

de comunicação. É a primeira teoria, de onde tudo surgiu. Não se pensava no *feedback* (criado pela Cibernética), ainda estamos em uma etapa prévia, em que se via uma rota direcionada, sem volta (a metáfora da bala). Nos anos 30, com Lasswell, o fundamental era o comportamento de massas de forma dispersiva não comunicacional (a cibernética, nos anos 40, organizará o *feedback* – interessada em saber como se daria a reprodução do sistema). A teoria de Lasswell ainda não era uma teoria científica, tanto que ela não foi muito bem recebida, pois considerava-se que ela era funcionalista demais, que a realidade não haveria de funcionar dessa maneira tão mecânica. No entanto, ela foi um ponto de partida muito importante para a teoria da comunicação, sendo um primeiro passo para as teorias posteriores que só a complexizaram até chegar às teorias que focavam mais o contexto. Ela foi o embrião do esquema científico da comunicação.

Mas justamente pouco depois dos anos 40, Lazarsfeld e Katz declararam que os efeitos não são ilimitados, pelo contrário, eles eram muito efêmeros e não poderiam ser atribuídos ao emissor, e sim às pessoas de um grupo que tinham função mais proeminente no campo social. Essa teoria (dos efeitos limitados) teria uma influência de pelo menos 20 anos, para além da escola de Frankfurt no final dos anos 40, quando Adorno e Horkheimer lançaram *Dialética do Iluminismo* (1970) e propuseram a ideia de indústria cultural, que depois foi combatida pela proposta de Indústria da Consciência de Enzensberger (1979). Enzensberger foi totalmente contra as teses da Escola de Frankfurt, em especial, quando traz uma possibilidade mais otimista para as visões apontadas pelos princípios da indústria cultural. Ainda assim, não necessariamente em harmonia, essas duas teorias nos mostram sementes da comunicação *Nobrow* que nasceria no início do século XXI, conforme veremos a seguir.

Adentremo-nos então mais profundamente em algumas dessas teorias.

2.1.1 *Two-Step Flow* ou teoria dos efeitos limitados ou do paradigma vigente

Two-Step Flow é uma teoria que afirma que a mudança em grupos é promovida por indivíduos chamados de líderes de opinião. Esses indivíduos são a porta de entrada para mudanças que influenciam os seus grupos.

> Em cada estrato social, esses líderes de opinião tinham mais predisposição a se expor a transmissões e a revistas especialmente ligadas ao seu nível de educação e de interesse. Este fato parecia sugerir que a influência

> transbordante dos media contatava os líderes de opinião, que, em troca, as passavam para outras pessoas. (LAZARSFELD, 2006, p. 4).

Essa teoria surgiu como evolução e como contraponto à teoria da Agulha Hipodérmica, que dizia que nós somos indivíduos passivos diretamente influenciados por tudo o que sai na mídia; ela é superpoderosa, e o público não tem como escapar da sua influência. Já a teoria do *Two-Step Flow* coloca as pessoas no meio desse processo comunicacional – um dos primeiros sinais do *Nobrow* (características delineadas no capítulo 1 e a seguir). Os resultados das primeiras pesquisas da teoria do *Two-Step Flow* indicaram que o efeito causado nas pessoas pelos *mass media* era menor que o causado por influências pessoais, e assim houve o delineamento e o surgimento da teoria do *Two-Step Flow*, conforme publicado no *People's Choice* (1948).

Desse modo, a pesquisa continuou (conforme publicado em *Personal Influence*, 2006) para responder às seguintes questões: Há consciência da influência pessoal? Quem e que tipo de pessoas são os líderes de opinião? Quais as relações entre líderes e influenciados? Qual o impacto e o tamanho da influência em comparação com a mídia de massas?

O objetivo da pesquisa era justamente estender a abrangência da comunicação tradicional de modo a incluir o papel das pessoas no fluxo da comunicação de massa. Foi a primeira pesquisa a fazer tal consideração, sendo primordial para estudarmos a comunicação *Nobrow* na contemporaneidade, uma comunicação completamente baseada no indivíduo como distribuidor e disseminador de todo fluxo cultural mundial através do ciberespaço.

As pessoas, em especial os líderes de opinião, podem ser consideradas um outro meio de comunicação de massa, tanto quanto revistas, jornais e rádio. Os campos pesquisados foram: política, produtos para a casa e comida, cinema, moda e assuntos públicos.

Ao estudar a mídia de massas em suas tradicionais três divisões de pesquisa (pesquisa de audiência, análise de conteúdo, análise de efeito), durante a análise da terceira, a questão do "quanto" e do "como" da eficácia de influência da mídia de massas surgiu. Nesse momento, nota-se que a Teoria da Agulha Hipodérmica, na qual, de um lado, temos uma mídia onipotente e, de outro, uma audiência passiva, está equivocada, pois há fatores que intervêm entre essas e que modificam o efeito da comunicação. Os quatro fatores intervenientes identificados foram: exposição: acesso ou atenção; o meio de comunicação em si: diferenças de efeito entre rádio, jornal, etc.; conteúdo: assunto e forma; e predisposições: tolerâncias e preconceitos da audiência.

Anteriormente, os estudos comunicacionais subestimaram o tamanho da influência das conexões sociais (e das opiniões e atividades compartilhadas através delas) na resposta que cada indivíduo poderia vir a ter aos conteúdos passados pela mídia de massas. As relações interpessoais se tornam uma importante variável interveniente entre a mídia e seus receptores. Sem tal consideração, jamais seria possível hoje pensar toda a rede estabelecida através do ciberespaço, responsável pela disseminação de conteúdo.

Em todos os campos em que a pesquisa foi realizada (eleições, cinema, moda etc.), a maior parte das pessoas disse que o fator fundamental para uma decisão não havia sido uma propaganda ou algo similar vindo da mídia de massas, e sim a influência de outra pessoa. Pessoas naturalmente tendem a refletir a opinião de seus associados – primeiramente porque tendemos a nos associar com pessoas de ideias similares às nossas, e não somente, pois nossos grupos pessoais passam a servir como uma rede, um *network* de comunicação pelo qual recebemos informações já filtradas e interpretadas de maneira similar por todos do grupo. O grupo (classificado por Lazarsfeld como "Pequeno Grupo" ou "Grupo Primário") é uma aliança extremamente relevante. Indivíduos que interagem influenciam uns aos outros, e um novo indivíduo que entra no grupo tende a adotar os hábitos e as opiniões deste. Há várias pesquisas que apontam as razões principais desse fenômeno: os benefícios da conformidade (amizade, aceitação), a realidade social (o que é tido como "verdade" dentro do grupo), a interação como princípio de convergência (indivíduos que interagem dentro de um grupo frente a um problema desenvolverão solução, regra, atitude e/ou opinião para todo o grupo; simultaneamente eles criam uma forma compartilhada de olhar o mundo), a atração por valores compartilhados (dividir experiências, possuir padrões compartilhados de pensamento e ação, de julgamento, de opinião e de comportamento).

> Opiniões compartilhadas e atitudes andam lado a lado com as relações interpessoais. [...] Relações interpessoais intervêm induzindo resistência àquelas influências que vão contra as ideias que indivíduos compartilham com outros pelos quais possuem estima; e, por outro lado, descobrimos que quando indivíduos dividem normas que estão em harmonia com uma influência externa ou quando eles estão dispostos a incorporar uma mudança proposta às normas do grupo, assim sendo, as relações interpessoais atuariam como facilitadoras da mudança. (LAZARSFELD, 2006, p. 81).

Assim sendo, o estudo dos pequenos grupos (ou grupos primários) de pessoas aos quais um indivíduo está ligado é um passo-chave para entender opiniões e ações individuais. Focar no grupo é a melhor maneira de atingir mudanças em indivíduos. Opiniões e atitudes são mantidas e geradas em conjunção com outros.

Quando um grupo (e não um indivíduo) é foco de mudança, devemos nos concentrar em identificar e atingir o chamado líder de opinião. Afinal, se os grupos são massas uniformes de opinião, mudanças devem ser coletivas. Uma tentativa para mudar a opinião de um indivíduo não terá sucesso se os outros indivíduos de seu grupo não compartilharem da mudança. Indivíduos são mais propícios a aceitar uma mudança se perceberem que os outros de seu grupo também o farão.

Dessa maneira, como uma mudança adentra um grupo? A porta de entrada dessas mudanças é o líder de opinião. Líderes de opinião têm mais interesse em determinados assuntos e são mais abertos para sugestões de fora do grupo, assim como também são mais influentes na implementação da ideia da mudança. São, portanto, facilitadores da mudança. Eles têm mais contato com revistas, jornais, livros, rádio, além de exercerem grande influência sobre os outros, mas não são necessariamente vistos desse modo. Eles se encontram em diversos níveis sociais e econômicos e podem ser identificados em qualquer grupo. Servem, ainda, como transmissores e reforçadores de ideias e estão mais abertos diretamente às informações e influências da mídia, sem interferências, sem a necessidade do reforço vindo de influências pessoais.

> O que chamamos de liderança de opinião [...] é a liderança em seu estado mais simples: ela é exercida casualmente, às vezes sem intenção e desconhecida, dentro dos menores agrupamentos de amigos, familiares e vizinhos. Não é uma liderança no nível de um Churchill, nem de um político local, nem mesmo da elite social local. É exatamente o extremo oposto: é uma forma de liderança quase invisível no nível boca a boca do contato pessoal ordinário, íntimo e informal. (LAZARSFELD, 2006, p. 138).

Agora vamos adentrar mais a questão de quem são esses líderes de opinião e como eles se comunicam dentro do grupo.

Primeiramente, temos as situações/nomeações. O líder situacional ou líder nomeado não é necessariamente um líder natural, não nasce um líder, mas é o melhor indivíduo para liderar em determinada situação. De tal modo, esses líderes ascendem e descendem mais frequentemente de acordo com as mudanças situacionais. O líder situacional é o indivíduo com mais qualificação no assunto da situação (por exemplo, médicos para questões de saúde), o que dá a eles grande influência e confiança. São extremamente conscientes e sensíveis às situações individuais do grupo. Como são apontados e reconhecidos como líderes pelos membros do grupo, em geral, são os mais queridos pelo grupo e, desta maneira, exercem grande influência comportamental e direta (ordens/sugestões). Esse líder possui uma clara imagem de transmissor

de informações e de influenciador dentro do grupo. É o mediador entre seus associados e a mídia.

Em segundo lugar, temos a questão da estrutura/localização social. Não necessariamente um líder reconhecido ou aparente, o líder estrutural, é a pessoa que está em uma "localização-chave", em uma localização social estratégica dos canais de interação. Ele tem acesso à informação (*gatekeeping*), é o primeiro a recebê-la e a difunde dentro da estrutura do grupo, podendo ou não colocar sua opinião pessoal, além de também poder originar uma nova ideia. Sua eficiência como líder depende muito de suas conexões (quantidade e centralidade). Tem alta taxa de participação/frequência. Em geral, faz mais o papel de transmissor ou originador de uma ideia, do que de influenciador, pois a aprovação de tal ideia depende de outra pessoa (a não ser que esse líder também seja um líder nomeado).

Por último, tem-se a questão da cultura, do “clima”. O líder "culturalmente certificado" tem grande influência sobre os outros porque ocupa uma posição de líder de acordo com a cultura do grupo, que lhe dá o "direito" de exercer liderança/influência (por exemplo, o pai/provedor de uma família). Quem quer que seja que tiver a supremacia cultural é a pessoa com maior possibilidade de influenciabilidade. O "clima social", o ambiente, a situação cultural dentro de um grupo trazem grandes variações nos padrões do fluxo de comunicação. Uma cultura não só atribui influenciabilidade a certos papéis, mas prescreve as substantivas esferas em que essa influência pode ser exercida. Em um grupo com "clima” autoritário, todos seguem cegamente um líder e buscam sua aprovação, fazendo com que esse tenha alta influência. Já em um grupo extremamente democrático, muitas vezes, é possível chegar a uma mudança, a um consenso sem que haja nenhum líder, uma vez que todos os membros do grupo têm voz igualitária, influenciando a todos igualmente, ou ainda que haja um líder, a comunicação não é centrada neste. Em culturas que exigem mais unanimidade de opiniões, os indivíduos estão prontamente preparados a mudar de opinião e seguir o líder cegamente para atingir um consenso. Agora em culturas que permitem que os indivíduos tenham opiniões diferentes, o líder é bem menos influente e bem mais aberto à influência dos outros membros do grupo.

Ao pensarmos no fluxo da influência, identificamos três tipos de influenciadores: o Influenciador Geral, que são pessoas consideradas inteligentes e confiáveis sobre assuntos públicos e conhecimento geral, cuja opinião é altamente considerada. Em geral, são distantes do indivíduo influenciado, não sendo acessíveis. O Influenciador Específico são pessoas que efetivamente influenciaram outras em alguma mudança de opinião, são pessoas próximas do

indivíduo. E há os contatos do dia a dia, as pessoas com que mais se conversa sobre o que vimos na mídia, mas que não necessariamente têm influência.

Há três dimensões relevantes que podem servir como categorizações nas quais o fluxo de influência interpessoal pode ser assim descrito: o ciclo da vida (idade, estado civil), o *status* social e econômico (posição, classe) e a sociabilidade (habilidade social e extensão dos contatos sociais). Vamos esclarecer essas dimensões tomando os exemplos das áreas da pesquisa:

Comida e produtos para a casa:

FATORES DE GRANDE IMPORTÂNCIA:

- Ciclo de vida: esposas de famílias grandes (influência horizontal e vertical - das mais velhas para as mais novas).

- Sociabilidade: alta.

FATOR DE POUCA IMPORTÂNCIA OU IRRELEVANTE:

- *Status* social ou econômico: há líderes em todas as classes e não há comunicação entre classes.

Moda:

FATORES DE GRANDE IMPORTÂNCIA:

- Ciclo de vida: garotas jovens (influência horizontal e vertical - das mais novas para as mais velhas).

- *Status* social ou econômico: status alto, influência vertical - do status mais alto para o mais baixo - mas também horizontal, pois há líderes em todas as classes, contudo, é menor a liderança quanto mais baixa for a classe.

FATOR DE POUCA IMPORTÂNCIA OU IRRELEVANTE:

- Sociabilidade: ajuda, mas não é necessária.

Assuntos Públicos e Política:

FATORES DE GRANDE IMPORTÂNCIA*:

- *Status* social ou econômico: status alto, influência vertical - do status mais alto para o mais baixo. Exercem maior influência não apenas os mais ricos, como também os mais inteligentes.

- Sociabilidade: alta sociabilidade, fator de maior importância.

*Excepcionalmente nesta categoria, há grande influência dos influenciadores gerais.

FATOR DE POUCA IMPORTÂNCIA OU IRRELEVANTE:

- Ciclo de vida.

Dessa forma, ao considerarmos a teoria do *Two-Step Flow*, podemos chegar às seguintes conclusões:

Elementos situacionais, estruturais e culturais são tão importantes na determinação da seleção de indivíduos que conectarão a informação aos seus colegas, quanto na determinação de padrões de fluxo de influência dentro do grupo.

Os padrões de liderança interpessoal devem ser levados em consideração por qualquer pessoa tentando adentrar uma influência em um grupo.

A mídia de massa não deve se concentrar em atingir indivíduos desconectados aleatórios, ela deve considerar que as relações interpessoais intervêm no processo de comunicação de massa. Conhecer o ambiente interpessoal de um indivíduo é primordial para a compreensão de sua exposição e reação à mídia de massa.

Líderes de opinião têm mais propensão a se expor à mídia, em especial, quando em conjunção com seus interesses e sua educação. A influência que vem dos *media* faz contato com os líderes de opinião, que, por sua vez, a passam para outros indivíduos. Liderança não é apenas uma questão de ser mais interessado em algo que os outros, é uma questão de ser mais interessado naquilo que outros também têm interesse. O interesse compartilhado aparenta ser o canal pelo qual as comunicações fluem.

A imagem tradicional da persuasão de massa deve abrir espaço para as "pessoas" como um fator interveniente entre o estímulo da mídia e a mudança de opiniões e ações. O *Two-Step Flow* significa mais que o simples fato de que as relações interpessoais intervêm no processo

de persuasão de massas. Essa teoria situa a mídia em um contexto social e coloca a sociedade no meio do processo de transmissão e recepção; ela viu na sociedade em si um meio de comunicação, sendo a teoria primordial para estudar o momento em que a comunicação em si se tornou a própria cultura, a própria sociedade: a era *Nobrow*.

2.1.2 Escola de Frankfurt

A Escola de Frankfurt surge com uma preocupação muito específica de entender os fenômenos de massa pela perspectiva da psicologia profunda, sem deixar de lado a sociologia que se preocupava com objetos macrossociais.

Adorno e Horkheimer estavam interessados em compreender essa fenomenologia de massas, mais próxima do que havia se tornado o sistema de comunicação com o surgimento da televisão. Assim eles formularam as bases do entendimento de que a comunicação não era simplesmente uma estrutura de transmissão de mensagens. Eles introduzem o conceito de indústria cultural, que era uma estrutura sistêmica coesa determinada por fatores de mercado cuja lei era transformar as massas em objeto dela. As massas não eram autoras da cultura, eram objeto. Na dialética entre indústria cultural e o seu objeto, o que se tinha era o fim da própria dialética, porque as massas não tinham o interesse de superar as próprias condições. Não há possibilidade de uma força dialética capaz de superar esse universo da indústria cultural. Os conflitos permanecem, mas sem força dialética de superação, sem a possibilidade de organização em um patamar maior para essa superação. As massas não percebiam a força que tinham, a capacidade de percepção dialética sobre a posição que elas ocupavam no sistema. Adorno e Horkheimer (2002) afirmaram que a indústria cultural, em favor de uma ideologia conservadora, transformaram as massas em objeto.

Nos anos 40, mesmo já vivendo nos Estados Unidos, Adorno e Horkheimer mantinham suas raízes europeias; ao escreverem e publicarem *Dialética do Iluminismo* e nele sua teoria sobre a indústria cultural, em 1947, eles se colocaram contra o empirismo e o funcionalismo na sociologia norte-americana, que para eles eram tendências muito conservadoras e reacionárias. Esse texto foi uma resposta contra essas tendências, em que os referidos autores se colocaram sobretudo contra Lasswell e Lazarsfeld.

Adorno e Horkheimer (2002) começam esclarecendo que não colocam o Iluminismo como um movimento, mas como uma linha de pensamento que busca a razão, contra os

obscurantismos e misticismos. É o pensar que faz progresso, que traz melhora à vida humana. O pensamento iluminista sempre teve como objetivo trazer independência ao homem e o fazer senhor de sua razão, um indivíduo em si; mas nesse caminho, ao mesmo tempo em que ele se tornou autossuficiente, ele também caiu em uma nova mitologia do culto à razão. O mesmo espírito que fez o homem querer dominar a razão, dominar o mundo, também o fez querer dominar os outros. Ao se tornar um indivíduo, nessa matematização do mundo, ele se torna novamente igual a todos os outros, se torna massa.

No sistema mercantil, o homem se aliena da própria produção, da própria função que desempenha, aliena-se da história, de seu papel na história. Os homens se tornam também mercadorias, já que a lógica da acumulação implica necessariamente na dominação do trabalhador.

Segundo o Iluminismo, as múltiplas figuras míticas podem ser remetidas a um mesmo denominador comum: elas se reduzem ao sujeito. Cada figura mitológica poderia ser substituída pelo homem, por algo que ele já foi ou será. O homem é o centro, sem intermediários entre seu conhecimento e aprendizado do mundo. Disciplinando tudo o que é individual, o Iluminismo deixou não conceitualizada a liberdade de abater-se enquanto dominação sobre as coisas, por cima do ser e do ser consciente dos homens. O Iluminismo é totalitário, o que não cabe dentro do pensamento racional é execrado.

Para Adorno e Horkheimer (2002), a razão que havia sido criada para iluminar os seres humanos (e partir do iluminismo francês, para libertar o ser humano) se transformou em mecanismo de dominação e manutenção das estruturas econômicas vigentes. Transformada em mercadoria, a cultura no fundo não se diferenciava mais dos outros objetos tornados mercantis. O que antes deveria libertar os seres humanos – a razão – foi apropriada pela indústria cultural, que a utilizou para manter a consciência das pessoas dentro da lógica capitalista, da qual elas não poderiam mais se libertar; assim, apenas lhes restando o consumo, colaborando para a reprodução social histórica dessa mesma lógica.

As energias individuais presentes dentro da massa acabavam por se dissolver, não sobrava nenhuma energia para se pensar o heterodoxo, para se pensar uma realidade alternativa capaz de substituir a existente. O Iluminismo como mistificação de massas não era senão a razão que antes deveria libertar e dar caminhos, iluminar, e que, contudo, acabou se transformando no próprio instrumento conservador por excelência.

Com o aparecimento da indústria cultural, o capitalismo a transforma em um instrumento totalitário através de uma linguagem medial que acabou dominando todas as outras linguagens. Assim, ao introduzirem o conceito de indústria cultural, os autores (2002) colocam a cultura como mercadoria e utilizam esse termo para separar os conceitos de cultura de massa da cultura popular; pois da expressão "cultura de massa" poderia entender-se erroneamente que a massa a estava produzindo, entretanto, a cultura não é DA massa. Esse conceito segue até hoje assobrando os artistas *Nobrow*, mesmo ainda depois de toda nova diagramação da cultura (conforme subcapítulo 1.1.1), não permitindo que se encaixem e que possam se comercializar (conforme capítulo 1). A indústria cultural é o mecanismo de manipulação das massas. A massa é objeto, não sujeito. A indústria cultural foi um conceito estipulado para se contrapor ao de meios de comunicação de massa, e a comunicação *Nobrow* é justamente comunicação de todos, DA massa lutando para sobrevir à indústria cultural, ao mercado que impede a propagação desta nova cultura. A cultura *Nobrow* é voz e convivência pacífica da diversidade cultural.

Já o objetivo da indústria cultural é homogeneizar o público e manter o *status quo*, educando para o consumo. A indústria cultural nada mais é do que uma maneira de continuação do trabalho no período de lazer, é o dar o que fazer para as massas de modo que essas jamais tenham que pensar por si mesmas. Cada meio de comunicação nada mais é que uma caixa diferente para o mesmo esqueleto que guia as massas da indústria cultural. Por isso, os autores não acreditavam ser possível analisar o meio individualmente, apenas seria possível analisar o conjunto de suas consequências. Não acreditavam na produção de algo que poderia se chamar de arte por esses meios, pois, para essa teoria, tudo é negócio. Na produção em série, a arte vira produto cujo valor está no preço e não em sua qualidade. A popularização dos produtos culturais não é uma democratização da arte, mas uma sucateação. A indústria cultural é a mercantilização da cultura. Sua atuação ideológica é clara e bem definida. A cultura serve aos interesses dominantes, e o consumidor não é um sujeito, ele é um objeto dentro da indústria cultural. A indústria cultural, dessa forma, se funde com a propaganda e, na sociedade educada e dominada pela indústria cultural, a personalidade não é mais do que uma adaptação a certos padrões já oferecidos.

> Essa caricatura do estilo, contudo, diz alguma coisa sobre o estilo autêntico do passado. O conceito de estilo autêntico se desmascara, na indústria cultural, como o equivalente estético da dominação. A ideia do estilo como coerência puramente estética é uma fantasia retrospectiva dos românticos. Na unidade do estilo, [...] manifesta-se a estrutura cada vez diferente do poder social em que o universal restava enclausurado, e não a obscura experiência dos dominados. (ADORNO, 2002, p.13).

Entre os pensadores da Escola de Frankfurt, Benjamin é o único componente que começa a destoar, acreditando que há outras possibilidades de uso dos meios, em especial, para/pela arte – base fundamental do *Nobrow*. Desse modo, ele é o único a quem Enzensberger deixa de desconsiderar. Iniciemos assim nossa análise por esse último para posteriormente retomarmos a contribuição de Benjamin para o *Nobrow*.

2.1.3 Enzensberger e a teoria da apropriação contracultural dos meios de comunicação

Enzensberger é um grande poeta e tradutor que fugiu de seu escopo para escrever *Elementos para uma Teoria dos Meios de Comunicação* (1979), justamente por acreditar na eficiência política da literatura e para confrontar a ideia da indústria cultural, e também para apresentar um contraponto a esta, já que ela ia contra todas suas crenças. Originalmente publicado no *Kursbuch*, em 1970, o livro é uma tomada de posição e uma tentativa de compreender as possibilidades dos meios de comunicação. Possibilidades essas que culminaram na era *Nobrow* presente.

Voltando à questão linguística e conceitual levantada anteriormente, Enzensberger (1979) propõe uma cultura DE massas realmente, em contraposição à cultura PARA as massas. Sua proposta coloca a massa como sujeito, como produtora, apropriando-se dos meios de comunicação. Exatamente o que ocorreu ao apropriarmo-nos do ciberespaço como *medium*: fizemos surgir a cultura *Nobrow*.

Conforme mencionado, ele rompe com Adorno e Horkheimer e os critica fortemente, mas apoia-se em Benjamin. Ele critica o conceito de *Kultur* – cultura como a grande conquista artística, intelectual e/ou religiosa de uma civilização – e propõe o conceito de indústria da consciência /indústria da mente, cuja ideia é, em vez de se deixar ser usado pela mídia, fazer uso dela.

> Com a grande exceção de Walter Benjamin [...], os marxistas não entenderam a indústria da consciência, aí vendo apenas seu aspecto burguês e capitalista, sem se darem conta das suas possibilidades socialistas. Este atraso teórico e prático é representado plenamente por um autor como Georg Lukács. Até mesmo os trabalhos de Max Horkheimer e de Theodor Adorno não estão desprovidos de uma nostalgia que se prende aos primitivos meios de comunicação burgueses. (ENZENSBERGER, 1979, p. 113).

Enzensberger (1979) colocou a indústria da consciência como contradição fundamental/princípio gerador de uma teoria socialista dos meios de comunicação. Com o desenvolvimento dos meios eletrônicos, a indústria da consciência converteu-se em marca-passos do desenvolvimento socioeconômico na sociedade pós-industrial, infiltrando-se em todos os demais setores da produção, assumindo cada vez mais funções de comando, determinando a norma da tecnologia categórica. Essa é a ideia base da comunicação *Nobrow*: infiltrada em todas os setores, ela dissemina a cultura mundial e dá acesso a esta a todos, enquanto esses mesmos indivíduos são os disseminadores.

As inovações produzidas nos 20 anos anteriores ao livro (satélites de comunicação, televisão a cabo, videocassetes, laser, cópias eletrostáticas, impressão rápida, computadores time-sharing, bancos de dados) formam combinações entre si e com as técnicas mais antigas (imprensa, rádio, cinema, telefone), se combinando cada vez mais para constituírem um sistema universal.

O capitalismo dos monopólios desenvolve a indústria da consciência de forma mais rápida e ampla que outros setores de produção, porém, ao mesmo tempo, tem que mantê-la sob severo controle. Uma teoria socialista dos meios de comunicação deve trabalhar a partir de tal contradição: evidenciar que ela é insolúvel dentro das atuais relações de produção e mostrar suas crescentes discrepâncias e seu potencial explosivo. De uma teoria desse tipo, deve-se exigir uma certa capacidade de prognóstico.

Até aquele momento não existia uma teoria marxista dos meios de comunicação. Não se permitia qualquer influência recíproca entre emissor e receptor; do ponto de vista técnico, reduziam o *feedback* ao nível mínimo possível; só que esse estado de coisas não pode se justificar do ponto de vista técnico, muito pelo contrário, pois a técnica eletrônica não conhece contradição essencial entre emissor e receptor, e um exemplo básico disso é que qualquer rádio transistorizado também é, pela natureza de sua construção, uma emissora em potencial. Propositalmente evitavam-se avanços tecnológicos que aumentassem a possibilidade de *feedback*, visto que a transformação de um mero meio de distribuição em um meio de comunicação não oferecia qualquer problema de natureza técnica. Essa transformação era evitada conscientemente, justificada pelas boas razões de uma má política (cf. ENZENSBERGER, 1979).

A diferenciação técnica entre emissor e receptor reflete a divisão social do trabalho entre produtores e consumidores, divisão esta que adquire uma significação política especial no campo da indústria da consciência. Em última análise, ela está baseada na contradição essencial entre as classes dominantes e as dominadas, entre o capital e a burocracia monopolista, de um lado, e as massas dependentes, de outro.

Enzensberger (1979) acredita que se devem desencadear as potencialidades emancipadoras dos meios de comunicação, porém, tanto o capitalismo quanto o revisionismo soviético sabotavam essas potencialidades, uma vez que o poder de ambos os sistemas estaria por elas ameaçado, já que entre essas potencialidades temos, por exemplo, a força mobilizadora das massas. A participação das massas; a retirada dessas do isolamento; a autenticidade dos meios de comunicação (considerando-se que os meios de distribuição seriam inautênticos porque não trazem comunicação) e a interatividade proporcionada pelos avanços técnicos acabam com a soberania da burguesia sob os meios de comunicação.

A manipulação que impedia o desencadeamento dessas potencialidades veio de diversos lados. A esquerda socialista não se usa da indústria da consciência por insegurança, por uma oscilação entre medo e idolatria, ela reduz o desenvolvimento dos meios eletrônicos a um único conceito: manipulação. Enzensberger atribui isso ao derrotismo da esquerda.

> A ambivalência dessa atitude não é mais que um reflexo da ambivalência dos próprios meios, sem que seja possível ultrapassá-la. O que só se sucederia pelo desencadeamento das potencialidades emancipadoras dessa nova força produtiva. Tanto o capitalismo quanto o revisionismo soviético, porém, devem sabotar tais potencialidades, uma vez que o poder de ambos os sistemas estaria por elas ameaçado. (ENZENSBERGER, 1979, p. 113).

A tese da manipulação serve como álibi para o isolamento e para a tolerância repressiva. A esquerda considera os meios “sujos” e evita usá-los. Enzensberger (1979) propõe que largue seus receios e os use, que traga uma “limpeza” em seu uso. Enquanto isso, o capitalismo tira proveito da hostilidade da esquerda para com os meios de comunicação. Contudo, há que se reconhecer que, por outro lado, se opondo ao receio de alguns, outros esquerdistas das metrópoles têm grande fascínio e observam as potencialidades da indústria da consciência.

Na impossibilidade de fazer desaparecer a manipulação da informação, Enzensberger (1979) crê que a saída seria que todos se tornassem manipuladores, evitando assim a passividade do mero espectador. Para ele, manipulação significa intervenção, e intervenção é

um ato político. Ele crê que toda utilização dos meios pressupõe manipulação (Adorno). Por conseguinte, a questão não é se os meios são manipulados ou não, mas quem manipula os meios.

Toda intervenção técnica é potencialmente perigosa. Não se pode fazer frente à manipulação com qualquer forma de censura, mas mediante um controle direto, uma fiscalização e participação da sociedade, das massas. A inclusão das massas nesse processo elimina as estruturas capitalistas de propriedade. Os novos meios são igualitários, qualquer um pode participar, eles têm o potencial de eliminar os privilégios culturais. Essa é a razão do ressentimento de certas supostas elites para com a indústria da consciência (cf. ENZENSBERGER, 1979).

Toda essa consideração foi feita a partir dos *media* da época, ainda sem considerarem-se todas as consequências nesse sentido, que seriam trazidas com a introdução do ciberespaço. Com ele, as estruturas capitalistas de propriedade foram definitivamente eliminadas no processo comunicativo da cultura mundial, todos habitantes do planeta passaram a fazer parte do fluxo cultural e comunicacional – consciente ou inconscientemente, ativa ou passivamente, voluntária ou involuntariamente – de forma igualitária. Foi esse envolvimento de todos, ainda que isolados territorialmente em seus *bunkers* glocais (de acordo com a explicação do subcapítulo 3.1.2.1), o fator determinante para o surgimento do *Nobrow*.

Todavia, é preciso esclarecer que a emancipação da manipulação não vem de uma fé cega no progresso da tecnologia dos meios de comunicação, para isso, é necessária uma auto-organização que conduza a uma revolução cultural. A ingênua confiança na magia do efeito difusor da reprodução não pode substituir o trabalho da organização: somente grupos ativos e coerentes conseguem utilizar-se dos meios para levar efeitos às suas próprias finalidades.

Os meios eletrônicos não devem seu irresistível poder a nenhum artifício ardiloso, mas à força elementar de profundas necessidades sociais. Os interesses das massas eram um campo bastante desconhecido, devido ao fato de que ninguém se interessava por eles. Eram historicamente novos.

Do mesmo modo que, na esfera da produção, se realizava uma crescente assimilação entre a indústria de bens e a indústria da consciência, também subjetivamente, no campo das necessidades e aspirações, se dava uma estreita relação entre elementos materiais e imateriais. Os meios de comunicação respondem às aspirações das massas ao mesmo tempo em que as exploram. Os socialistas que redobram as frustrações das massas ao declararem que as

necessidades destas são falsas, convertem-se em cúmplices de um sistema que caberia a eles combater. A participação das massas nos meios as libertará. “Participar de tudo” é o lema de maior êxito alcançado pela indústria da consciência. Revolução cultural (cf. ENZENSBERGER, 1979).

As situações revolucionárias sempre produzem, nos meios de comunicação, transformações espontâneas e descontínuas, levadas a efeito por parte das massas. A profundidade e a duração das transformações assim conseguidas demonstram até que ponto pode-se considerar vitoriosa a revolução cultural.

Enquanto a iniciativa se dever à revolução cultural, a fantasia social das massas chegará a superar os atrasos tecnológicos e a transformar de tal modo os velhos meios que acabará por romper-lhes as estruturas. As massas contidas abrigam imensas energias políticas e culturais e sabem aproveitar todas as oportunidades dos novos meios de comunicação no momento de sua liberação.

Desse modo, voltamos às críticas feitas por Enzensberger (1979) aos marxistas, que não teriam compreendido a indústria da consciência. Para o referido autor, a noção de “indústria cultural” e de *kultur* resulta de uma enorme “ilusão ótica” dos críticos da cultura, porque não se trata de uma indústria que produz cultura, nem sequer de uma indústria que produz qualquer coisa. Produzir não é o que lhe interessa, mas sim a mediação derivada do produto, fazendo-o passar por aquilo que ele não é. Se a palavra “indústria” encontra em tal expressão o seu lugar, é para sugerir que é a consciência que é induzida, instilada, mediada e reproduzida – mas não produzida – industrialmente. Segundo essa concepção, chamar-lhe “indústria cultural” só serve para esconder e fazer parecer inócuas as consequências verdadeiramente “culturais” do funcionamento da indústria da consciência.

Dessa forma, a insuficiente compreensão que os marxistas demonstraram pelos meios de comunicação, assim como o duvidoso uso que deles fizeram, produziram nos países industriais ocidentais um vazio, no qual penetraram consequentemente correntes de hipóteses e práticas não marxistas. Enquanto isso, os apolíticos lograram um progresso muito mais radical no emprego dos meios de comunicação do que qualquer grupo de esquerda política.

Com novos valores, temos uma nova estética. A revolução das condições de produção na esfera da superestrutura inutilizou a estética tradicional. As teorias do conhecimento nas quais essa se baseava tornaram-se antiquadas.

Nos meios eletrônicos, aparece uma relação sujeito-objeto radicalmente modificada, que se subtrai aos velhos conceitos críticos. Na construção de uma estética adequada à nova situação, adequada ao *Nobrow*, é preciso partir dos trabalhos do único teórico marxista, o qual se deu conta das possibilidades emancipadoras dos novos meios de comunicação: Walter Benjamin, em quem, conforme mencionado anteriormente, Enzensberger se apoiou.

2.1.4 Walter Benjamin e a reprodutibilidade técnica

Benjamin (1985) indica que, de um modo generalizado, podemos dizer que as técnicas de reprodução desvinculam o reproduzido da esfera da tradição. Pela primeira vez na história, a possibilidade técnica de reprodução da obra de arte emancipa-a de sua existência parasitária como ritual. A obra de arte reproduzida é, cada vez mais, a reprodução de uma obra CONCEBIDA em vista de sua reprodução. Sua fundamentação no ritual é substituída pela fundamentação política. Dessa forma, a obra de arte adquire o peso de PODER SER EXPOSTA, o que confere a ela novas funções.

Aquilo que era chamado de arte foi superado, no sentido estritamente hegeliano, pelos meios de comunicação. Para a teoria estética, isso significa a necessidade de uma mudança radical de perspectiva: em lugar de considerarmos a produção dos novos meios do ponto de vista de modos de produção já antiquados, devemos analisar o produzido com os tradicionais meios artísticos a partir do enfoque das atuais condições da produção (posição defendida e detalhada dentro do contexto *Nobrow* no subcapítulo 5.2).

Walter Benjamin (1985) assinala que o "aparelhamento" elimina o caráter do autêntico. Na produção da indústria da consciência de Enzensberger, desaparece a diferença entre o "autêntico" e a reprodução: o aspecto da realidade livre de aparelhamentos converte-se aqui em seu aspecto mais artificial. O processo de reprodução atua sobre o reproduzido e o transforma fundamentalmente.

Os meios de comunicação também suprimem a velha categoria da obra que só podemos conceber como objeto isolado. Os meios não produzem tais objetos, criam programas. Essa produção tem a natureza de um processo. O programa dos meios de comunicação está aberto às suas próprias consequências, sem limitação estrutural alguma.

Os programas da indústria da consciência têm que absorver seus próprios efeitos, as reações e correções que provocam, do contrário, tornam-se antiquados de imediato. Por conseguinte, eles não se podem considerar como meios de consumo, e sim meios para a sua própria produção. Assim, o valor do autor para a sociedade pode ser medido pela capacidade dele em aproveitar e amadurecer os fatores emancipadores dos meios de comunicação. Do ponto de vista estratégico, seu papel está claro: o autor há de trabalhar na qualidade de agente das massas. Só poderá aí submergir-se por completo, quando essas massas se houverem convertido, por sua vez, em autores, em autores da História.

Walter Benjamin (1985) concebeu a tecnologia sob uma perspectiva divergente da de Adorno e Horkheimer. A esse respeito, Adorno (2009) afirma que a falta de perspectiva de transformação social o levou a essa visão inteiramente pessimista e o fez refugiar-se na teoria estética. Em referência ao *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1985), Adorno afirma que, enquanto ele sublinhava a problemática da produção da indústria cultural e as atitudes correspondentes, Benjamin, ao seu ver, tratava de "salvar" com demasiada insistência essa problemática esfera.

Esse ponto de vista otimista se estende com Enzensberger, um convicto de que os marxistas, entre eles Adorno e Horkheimer, não entenderam a indústria da consciência ao ressaltarem apenas seu caráter capitalista, deixando de ver as potencialidades socialistas desses meios (conforme já mencionado no subcapítulo anterior).

Sendo assim, com o advento da reprodutibilidade técnica, na opinião de Enzensberger (1979), pela primeira vez na história, a participação em um processo produtivo social e socializado é possibilitada através dos *media*, cujos ambientes práticos encontram-se nas mãos das próprias massas. Nesse rumo, seria realizada a passagem da comunicação burguesa para uma verdadeira comunicação de massa, conferindo autenticidade aos meios de comunicação, que, de acordo com Enzensberger, até aquele momento levavam esse nome injustamente. Foi justamente essa participação de cada indivíduo do planeta – direta ou indiretamente – em um processo produtivo social e socializado, possibilitada através do ciberespaço, que fez nascer toda a cultura *Nobrow*, e não apenas esta, toda a era *Nobrow* (processo de surgimento este explicitado no capítulo 1).

2.1.5 Um outro contraponto à indústria cultural: Jesús Martín-Barbero

Mais do que apenas fazer um contraponto em relação à ideia de indústria cultural, o teórico Jesús Martín-Barbero o transcende. O que Martín-Barbero (2009) faz é "pluralizar" a indústria cultural. Ele toma esse conceito de Adorno e Horkheimer e fala em "indústrias culturais". A pluralização representa também uma positivação. Toda carga negativa em crítica que o conceito de indústria cultural tinha – em apenas um conceito, como uma estrutura de poder que congregava ramos comunicacionais – foi explodido e se pluralizou. Ao mesmo tempo em que isso retira tal carga crítica do conceito europeu, também se repõe a carga retirada em outro lugar na crítica da ideologia, da cultura e da sociedade. Essa transição "dos meios para as mediações", sem perda da capacidade crítica da análise, é contextualizada por Martin-Barbero (2009) histórica e culturalmente na América Latina, ao atestar que as culturas e os países da América Latina têm uma diversidade, uma densidade, um multiculturalismo interno inencontrável em outras culturas, adotando assim a América Latina como objeto de sua teoria, focando o elemento popular.

Para estudar o popular, ele evidentemente não vai descartar a indústria cultural, o que ele faz é demonstrar que Adorno e Horkheimer estavam errados: o popular não deixou de existir no advento da cultura de massa, na verdade, o popular preside nela, o popular convive com a cultura de massa, e não coincide. Tal convivência se dá através dos conteúdos, através das formas diferenciadas de apropriação desses meios e desses produtos. O modo com que cada um, cada povo, em cada país, se apropria desses conteúdos é uma demonstração do popular, sem sistematicidade educacional, sem cuidados educativos, de modo aleatório do modo da vida, sem preocupação com alta ou baixa cultura: simplesmente o fazem (conforme acontece e é reconfigurado no advento do *Nobrow*, de acordo com o subcapítulo 1.1.1).

Onde Adorno e Horkheimer veem massa – não mais o popular, mas sim uma massa acéfala objeto da indústria cultural –, Martín-Barbero (2009) diz existir lá ainda o popular presidindo a configuração de "massa".

As culturas populares são vistas por Martín-Barbero (2009) com foco em dois vetores: o da ideologia dos discursos – o modo como os discursos dos produtos culturais se organizavam; e o da lógica da dominação – o modo como as instituições hegemônicas utilizam tais discursos para, com produtos culturais de massa, apropriados de modo popular, sem sistematicidade, concorrer para a lógica da dominação, para a manutenção das estruturas de poder hegemônicas e para que a vida, então, não mudasse. Isso se daria de modo tal que os produtos giram, as estruturas dos meios se modificam, os discursos correm, mas ao mesmo

tempo, as engrenagens econômicas e sociais que sustentam essa estrutura possam manter-se da mesma forma. Nessa perspectiva, a estrutura dinâmica da sociedade, no que é mais relevante, mantém-se a mesma. Assim Martin-Barbero (2009) percebeu que o fundamental não era quem falava, não eram as instituições que se responsabilizavam por essa fala: não era "o que" ou "quem", mas sim o conjunto de mediações. É necessário considerarem-se o emissor e o receptor, mas sob o prisma das mediações, as quais não eram as dos produtos culturais nem as dos meios comunicacionais, pois, na verdade, essas mediações seriam um elemento múltiplo na teoria de Barbero: são mediações por todas instituições sociais, por todos discursos, por todas estruturas dinâmicas da vida – a família, a massa presidida pelo popular, o mercado, a escola, as instituições de modo geral etc. Nesse ponto ele encontra, também, como UMA das mediações, a indústria cultural (ela não é A mediação como colocam Adorno e Horkheimer).

2.1.6 Teorias da comunicação e comunicação *Nobrow*

Logo nesse breve início das teorias da comunicação, tão recentes, já se discutiram desde os modos e esquemas de transmissão até o propósito dos meios de comunicação. Independentemente do momento em que essas teorias foram conceitualizadas, a maioria continua extremamente pertinente. Mesmo as teorias já refutadas servem como base para as conseguintes e, assim sendo, continuam atuais embora não aplicáveis. A teoria da comunicação ainda é extremamente nova e, na nossa sociedade da informação hipermidiática contemporânea, é difícil dizer que apenas uma teoria se aplica – muito pelo contrário, a teoria contemporânea da comunicação e cultura *Nobrow* contém em seu cerne diversos elementos dessas teorias. Nossa contemporaneidade é complexa demais para ser definida – é *Nobrow* – e devemos ter o discernimento necessário para nos adequarmos e saber avaliar diferentes situações em diferentes teorias (conforme discussão no subcapítulo 5.2). Hoje, mais do que nunca, não existe uma teoria universal e conhecer os primórdios da história da comunicação é essencial, principalmente para compreendermos adequadamente o *Nobrow*.

Dessa maneira, adentremo-nos na ligação entre comunicação, cultura e globalização para enfim chegarmos à conceitualização de comunicação *Nobrow*.

2.2 COMUNICAÇÃO, CULTURA E GLOBALIZAÇÃO

> *"A comunicação internacional surge com o nacionalismo moderno, para quem o território é a área geográfica que serve de fundamento à soberania de uma determinada comunidade imaginária".*
>
> *(MATTELART).*

Chegamos a um momento em que não é mais possível separar a comunicação da globalização e da cultura mundial. Nesse sentido, Mattelart assim introduz a origem da "comunicação como ideal":

> A invenção da comunicação como ideal ocorreu sob o signo das ideias de modernidade e perfectibilidade das sociedades humanas. Ela é fruto da esperança no futuro. O Iluminismo preparou seu advento ao propor o comércio como gerador de valores. Os engenheiros civis do Antigo Regime estiveram entre os primeiros a formalizar uma problemática da comunicação associada a um espaço nacional e à formação de um mercado interno aplicando-a às estradas e canais. Ao lançar pontes e traçar estradas, eles acreditavam estar obedecendo aos desígnios da razão. Ao domesticar a "natureza selvagem", irracional, que separa os homens e impede a sua mútua compreensão, eles acreditavam estar contribuindo para o triunfo da "natureza civilizada", racional, que une, liga e garante a fluidez dos fluxos de pessoas e mercadorias. (MATTELART, 1996, p. 10).

Desse modo, a partir dos anos 70, passa a ser necessário considerarmos sempre a relação da comunicação com a cultura, do fluxo comunicacional com o fluxo cultural:

> Por uma nova ordem mundial da informação e da comunicação. Os anos 70 marcam uma virada histórica da aproximação simultânea entre os mecanismos industriais que governam a produção da informação e da cultura de massa, e a dos desequilíbrios internacionais dos fluxos e dos intercâmbios. É a idade de ouro da crítica. Um primeiro foco surge a partir do Movimento dos Países Não Alinhados. A quarta conferência desse grupo de países, em 1973, em Alger, lança os primeiros fundamentos da reivindicação por uma "nova ordem mundial da informação e da comunicação". O palco das principais discussões será a UNESCO, organismo oficial da comunidade das nações para a cultura, comunicação, educação e ciência. Esses debates são equivalentes aos que ocorrem, na Assembleia Geral das Nações Unidas, a partir de 1974 pelo "Grupo dos 77" (equivalente dos não-alinhados economicamente) para obter a revisão do sistema internacional de comércio e lançar as bases de uma "Nova Ordem Econômica" (reforma das instituições financeiras, transferência real de

> recursos para financiar o desenvolvimento, acesso aos mercados do Norte, transferência de tecnologias). A ideia básica subjacente à iniciativa no campo das comunicações é de que existe um "imperialismo cultural" e a situação de "dependência cultural" que ele ocasiona não é fruto de manipulação ou complô, mas um fato estrutural. Os efeitos de dominação estão na raiz do princípio do desequilíbrio dos intercâmbios entre o centro e a periferia (MATTELART, 1996, p. 90).

2.3 COMUNICAÇÃO *NOBROW*

> [...] comunicação não constitui apenas campo profissional, esfera de produção e circulação simbólica, área de conhecimento especializado, prisma de visão de mundo e espaço de disputas por imagem e influências públicas. Congregando essas funções sociais parcelares, *a comunicação tornou-se, mais que tudo, mundo* e, como tal – no que a constatação envolve projeção no devir e para os pósteros – processo civilizatório. (TRIVINHO, 2012, p. 16, grifo do autor).

TIC

As tecnologias da informação e comunicação são condição *sine qua non* da comunicação *Nobrow*. Elas contribuíram para os deslocamentos das esferas de ação, conforme amplamente detalhado por Miège:

> É fato que os pesquisadores em comunicação têm regularmente chamado a atenção para a contribuição das Tic nos deslocamentos das esferas de ação:
> - interpenetração entre vida profissional e vida privativa (é o que revelam os trabalhos sobre os usos da microinformática conectada ao mesmo tempo em casa e no local de trabalho, antes de tudo para algumas categorias sociais, como, por exemplo, as frações intelectuais das classes médias ou superiores assalariadas);
> - conexões crescentes entre as práticas comunicacionais e o campo da educação (as aulas de reforço particularmente);
> - acessibilidade dos espaços públicos parciais a partir de espaço privado (é o caso de organizações religiosas, entre as quais algumas, é preciso lembrar, sempre foram capazes de mobilizar as ferramentas de comunicação; os sites proporcionam a elas a possibilidade de multiplicar as solicitações e as ofertas de relacionamento);
> - ativação de movimentos sociais através de redes de comunicação (podemos aqui indicar mobilizações que pegaram de surpresa as organizações "habilitadas" a tratar das questões em jogo);
> - muito tardiamente, mas doravante com bastante insistência, utilização da Internet para operações que dependam da comunicação política (preparação dos programas em vista de eleições) ou que se insiram na esfera política (consulta dos militantes ou dos simpatizantes);
> - desenvolvimento da informação fora do campo da informação de grande público, legítima e reconhecida porque é emitida pelas médias que impuseram sua marca à informação de imprensa;

> - gestão cada vez mais mediatizada, ou seja, que recorre às ferramentas e, principalmente, às redes técnicas de comunicação da ação sanitária e social.
> A respeito de cada um desses deslocamentos, estudos numerosos e muitas vezes importantes foram realizados, tanto que é impossível retomá-los aqui. E, sem dúvida, seria prematuro extrair deles conclusões gerais; isso porque os processos em andamento diferem e mobilizam de maneira diferenciada os recursos técnicos da comunicação em função das estratégias específicas que são conduzidas pelos atores dominantes, e dentro dos limites autorizados em cada caso pelo campo envolvido: assim, a gestão do sistema de saúde deixa - por enquanto - um lugar decisivo para as Tic, o que não é o caso na gestão da educação, na qual as resistências de uma parte importante dos professores a uma industrialização da educação continuam fortes. (MIÈGE, 2009, p. 191-192).

Esses deslocamentos, em par com a expansão da glocalidade (proporcionada também por esses e pelas TICs, fizeram surgir a comunicação *Nobrow*.

> Se de fato as Tic, e entre elas as novas medias emergentes, favorecem novas práticas efetivamente mais individuais, não são elas que lhes dão origem; não podemos nem sequer, é preciso lembrar, admitir que elas as produzem e as provocam (assim o *peer to peer* apoia-se em uma longa tradição de arquivamento, coleção, trocas e cópia, legalmente autorizada ou não, de músicas gravadas; é doravante ampliado pela utilização de softwares potentes); e além disso, essa comunicação de massa autônoma deve ser relacionada com o fato de que, em continuidade com as proposições de Jürgen Habermas, podemos descobrir novas normas de ação comunicacional: tanto as mudanças em prática no espaço público quanto aquelas que afetam as práticas culturais e informacionais estão de fato em conexão com novas normas de ação comunicacional que surgem nos campos sociais mais diversos, sob formas heterogêneas, é bem verdade: assim, entre outros exemplos, as normas de ação, que podem ser observadas nos grupos de trabalho ou nas instituições educativas, são também as que começam a marcar algumas medias audiovisuais às quais, contudo, uma longa tradição de comunicação diretiva e unilateral estava ligada; é no mínimo paradoxal ver a televisão generalista de massa multiplicar as "interações", mediatizadas ou não, com seus públicos. Nesse processo, devemos ceder um lugar específico para as Tic: elas não apenas acompanham as mudanças em andamento, mas se revelam, em sua maior parte, aptas a sustentar o desenvolvimento de novas práticas. De qualquer maneira, as Tic contemporâneas à afirmação dessas novas normas de ação favorecem seu avanço. (MIÈGE, 2009, p. 194).

Tais novas normas de ação comunicacional são simplesmente novas formas, novos métodos comunicacionais. Através do ciberespaço se dá a comunicação *Nobrow*, na qual a glocalidade reina e o fluxo informacional e cultural é completamente disseminado mundialmente, fora de uma ordem lógica de espaço e tempo. “Ninguém duvida de agora em diante que o contexto espaço-temporal das atividades infocomunicacionais tenha passado por mutações profundas há pelo menos duas décadas.” (MIÈGE, 2009, p. 197).

> A apreciação do processo de internacionalização, em razão mesmo de sua complexidade, supõe não limitar-se aos indicadores classicamente

> empregados para avaliar as trocas entre nações, indicadores estes que se empenhavam, principalmente, a seguir os fluxos e as trocas de produtos. Não é tanto que a digitalização, como pensamos frequentemente, transgrida as categorias às quais somos acostumados (por exemplo, aquela categoria entre bens materiais e serviços imateriais), mas isso provém, sobretudo, do fato de que a atenção deve se colocar doravante sobre os usos das Tic, e mais ainda sobre as próprias práticas de comunicação. Não podemos permanecer apenas na identificação do contexto das trocas, operação que a descrição das tendências que afetam a circulação dos fluxos permite acompanhar de maneira bastante precisa, mas devemos também destacar a transnacionalização das atividades infocomunicacionais. (MIÈGE, 2009, p. 215).

A comunicação *Nobrow* transgride tais categorias, transgride qualquer categoria e não pode ver-se limitada por qualquer indicador, pois dessa maneira simplesmente não seria, por definição, *Nobrow:* uma comunicação de novas práticas, sem identificação de contextos, com circulação de fluxos generalizada, indeterminada, altamente propagada e transnacionalizada.

CAPÍTULO 3.
CARACTERIZAÇÕES DA CONTEMPORANEIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O *NOBROW*

Este capítulo será a base das categorizações culturais da contemporaneidade presentes nesta Tese, em que teorias da cibercultura, do hibridismo, entre outras, serão colocadas frente a frente com as faces do campo da arte. Serão confrontadas diferentes visões de diversos teóricos para se definir o posicionamento desta pesquisa acerca de cada aspecto que originou o *Nobrow*. Tomar-se-á relações feitas por cada autor (como Baudrillard o fez entre simulacros e arte; ou como Virilio fez entre arte, geografia, modernismo, hipermodernismo e o tempo real) para refutar ou atestá-las, além de partir delas para tecer novas relações com o *Nobrow*.

3.1 CIBERCULTURA

Iniciemos nossa contextualização da cibercultura e de seus produtos com algumas noções teóricas e algumas conceitualizações.

> A expressão cibercultura [...] foi se tornando moeda corrente em alguns círculos intelectualizados nos anos 1990, quando a internet começou sua trajetória de popularização. Criado pela fusão dos termos cultura e cibernética, o neologismo passou a ser empregado com intenção classificatória, à medida que ia progredindo a exploração mercadológica e publicística da nova plataforma de comunicação. Isto é o que se pode ver, por exemplo, no emprego essencialmente retórico da palavra, verificado nas primeiras abordagens do fenômeno. (RÜDIGER, 2011, p. 46).

Rüdiger faz também uma contextualização da origem histórica e dos diferentes usos do termo "cibercultura" ao longo do tempo:

> Destarte, cibercultura se converteu no termo a que a consciência mais elaborada passou a recorrer para dar conta dos processos e situações surgidas cotidianamente à volta da informática de comunicação e seus maquinismos cibernéticos. As referências à biossocialidade, crescentes, não lograram se vincular à palavra de modo particularmente notável, e o conceito assumiu a condição classificatória que lhe dera uma ciência social de inspiração essencialmente metodológica. A expressão não desenvolveu a sua semântica e, epistemicamente, acabou se restringindo à condição de construção típico-ideal com que se deseja designar o conjunto dos fenômenos cotidianos agenciados ou promovidos com o progresso da mídia digital interativa e, mais genericamente, das novas tecnologias de comunicação. Contudo, na época em que fora proposto pela primeira vez, o conceito de cibercultura revelou-se

> portador de outro entendimento e sentido. Apresentou-se em termos que não apenas guardavam relação com o sentido formador contido em qualquer menção enfática à cultura, mas que ainda hoje, não fosse o estado totalmente carente de esperança em que se encontra a visão de uma forma de vida moral e politicamente mais avançada, talvez pudessem fazer parte do trabalho de análise crítica e transformação da sociedade. Fundadora do Instituto de Pesquisas Ciberculturais (1964), Alicia Hilton, com efeito, foi pioneira ao usar a expressão com o sentido substancial, referindo-se com ela a uma exigência política e moral da nova era da automação e das máquinas inteligentes. Para a engenheira, informata e empresária norte-americana, a revolução que esta põe em marcha coloca à sociedade um desafio ético de escala universal. (RÜDIGER, 2011, p. 47).

A respeito de tal desafio, a própria Alicia Hilton esclarece que "A humanidade está agora diante do desafio de ter de escolher entre a educação emancipatória e o lazer criativo, de um lado, e a adaptação mecânica e a idiotia apática, de outro" (1964, p. 143)

Rüdiger agora introduz a visão de Norbert Wiener e da sua teoria, a cibernética:

> Norbert Wiener, criador da cibernética, não era um simples cientista, nem cego tecnocrata, mas um intelectual de ampla envergadura, para o qual a pesquisa tecnológica era inseparável da elaboração de diversas preocupações sociais e políticas, senão da antropologia filosófica. O pensador estava convencido da imperfeição constitutiva do modo de ser humano, o que conduziria este aos mais variados infortúnios: da fome e das doenças epidêmicas às violências políticas e guerras cada vez mais destrutivas. A cibernética, conforme fora por ele concebida, poderia ser um veículo para enfrentar este problema, na medida em que comportaria a possibilidade de criar uma sociedade em que o exercício do poder, entregue a mecanismos de retroalimentação democráticos, de controle racional, eventualmente autorreguláveis, evitaria o surgimento de suas formas violentas e tirânicas. (RÜDIGER, 2011, p. 47).

Trivinho sinaliza a cibercultura como mais do que tudo isso, contextualizando-a como sendo toda nossa contemporaneidade:

> A noção de cibercultura nomeia a fase contemporânea da civilização tecnológica. Abrange, como bloco social-histórico, o estirão mais avançado da mundialização do capital, fincada nas tecnologias do virtual e em redes interativas. Não *marca*, portanto, *tout court*, uma nova era; confunde-se, antes, com ela: é a própria. Assim encarada – em sua real amplitude, vale dizer, como universo material, simbólico e imaginário não redutível aos processos exclusivamente constatados na interioridade do *cyberspace*, como sói fazer a literatura ensaística especializada, no Brasil e no exterior -, a cibercultura radica no próprio contexto *a priori* de relação com os *media* e redes interativos, com o imaginário socialmente erigido com base neles, em torno deles e para eles, com os discursos e práticas (mesmo as referentes aos usos sociais) que os promovem e com as linguagens específicas que representam e doravante precisam ser dominadas. (TRIVINHO, 2007, p. 217).

A mesma confusão ocorre com a cultura *Nobrow*, que deve, igualmente, ser encarada em sua real amplitude universal, e não apenas em seus processos.

> [...] cibercultura, aqui compreendida como a configuração material e a atmosfera simbólica e imaginária internacionais da era pós-industrial avançada, correspondente à informatização e virtualização generalizada da vida social, seja no âmbito do trabalho, seja no do tempo livre – configuração e atmosfera que não se reduzem, portanto, ao que se desenrola apenas na interioridade do *cyberspace*, estando, antes, aquém e além também dessa rede. (TRIVINHO, 2007, p. 100-101).

Igualmente moldada, em sua essência, está a cultura *Nobrow*, que, como já abordado anteriormente, não está necessariamente ligada, não se reduz "ao que se desenrola apenas na interioridade do *cyberspace*, estando, antes, aquém e além também dessa rede" (TRIVINHO, 2007, p. 101).

> Na literatura ensaística internacional, o conceito de cibercultura, embora em formação e sem consenso vigente, granjeou, *grosso modo*, sentido específico, embora não estrito. Compreende relações e práticas vinculados ao objeto infotecnológico (de base ou móvel), ao *cyberspace* e/ou a alteridades virtuais (outro mediatizado e/ou digitalizado), bem como todos os fatores de base necessários [...] para a viabilização, desenvolvimento e expansão dessas relações e práticas, por pressuposto calcadas na interatividade como forma predominante de vínculo social, de validação da ação individual ou coletiva) e de presença do si-próprio (como sujeito típico, o ser interativo) no campo social. (TRIVINHO, 2012, p. 74, grifo do autor).

Da mesma maneira como ocorre com a maioria dos novos conceitos: dificilmente atingem consenso – nunca atingiram – e, na contemporaneidade não categorizável do *Nobrow*, o consenso se torna praticamente impossível. Tal aspecto não significa que não devamos buscar a compreensão semântica de fenômenos contemporâneos, ainda mais no caso de conceitos tão abrangentes quanto "cibercultura" e/ou "*Nobrow*". Assim sendo, adentremo-nos na ideia de cibercultura:

> Em particular, cibercultura diz igualmente respeito ao *background* cognitivo típico dos movimentos ou redes sociais informatizados e ciberespacializados, isto é, que se definem pela prática microinformática como forma hodierna de ação social e política. Nesse recorte, cibercultura equivale a um capital social de sobrevivência cultural na fase globalitária do capitalismo. (TRIVINHO, 2012, p. 75).

Além dessa contextualização da cibercultura como "*background* cognitivo", ela também toma contornos de toda uma formação societária:

> A cibercultura corresponde à formação societária e tecnocultural articulada e modulada pelo conjunto de necessidades sociais compulsórias historicamente consolidadas em torno da reciclagem estrutural e da apropriação contínua das senhas infotécnicas de acesso. Em outras palavras, abarca todo o arranjamento material, simbólico e imaginário contemporâneo, quanto os processos sociais internos (estruturais e conjunturais) que lhe dão sustentação. (TRIVINHO, 2012, p. 75).

O autor assim continua para sustentar a vigência da cibercultura:

> A generalização do código digital como substrato sociotécnico de base da vida social, econômica, política e cultural concede lastro indispensável à sustentação da tese de que, há anos, a cibercultura vige, de algum modo, em algum grau de intensidade, inoculada na *empiria* processual predominante. (TRIVINHO, 2012, p. 80, grifo do autor).

Finalmente,

> A cibercultura está implicada em tudo o que de mais socialmente importante vem à luz no mundo contemporâneo, na medida em que todos os objetos, procedimentos e processos doravante predominantes dependem, em alguma medida, da matriz informática da tecnologia. (TRIVINHO, 2001b, p. 60).

Assim como a sociedade *Nobrow* tem sua existência completamente dependente do ciberespaço, estando intrinsecamente ligada à cibercultura.

> [...] se a comunicação eletrônica é a forma predominante da cultura contemporânea (SFEZ, 1994) e se a fenomenologia da cibercultura, dentre suas ramificações nos subsistemas mencionados [...], tornou-se mais cativa da comunicação [...], então a cibercultura equivale, em bloco, ao arranjamento atualmente predominante da civilização mediática. (TRIVINHO, 2012, p. 80-81).

Explicitando a questão:

> Na cibercultura, tudo passa pelo vetor informacional, virtual e imagético. Nesse sentido, se a comunicação é a última configuração social-histórica do desenvolvimento da tecnologia, a cibercultura é o arranjamento tecnológico mais recente da comunicação. (TRIVINHO, 2001b, p. 61).

Do mesmo modo, sendo a cultura *Nobrow* nata no advento da cibercultura e por causa da cibercultura, e sendo a comunicação *Nobrow* nata da comunicação eletrônica predominante, *Nobrow* também "equivale, em bloco, ao arranjamento atualmente predominante da civilização mediática" (TRIVINHO, 2001b, p. 61). Ainda em relação à cibercultura, Trivinho continua:

> Sua acepção como categoria de época não deve ser apreendida de outro modo: estágio mais avançado da *dromocracia mediática* consolidada ao longo do século XX, doravante abrangendo os próprios *media* de massa, a cibercultura

> é a configuração societária (material, simbólica e imaginária) correspondente à fase digital do capitalismo tardio. Por esse motivo, ela se denomina, mais propriamente, *dromocracia cibercultural*, qualificada, de ponta a ponta, como transpolítica, eis que sua emergência, seu desenvolvimento, suas consequências e seu destino, jogando-se inteiramente no e pelo movimento de mercado, põem-se para além da capacidade de administração, gerenciamento e controle por parte das instituições políticas herdadas da modernidade. (TRIVINHO, 2012, p. 81, grifo do autor).

Conforme mencionado, *Nobrow* é toda uma nova contemporaneidade nascida no advento da cibercultura e exclusivamente por causa desta, principalmente devido ao seu caráter de aceleração da velocidade (detalhamento condizente sobre a dromocracia cibercultural a ser visto no subcapítulo 3.1.3). Devido a esses fatores, o *Nobrow*, também tendo sido gestado pela cibercultura, se coloca "para além da capacidade de administração, gerenciamento e controle por parte das instituições políticas herdadas da modernidade" (TRIVINHO, 2012, p. 81).

> Como fenômeno comunicacional, a cibercultura representa um processo de reconjuntização do que eventualmente a cultura pós-moderna, realizada pelos *media*, dispersa. Nessa assertiva, encerra-se um significativo campo de forças contraditórias da era mediática em geral. A própria cultura massificada nunca deixou de cumprir essa modalidade de *centripetação social* em nome de sua perpetuação. Não obstante, a cibercultura, por via da WWW, toma esse processo de maneira mais concreta e pontual, levando-o às últimas consequências: as atuais dispersões ao nível da cultura em geral são contínua e socialmente rendidas (ou, ao menos, assim se o pretende) por meio da tecnologia de ponta e de suas paisagens audiovisuais. Essa neutralização evoca, num ciclo vicioso, a figura do próprio paradoxo, marca conhecida da condição pós-moderna. Tais peculiaridades de época se tornam ainda mais patentes quando se leva em consideração o caráter essencialmente *desigualitário* do mencionado processo de reconjuntização: ao passo que, por um lado, firma-se a "integração" pela virtualidade, por outro, grassa o seu fantasma inelidível, a *exclusão infotecnológica*, que acomete largas categorias sociais, às quais não é dado o direito de domínio pleno das *senhas infotécnicas* compatíveis com a sobrevivências no cibercultura. (TRIVINHO, 2001b, p. 61, grifo do autor).

Na realidade, na ocasião da escritura do livro do qual retiramos essa citação, já estávamos nos primórdios da cultura *Nobrow*: a cibercultura, condição *sine qua non* do *Nobrow* – exatamente pelo fato delineado a seguir –, levou tal reconjuntização da cultura pós-moderna dispersa a tal nível que a superou, fazendo nascer, através desse processo de reconjuntização que tornou possível o fluxo e a influência cultural internacionalizados e totais, o *Nobrow*. O processo descrito acima – quando a cibercultura passa a modificar a pós-modernidade – é justamente a gênese do *Nobrow*. O paradoxo mencionado, "marca conhecida da condição pós-moderna" (TRIVINHO, 2001b, p. 61), é transcendido na cultura *Nobrow*, e o caráter desigualitário é vencido por causa do ciberespaço (ainda que a exclusão infotecnológica

continue vigente e que nem todos tenham acesso ao ciberespaço) através da glocalização lato sensu (de acordo com a explicação do subcapítulo 3.1.2).

3.1.1 Ciberespaço

> *"O CIBERESPAÇO é o resultado de um trabalho cooperativo entre o motor de realidade informática do laboratório e o motor de realidade do cérebro."*
>
> *(VIRILIO).*

Para aprofundarmo-nos no papel fundamental que o ciberespaço possui na contemporaneidade *Nobrow*, devemos também nos aprofundar em seus conceitos:

> O conceito de *cyberspace* (provisório e precário, diga-se de passagem, tomado de empréstimo à terminologia técnica das revistas especializadas do setor de informática) abrange, estruturalmente, o largo e indefinido intervalo imaterial existente entre terminais das redes infoeletrônicas, em especial as internacionalizadas; como tal, compreende todas as produções "erigidas" ou "cavadas", bem como todos os procedimentos, processos e possibilidades havidos nesse "universo". (TRIVINHO, 1998, p. 116).

E também em sua origem:

> O surgimento do *cyberspace* compara-se às engenhosas formações do inconsciente na psicanálise: reverberação espontânea da avançada tecnologia, ele é a imagem de um "construto" imprevisto (e, no momento, imprevisível) no fim de século. Macro-ilha ondulante, flutuante, reticulada por um sem-número de fronteiras maleáveis [...], acessadas por toques digitais num teclado, ele é – como a imagem propriamente virtual ou de síntese e as infovias que lhe garantem existência na vida prática – o exemplo modelar de uma estrutura híbrida: universo virtual invisível mas concreto (no sentido filosófico), cristalização etérea, mas objetiva, desligável e reativável, esquizoide mas perfeitamente organizada, cosmo imaterial, impalpável mas apreensível pelo conceito. (TRIVINHO, 1998, p. 116).

Ainda que quase vinte anos passados do momento histórico da argumentação acima, o ciberespaço continua imprevisível, mesmo que já tenhamos presenciado sua potencialidade – que tenhamos visto ele nos trazer toda a sociedade *Nobrow* –, suas possibilidades futuras ainda são imprevisíveis. "[...] o *cyberspace*, por sua imanência com o fenômeno comunicacional, tem obviamente um relevo todo próprio. Em muitos aspectos, ele chega a sobredeterminar o desenvolvimento das demais tecnoutopias" (TRIVINHO, 2001b, p. 77).

> Diferentemente de todos os *telos* do passado, a natureza da neoutopia *cyberspace* é marcada pela desobrigação do imperativo discursivo. Ela não dispõe, desde sempre, de um discurso legitimatório de fundação. Ela é, antes, regida pelo *imperativo processual da prática*, mercadologicamente insuflado pela vontade espargida de virtualidade. Ou seja, a neoutopia *cyberspace* se realiza de maneira direta, quase *en passant*, até subterrânea, sendo, por isso mesmo, mais difícil de ser combatida. (TRIVINHO, 2001b, p. 77, grifo do autor).

Assim se demonstra toda a articulação, toda a abrangência e todo o potencial do ciberespaço não apenas como meio ou como cenário, mas como neoutopia.

> Essas injunções caracterizam o que se pode chamar de teleopragmática da própria tecnologia. O seu aspecto fundamental reside na *glocalização cibercultural integral* do planeta, a saber, um processo de vinculação inextricável entre o contexto local do real ordinário (espaço concreto, cultura vital) e o universo global do real virtual (rede e seu conteúdo, matizados por uma estética única, a iconocrático-hipertextual, e por uma língua majoritária, o inglês). É assim fincada no glocal que a neoutopia *cyberspace* reinventa o imaginário de "integração" da humanidade; desta sorte, ele é implementado através da interconexão dos *bunkers* de acesso/recepção/retransmissão, expediente maturativo de uma ampla circunscrição antropológica nas *estruturas tecnológicas da existência em tempo real*. Nesse sentido, trata-se, a rigor, de uma neoutopia *em processo*. Como tal, ela exibe, antecipada e definitivamente, o universo glocal como versão *high tech* do *status quo*. (TRIVINHO, 2001b, p. 77-78, grifo do autor).

Não somente as possibilidades do ciberespaço são infinitas, como ele também gera potencialidade a outros, como no caso da cultura *Nobrow*.

> Nele, tudo se desenrola sobre a matriz da terceirização absoluta das necessidades e práticas, tudo se consolida no rastro aberto há duas décadas pelo modelo mais avançado da prestação de serviços: os dados, ora informações, ora imagens, são então elevados ao nível equivalente geral das trocas interativas. Em suas infovias, circulam coisas que nunca chegam a se materializar de fato, ou melhor, a se registrar em suportes convencionais separados do microcomputador, assumindo forma autônoma à luz da realidade ordinária (como é o caso, por exemplo, dos textos e monografias trocados por pesquisadores e cientistas). A existência do *cyberspace*, a exemplo das redes tradicionais de TV e rádio, também responde pela duplicidade paradoxal – hoje em processo irreversível – em cujos limites nossa visa prática se efetua, vale dizer, no físico e no imaterial, no território e nas redes, no visível e no invisível, no palpável e no virtual. (TRIVINHO, 1998, p. 116).

Pela sua forma autônoma surgiu toda a cultura *Nobrow*, impossível de existir sem o ciberespaço, por cujas infovias disseminou toda a cultura mundial e fez nascer o inclassificalismo.

> Como fenômeno inédito, o *cyberspace* redefine, rearticula e reescalona, de maneira original, todos os elementos pertencentes à estrutura tecnológica e sociocultural da comunicação. Se, sem o *cyberspace*, a situação cultural de fim de século já convidava a uma profunda revisão de conceitos e esquemas teóricos até então largamente utilizados, com o *cyberspace* essa tarefa se torna uma obrigação tanto premente quanto sujeita a toda radicalidade. (TRIVINHO, 1998, p. 116).

Foi através dessa rearticulação e de seu progresso para sua disseminação a toda sociedade que surge o *Nobrow*. Se "sem o *cyberspace*, a situação cultural de fim de século já convidava a uma profunda revisão de [...], com o *cyberspace* essa tarefa se torna uma obrigação tanto premente quanto sujeita a toda radicalidade" (TRIVINHO, 1998, p. 116) e, posteriormente a isso, com o *Nobrow*, essa tarefa se torna essencial, a ponto de termos chegado a este momento histórico em que todos estão perdidos sem compreender o que está se passando por puro apego a tais conceitos e esquemas teóricos, dos quais, com o *Nobrow*, é impossível não abrir mão.

> Ainda em relação à redefinição e atualização do aparato teórico, indique-se, apenas para efeito de registro, que, no "terreno" do *cyberspace*, vários conceitos e esquemas de entendimento concebidos por Baudrillard [...] permanecem válidos, podendo ser utilizados, claro que com modificações laterais, para apreender os novos processos. Além da noção de "fim do social" (que não obstante merece ser atualizada em função da especificidade dos universos virtuais-interativos das redes), tal é o caso dos conceitos de hiper-real, simulacro, simulação, excesso e hipertelia. (TRIVINHO, 1998, p. 117).

Não temos que esquecer de todo o caminho da empiria até o presente, temos sim que nos fazer valer de determinados conceitos, mas não podemos aprisioná-los em suas próprias definições. Mesmo os conceitos empíricos têm que ser abertos, fluídos, adaptáveis para que possam ser utilizados no *Nobrow*, como é o caso dos exemplos (descritos ao longo capítulo 3) colocados na citação acima: eles são extremamente pertinentes, contanto que não nos apeguemos ao seu significado original e fechado, ao contrário, devemos abri-los, libertá-los de tais amarras para que possam continuar servindo à empiria.

Nesse sentido, Virilio fala em como "pilotar o ciberespaço":

> Pilotar o espaço, o CIBERESPAÇO, como pilotava-se há pouco um veículo automóvel, eis a grande mutação estética das técnicas de INFORMAÇÃO. Transferir para o ambiente próximo o controle que se exercia até então sobre "o objeto", a máquina do deslocamento, e isto graças à aquisição de uma dimensão "fractal", não mais do espaço, mas do tempo; de um tempo real que permite a partir de então virtualizar a proximidade de um indivíduo com a ajuda de um procedimento de assujeitamento de seus movimentos, eis a utilização mais estupefaciente da interatividade. (VIRILIO, 1996, p. 126).

O autor pontua ainda como o “novo homem-máquina” rompe modos de percepção por causa da existência ciberespacial:

> Subjugado além do imaginável, o "novo homem-máquina" concretiza, é preciso que se diga, as rupturas inauguradas pelo futurismo, o cubismo ou o surrealismo, mas a partir de então trata-se menos de dissociar as aparências objetivas da realidade, de interpretação subjetiva do artista, que de romper a unidade de percepção do homem e de realizar, desta vez de forma AUTOMÁTICA, a permanência de um abalo de propriocepção que afetará duravelmente sua relação com o real. (VIRILIO, 1996, p. 127).

Ou como Rheingold indica: "No CIBERESPAÇO não há nenhuma necessidade de nos disfarçarmos em um corpo como o que possuímos no universo físico. Este condicionamento a um corpo único e imutável acabará e dará lugar à noção de corpo 'intercambiável'”. (RHEINGOLD, 1994, p. 205).

3.1.2 Glocalidade

Glocal é o sítio no qual estamos quando não nos encontramos nem no local nem no global. Quando, por exemplo, visitamos um museu virtual, não estamos literalmente na cidade, na localização desse museu, porém também não nos encontramos na cidade onde nosso corpo físico se encontra, já que não estamos vivenciando o ambiente dessa localidade, mas sim o ambiente *glocal* da localização do museu que nos recebe pelo virtual, aquele que se apresenta por meios virtuais que foi teletransportado pela tecnologia.

> O glocal equivale a um entrelaçamento sociotécnico homeostático, obliterado e irreversível, entre o contexto concreto de exercício da experiência cotidiana (ponto de acesso / recepção / retransmissão / irradiação comunicativa) e o universo áudio / visual das redes em tempo real, em âmbito regional, nacional ou internacional. (TRIVINHO, 2012, p. 13).

Glocal é uma palavra que deriva da junção entre o “global”, da rede, e o “local”, onde o corpo está e a consciência atua. Glocalização é a derivação prolongada, derivação extensa, derivação mundializada do fenômeno glocal. Nos encontramos no universo dos *media* e redes híbridos, típicos de uma vida humana na era da mediatização, da massificação, da informatização generalizada. Nesta era, o público já não é só mais público, ele está também relacionado ao privado; a vida privada, por sua vez, não mais se isola, não se faz isolada, ela se entranha com tudo o que é público, e tudo o que era considerado na modernidade como pares, como polos claramente ou, ao menos, relativamente definidos (como o local e o global, o próximo e o distante, o masculino e o feminino, o imaginário e o real, a realidade e a ficção, o

racional e a fantasia, entre outros), passam a se misturar, não sendo mais possível determinar exatamente a categorização de algo (cf. TRIVINHO, 2012).

> Na atual fase tecnológica da vida humana, o glocal comparece como fenômeno sutilmente totalitário. O processo de glocalização reconfigura integralmente as relações com o social, com a natureza, com o Cosmos, com a alteridade e com o si-próprio. O glocal rearranja continuamente as relações entre público e privado, coletivo e individual, imaginário e real, próximo e distante, interno e externo, familiar e estranho, entre outros pares doravante hibridizados e dissolvidos. Nesse sentido, o glocal e sua dinâmica radicam na base infraestrutural, tecnocultural e societária *sine qua non* da existência humana, vale dizer, de modo tal que, sem tal concurso, restaria impossível o modelo correspondente de vida social e individual, predominantemente articulado pela cultura mediática em todos os domínios. (TRIVINHO, 2012, p. 111).

Ou seja, restaria impossível o modelo cultural e comunicacional *Nobrow*, "predominantemente articulado pela cultura mediática em todos os domínios" (TRIVINHO, 2012, p. 111).

> O glocal é um resultado organizado e imprevisto do *processo histórico de dromocratização técnica e tecnológica* que culminou na formação infraestrutural e simbólica aleatória da civilização mediática. Precisamente, o glocal resulta da fase mais recente da tendência tecnológica de aceleração, fragmentação, saturação e hibridação observada na dimensão simbólica da cultura. Ao mesmo tempo, o glocal reescalona, em retorno, todos os domínios constitutivos dessa civilização. (TRIVINHO, 2012, p. 109, grifo do autor).

O termo *glocal* surgiu no Japão na década de 80 em resposta a uma necessidade já anterior.

> A apócope criativa visava responder, nesse celeiro, a uma situação histórica cada vez mais globalizada e interdependente política, econômica e culturalmente e com repercussões continuadas no domínio dos negócios, na qual uma empresa vê-se compelida a fazer uso de seu capital disponível de flexibilidade adaptativa a culturas locais, em sinal de respeito a características socioculturais das comunidades dentro das quais se instala e atua, a fim de cumular feitos públicos à imagem institucional matricial da empresa, às suas reservas ético-estratégicas de responsabilidade social e, obviamente, aos seus interesses de expansão do valor de troca. (TRIVINHO, 2012, p. 47).

Tal "apócope criativa" gerada no campo executivo traduzia a realidade e respondia à necessidade de um termo para tal realidade não só corporativa, mas social-histórica da sociedade hipermediática. O universo empresarial traduziu o que ocorria na frase "é preciso glocalizar" (TRIVINHO, 2012, p. 48), tal "axiomática desse procedimento transfronteira não deixa dúvidas: trata-se da subordinação econômica e financeira do local ao global sob o álibi

eufêmico da adaptabilidade cultural-corporativa do global ao local" (TRIVINHO, 2012, p. 48). Dessa maneira, o termo ganhou o mundo, e o que surgiu como fenômeno que descrevia a adaptabilidade cultural-corporativa ganhou espaço em todas as áreas para descrever o hibridismo cultural e a adaptabilidade cultural de tudo e de todos.

> Derivações dessa perspectiva sobre o glocal na esfera corporativa viram-se reproduzidos em campos de atuação e saber os mais diversos, como a ecologia, a geopolítica, a educação, a religião, o esporte, e assim por diante, não raro com sinal valorativo invertido, de contradito às condições de glocalização empresarial vigentes, em nome de um outro modelo de mundo interdependente, mais justo e solidário. (TRIVINHO, 2012, p. 48).

Adentremo-nos, assim, uma breve contextualização da trajetória semântica do termo.

> Nas ciências humanas e sociais, o termo adquiriu acepção mais abstrata, alçada ao patamar de categoria epistemológica, portanto com franjas de significação transformadas, mais complexas e extensas, evidentemente menos pragmáticas, funcionalistas e comprometidas com os imperativos do valor de troca.
> Nesse âmbito, o primeiro a laborar o conceito foi Roland Robertson. Nos principais escritos do sociólogo britânico sobre o assunto [...], o termo comparece no contexto de preocupações teóricas com a formação social e política de novos modos de subjetividade, com os processos de construção da consciência e/ou de conscientização individual e coletiva sobre os problemas, desafios e horizontes do mundo globalizado e com as condições atuais da ação social correspondente e orientada à transformação. [...] para Robertson, o processo de glocalização, por seu potencial de repercussões variadas na vida prática, deve ser apreendido e assumido no colo de um conceito fortemente propositivo, de engajamento planejado entre sujeito e objeto, mesmo sob todos os riscos de uma sinergia teoricamente perigosa entre reflexão (que se requer autônoma *a priori*) e *empiria* processual abordada, entre subjetividade e recorte de foco, entre noção complexa (no caso, autopromovida) e substrato do mundo ("colado" a ela). Ao subordinar a utilização (mais descritiva que tensional) da nova terminologia à evidência inquestionável do sujeito social e às formas de percepção sobre seu papel em relação à alteridade e às tendências do existente, Robertson assegurou a validação do conceito no plano maleável da construção cultural das relações sociais, corroborando – sem outra alternativa, na verdade – a perspectiva sociológica moderna ou modernista, centrada nas possibilidades de mudança das estruturas atuais de vida (em conjunto ou em domínios setoriais) com epicentro numa cidadania socialmente comprometida e consequente. (TRIVINHO, 2012, p. 49-50).

A partir desse momento em que "Robertson assegurou a validação do conceito no plano maleável da construção cultural das relações sociais" (TRIVINHO, 2012, p. 50), o glocal passou a ser nossa realidade e passou a ser nossa contemporaneidade disseminada através de cada atitude sociocultural de cada indivíduo do planeta.

Trivinho aborda também o resultado do comparecimento de certas abordagens temáticas nucleares:

> […] comparecem abordagens temáticas nucleares, como a relação renovada entre homogeneização e heterogeneização no plano da cultura, pelo que também se reatualiza a ênfase no imperialismo cultural; a imaginação de identidades singulares, dentro das quais se destacam: […] a questão da consciência de mundo e as perspectivas de atuação nele; a transição entre modernidade e pós-modernidade e, dentro dela ou a ela ligadas, as relações entre conflitos culturais e processos socioeconômicos e as mudanças nas categorias de tempo e de espaço; e, especialmente, o mundo glocal e seus desafios, a relação entre ele e o desenvolvimento de meios/processos de comunicação (embora ainda em patamar epistemológico insuficientemente sintonizado com o estado da arte da organização tecnológica da cultura contemporânea, a saber, sem a desejada *costura temática estrita, exclusiva e continuada com os* ***media*** (de massa, interativos ou híbridos), de maneira a considerá-los fundacionais, com caráter *sine qua non*, para a vigência do mundo glocal tal qual é e tem sido, bem como para a existência humana e para a sua expressão sociotecnológica nele); a relação entre glocal e eventos internacionais de monta […], entre outras temáticas relevantes. (TRIVINHO, 2012, p. 50, grifo do autor).

A "relação renovada entre homogeneização e heterogeneização no plano da cultura" (TRIVINHO, 2012, p. 50) é o berço da cultura *Nobrow*, e a mencionada "consciência de mundo" surge justamente colocando o "mundo" como um todo, e não mais como "todas suas partes" – metodologicamente, a base tanto do hibridismo quanto do *Nobrow* (dentre todos outros derivados) –, cada indivíduo passa a ter consciência do mundo como um todo, não mais conseguindo separar suas partes. Exatamente a influência cultural generalizada e internacionalizada do *Nobrow* nos faz sermos influenciados por todas culturas do mundo ao mesmo tempo, sem conseguirmos identificar exatamente quais são essas influências, ao mesmo tempo em que temos também novas perspectivas de atuação como influenciadores culturais.

Agora, ao considerarmos as questões colocadas em relação à transição entre modernidade e pós-modernidade, temos que considerar a superação desta em prol da transição da pós-modernidade para o *Nobrow* que começa a se mostrar na contemporaneidade: alguns traços da pós-modernidade passaram a desvanecer aos poucos, exatamente perdendo-se na impossibilidade de reconhecimento de tendências da cultura *Nobrow*, "as relações entre conflitos culturais e processos socioeconômicos" (TRIVINHO, 2012, p. 50), por exemplo, já se fundiram, em muitos casos, já não é mais possível separar o que é um ou o que é o outro; já não se pode mais falar em "mudanças nas categorias de tempo e de espaço", pois tais mudanças evoluiram para o desmembramento de tais categorias até sua obliteração, típica da cultura *Nobrow*, e não mais da pós-modernidade (TRIVINHO, 2012, p. 50). Finalmente, a relação

entre o mundo glocal e o desenvolvimento de meios/processos de comunicação está na relação entre a cultura *Nobrow* e processo comunicacional *Nobrow*, que se fundem um ao outro e um pelo outro, tornando-se simplesmente a própria sociedade hipermediática contemporânea. A grande finalidade à qual esta Tese se propõe é suprir tal "patamar, […] de maneira a considerá-los [os *media*] fundacionais, com caráter *sine qua non*, para a vigência do mundo glocal tal qual é e tem sido, bem como para a existência humana e para a sua expressão sociotecnológica nele" (TRIVINHO, 2012, p. 50) com a cultura *Nobrow*. *Nobrow* é a costura, ao mesmo tempo, fundacional, *sine qua non*, e resultante (semente *e* fruto) dos processos comunicacionais e da cultura contemporâneos.

Trivinho aborda ainda uma nova dimensão do glocal proposta por Paul Virilio, cuja teoria comentaremos a fundo mais adiante:

> […] talvez tenha sido Paul Virilio (1995) quem preliminar e paradoxalmente […] mais bem sinalizou, para a teoria, a sociologia e a filosofia da comunicação, a dimensão preocupante da condição glocal, no interesse de uma ensaística tensional, ao mencionar o termo glocal num contexto de discussão sobre o significado periclitante da velocidade tecnológica (do tempo real) trazido pelo *cyberspace* – consequências da ordem de um eventual acidente generalizado, por irradiação informacional iminente, provocado por dolo ou ao acaso, no arco sempre sombrio de uma militarização socialmente velada, de que grande parte da obra do pensador francês é a memória sistemática mais fecunda e esclarecedora. (TRIVINHO, 2012, p. 54).

No que se refere ao termo glocal, ao ser levado para o campo social e cultural, novos pensadores conduzem a ideia de glocalidade. Trivinho, nesse sentido, fala de Canevacci:

> […] Massimo Canevacci (1996) apreendeu a problemática envolvida na *empiria* processual abrangida por essa categoria, abordando formas de sincretismo no âmbito das relações sociais e culturais especialmente das metrópoles, o que, na presente obra, corresponde ao amplo cenário social-histórico constituído e marcado pelo processo de glocalização *lato sensu*, aquele não mediado diretamente (isto é, pelo concurso infraestrutural) por tecnologias do tempo real (TRIVINHO, 2012, p. 54, grifo do autor).

Adentraremos as questões abordadas por Canevacci, justamente no mencionado cenário, no subcapítulo 3.2.4 e abordaremos as denominações do glocal em lato sensu ou stricto sensu logo adiante.

> A percepção de temporalidades e espacialidades corresponde a dimensões cognitivas de síntese que, se não nos leva a definir a natureza essencial do tempo e do espaço, nos permite precisar o desenho de temporalidades e de espacialidades na discriminação da experiência e no modo pelo qual, como

> signos, são representados e substituem unidades fenomênicas. Temporalidades e espacialidades correspondem às manifestações do tempo e do espaço como linguagens que os tornam perceptíveis no plano da cultura. (FERRARA, 2009, p. 70).

A cultura, que se mostra apoiada nos subsídios que o ambiente dispõe, com a natural dependência dos recursos existentes, superou o limite da materialidade com o ciberespaço e hoje se expressa por meio de extensões da realidade e da expansão de novas capacidades humanas auxiliadas por memórias artificiais e inúmeros sistemas da informação, consequentemente, o modelo de pensamento sofreu inovações transcendendo o espaço geográfico e o tempo cronológico.

> [...] o fenômeno glocal e seu processo derivado, a glocalização, equivalem, em uníssono, irremediavelmente, ao complexo modo de reprodução social-histórica [...] do existente sob o imperativo da espectralização audiovisual e informacional e de suas relações sociais peculiares, imateriais, a distância e majoritariamente voltada para a realização do valor de troca, seja na esfera formal da produção e do trabalho, seja no do tempo livre e de lazer. Em outras palavras, glocal é produção transpolítica diuturna de sua própria reprodução social, cultural e econômica, em abertura intercontinental e na escala macrotemporal do devir, projetada em horizonte aparentemente infindo; e, como tal, é a tecelagem *full time* dos dias, nas filigranas do *hic et nunc*, dominantemente em prol da preservação do *status quo* (de longe jamais para a sua superação), portanto, da (pretensa) perpetuação do processo civilizatório em curso, fincando em bases mediáticas e financeirizadas. (TRIVINHO, 2012, p. 24).

O fenômeno de criação cultural, de produção de cultura, cuja influência sofre determinismos da cibercultura e das coordenadas glocais, introduz novas ponderações quanto ao desenvolvimento humano que tem como suporte o contexto da sociedade e da cultura, na medida em que o mundo humano foi transformado pela realidade da internet, em que a cidade se tornou maior, contando agora com outros predicados, os virtuais.

> O processo de glocalização reescalona para o território planetário e potencializa ao infinito o fenômeno dessa hibridação de "planos" de existências, experiência e atuação, transformando o mundo num caleidoscópio de redutos glocais entrecruzados de e para a circulação de informações, imagens e dados. (TRIVINHO, 2012, p. 13).

A sociedade hipermidiática que caracteriza a civilização na qual estamos ainda tem uma consciência precária do fato de que está em contexto glocal, o qual pode ser definido como um espectro empírico estruturado pela vida contemporânea vivida imersa em tempo real, que diz respeito a uma caracterização mais integral da nossa existência humana, da nossa condição

histórica atual. A condição glocal é justamente aquela de um planeta *territorialmente* dado, mas *mundializado*, portanto apequenado pelas redes de comunicação. O glocal atualiza a singularidade na dimensão global da universalidade.

> Este é o lugar científico e técnico dessa comunicação às avessas que, ao definir o lugar contemporâneo, se apresenta como mediação, mas se dissolve em opacos itinerários que não se deixam definir ou localizar, embora teçam a estranha geografia da cidade mundial conectada digitalmente. Esse espaço-lugar-mundial é criado por um cidadão do mundo. Entretanto, esse espaço não é público como aquele de decisão comunicativa ou de formação e consolidação da opinião social esclarecida que domina a cultura modernista. Ao contrário, ele é coletivo porque, além de espaço, é midiático, construindo interativamente e em eterno presente uma nova geografia global feita de semelhanças e diferenças entre os lugares do mundo. (FERRARA, 2009, p. 77-78).

3.1.2.1 A condição glocal, o tempo real e o espaço

> O domínio do registro eletromagnético, uma das grandes conquistas da ciência contemporânea, faz com que o movimento seja controlado em tempo real de qualquer ponto do planeta. Os satélites artificiais monitoram o deslocamento das estrelas, das águas, da terra, das cidades, das sociedades, dos grupos, das pessoas e dos comportamentos. A comunicação desses dados, imagens e notícias é imediata, simultânea e sem canais intermediários. Agora, o espaço é global e o tempo, real, ou seja, sem a medida cronométrica que o submetia à precisão de calendários ou relógios: o espaço de lá está aqui e o tempo de ontem é hoje, presente. Convergem o ontem e o hoje, o passado e o futuro, o tempo e o espaço. As técnicas das telecomunicações, o satélite, o laser, a fibra ótica engoliram a distância, banalizaram definitivamente o deslocamento: a aceleração é a nova medida da velocidade. (FERRARA, 2009, p. 74).

Ao entrar em contato com outro, um determinado contexto glocal em que um indivíduo se encontra faz todo o território geográfico desaparecer, já que essa interação acontece no tempo falso da tecnologia: o *tempo real*. O termo tempo real é extremamente ambíguo. Na realidade, o tempo real seria o nosso tempo, "real" sempre foi vinculado ao corpo, à história viva, à experiência vivida. O tempo real é o que está acontecendo aqui e agora, é o *hic et nunc*. Tempo real é o tempo da interação presencial. Mas e quanto às "tecnologias do tempo real"? Elas são tecnologias em que já há a mediação de algum meio, a televisão, o rádio etc. – o rádio, por exemplo, já é uma tecnologia do tempo real. Mas tempo real não é o tempo em que a máquina está desligada? Tempo real é o tempo quando nós não temos mediação entre uma pessoa e outra, no qual há imediatez entre os elementos envolvidos sem mediação. O tempo real é o tempo que passa no agora (cf. TRIVINHO, 2007).

> [...] De tal forma esses veios tônicos herdados do século XX – o século *incomparavelmente distinguido* pela invenção tecnocultural do glocal, melhor ainda, o século da inserção permanente do social-histórico em sua condição glocal, mesmo em meio a outros sinetes marcantes, como o cenário desolador de todas as guerras e carnificinas rotativas, de toda corrupção institucional socialmente homicida, de todo desperdício do vivido na miséria narcísica do consumo –, chega-se a um despautério veemente: num paradoxo impressionantemente fácil e para todos os efeitos fáticos e protonormativos do imperativo mediático em tempo real, um viver somente e plenamente presencial, por voluntariedade convicta, por exemplo – livre de *media* e redes –, plasma-se, doravante, no imaginário social e individual atual, com a não-existência. (TRIVINHO, 2012, p. 29, grifo do autor).

Assim, quando se passa a falar em "tecnologias do tempo real", foram os próprios meios como o telefone e a televisão que se passaram a usar do termo para descrever o "quase como se não houvesse mediação". Essas tecnologias consideradas do tempo real são assim consideradas para lograr, dar a entender e, até mesmo, nos enganar do fato de que o tempo real ainda existe, como se a interação presencial não tivesse sofrido nenhuma modificação, como se o *device* que se colocou entre os dois não tivesse operado nenhuma modificação. A máquina tende a se obliterar, o discurso sobre as máquinas tende a obliterá-las. Esclarecendo: as tecnologias do tempo real – através do uso dessa expressão – dão a entender que elas não mediam, quase como se não existissem, pois, para todos os efeitos, chamadas de tecnologias do tempo real, elas implantam um modo de comunicação tão instantâneo quanto o real. As tecnologias do tempo real simulam ter o tempo real. As tecnologias capitalizam e industrializam a experiência do tempo real, a simulação separa corpos e os une na rede, a comunicação aparta e une nas redes, quase como se não houvesse a separação. Porém, na realidade, elas são tecnologias do tempo fabricado, do tempo-mercadoria, do tempo tecnologizado, do tempo instantâneo (cf. TRIVINHO, 2007). Essas tecnologias erroneamente chamadas de tecnologias do tempo real dão as cartas da nossa cultura, elas pretendem fazer-nos crer que estamos no mesmo ambiente de tempo real, presencial, natural, quase como se nós estivéssemos em uma realidade anterior ao aparecimento dessas tecnologias. Nesse contexto, tempo real é um "tempo tecnologicamente forjado que simula o tempo ordinário da vida prática e que articula instantânea e simultaneamente contextos sociais diferentes e pulverizados no território geográfico" (TRIVINHO, 2012, p. 110).

> A existência em tempo real constitui a dimensão sociotecnológica em rede mais sofisticada da condição glocal e da visibilidade mediática (de massa, interativos, ou híbridos), a "nata" da experiência imersiva fenomenologicamente proporcionada por ambas, de que a versão trazida pela cibercultura equivale evidentemente à mais desenvolvida hoje em dia.

> Culminância historicamente inédita do processo civilizatório articulado pelo fenômeno glocal, a existência em tempo real é a circunscrição experiencial da visibilidade mediática tal como exclusivamente processada na e sob a luz da velocidade da luz; remete ao *existir* (exclusivamente ou não) no universo de fluxos uni-, bi- ou multidirecionais exclusivamente permitidos por algum contexto glocal e por sua correspondente forma de visibilidade mediática; e, como tal, recobra o estatuto ou o estado/qualidade desse modo de existência. (TRIVINHO, 2012, p. 31, grifo do autor).

A própria história é modificada, ou melhor, o modo de modificação da História é modificado.

> [...] o tempo presente não pode mais ser corretamente descrito como o CONTINUUM DE ATUALIZAÇÃO das tendências pesadas da História, e sim como o advento discreto de um tempo real que não seria ele mesmo mais do que a consequência de uma espécie de estatística geral da evolução histórica, nossa realidade presente não sendo mais do que um efeito do real ou, mais exatamente, de uma ilusão de síntese! (VIRILIO, 1996, p. 130).

A culminância historicamente inédita mencionada por Trivinho proporcionou o nascimento da cultura *Nobrow*. Suas influências múltiplas "além-híbridas" foram proporcionadas por e através de tais contextos glocais,

> [...] A existência em tempo real reescalona às últimas consequências – para o bem e/ou para o mal – os traços característicos da visibilidade mediática, conduzindo a civilização glocal até a fronteira ente as tendências concretas mais prováveis ou mesmo viáveis e o início da exercitação de uma imaginação incondicional, a se perder – em terreno longínquo a uma sociologia cientificamente consistente – na riqueza das suposições possíveis, no que tange à sua incursão na história vindoura. A existência em tempo real, por seja qual for sua base sociotecnológica (de massa ou interativa), representa um aprofundamento coletivo e cotidiano da condição glocal e da visibilidade mediática. (TRIVINHO, 2012, p. 31).

Esse reescalonamento exacerbado da visibilidade mediática permitiu que todas as culturas do mundo pudessem ter o potencial de serem vistas por todas outras culturas do mundo. Essa é exatamente a condução até "o início da exercitação de uma imaginação incondicional" (TRIVINHO, 2012, p. 31) que fez surgir a Arte *Nobrow*, antes completamente impossível e completamente inimaginável.

> Se tudo termina em visibilidade, que é, como o calor na teoria da energia, a forma mais degradada da existência, o ponto crucial entretanto é conseguir fazer dessa perda de todo espaço simbólico, dessa forma extrema de desencantamento da vida um objeto de contemplação, de sideração e de desejo perverso. (BAUDRILLARD, 2004, p. 25).

A riqueza mencionada por Trivinho (2012, p. 31) são as infinitas possibilidades de influências culturais a que cada indivíduo do planeta passou a ter acesso, resultando em uma nova sociedade cuja cultura que superou o hibridismo territorial nos trouxe produtos também anteriormente inimagináveis e de impossível concepção.

> Sob esse estatuto existencial, reforça-se e se define, como em nenhuma outra circunstância ou cenário, a experiência antropológica e psicocorporal do *hic et nunc* convencional do social-histórico, semi-herdado da natureza (e com ela compartilhado a partir dos conteúdos culturais da percepção) *inapelavelmente sob a (isto é, de modo subordinado à)* vivência do tempo real (uma *dentro da* e *encerrando a* outra). Joga-se nessa subordinação – a de um processo filo- e ontogênico aos marcos de uma invenção sociotécnica – mais que mera imbricação de fatores. Ela guarda o *logro ôntico da circunstância instantânea da visibilidade mediática* e de seu modo próprio de existência – uma verdadeira façanha autopoiética, em tudo impressionante, na ordem do espaço-tempo: a existência em tempo real opera a (e, ao mesmo tempo radica na) hibridação entre o *hic et nunc* natural e culturalmente dado (vale relê-lo, o lugar-fuso exclusivamente presencial, sem mediatização em rede) e o tempo tecnológico da instantaneidade resultante do desenvolvimento da tecnociência no século XX, com a *agravante sofística* de fazer este último – em suma, o fenômeno glocal, esta *avançada* ***commodity*** *heterodoxa e ambiental*, na acepção de um ***environment****-atmosfera semiocomunicacional de confinamento corporal e liberdade imaginária e subjetiva*, e que é tão intangível quanto improvável, embora vigente há décadas – passar-se por "natureza", como se *de facto* a fosse em essência, na forma do seu *hic et nunc* contínuo, o do livre fluxo do viver no tempo que passa. [...] Em outras palavras, a manifestação sociofenomênica desse modo tecnológico de existência naturaliza o tempo real de modo a fazê-lo autofigurar simplesmente como tempo ordinário, tempo de segundos *ad infinitum*, que se consome em simultaneidade à percepção de sua experiência; e, com isso, exaure, com a mesma força naturalizante, o caráter fundamentalmente sócio-histórico desta experiência, que acaba por se realizar à semelhança de sua congênere convencional, relativamente vivida como se a de qualquer fase civilizatória pré-eletrônica, exclusivamente presencial, aquém de quaisquer recursos de extraterritorialização satelitizada. (TRIVINHO, 2012, p. 31-32, grifo do autor).

Esse exponencial novo (tempo real), que tanto nos parece "natural", faz com que mal percebamos o quanto a maior capacidade da visibilidade mediática nos traz mais influências culturais do que nunca, sem que, ao menos, tenhamos consciência desse fato. A mencionada percepção da experiência de tal tempo anda de mãos dadas com a percepção do enorme conteúdo mediático e cultural que nos chega passivamente. Isso demonstra o quanto a cultura *Nobrow* é idiossincrática, fundamental e conceitualmente da era cibercultural.

> Em relação ao *hic et nunc*, se, com a existência em tempo real, ele se "industrializa", por assim dizer (no sentido de sua artificialização tecnológica), na forma de um aqui-agora sofisticadamente engendrado por e a partir (da apropriação social) de tecnologias de reprodutibilidade técnica e

> enredamento societário, ele se torna, com efeito, apenas supostamente aprisionável tanto por produtos da indústria cultural tardia, marcada pela convergência mediática em favor da expansão renovada da cultura massificada, quanto pela megatecnoburocracia transnacional da informatização, digitalização e ciberespacialização das sociedades contemporâneas, instância multicorporativa e intergovernamental responsável pela produção e circulação (mas não pela determinação, sequer em última instância) das senhas infotécnicas de acesso ao usufruto efetivo da sociabilidade e do lazer na cibercultura. (TRIVINHO, 2012, p. 33).

O mesmo autor, ainda a respeito da comunicação em tempo real, continua:

> [...] a comunicação em tempo real, tendo contribuído, com força impelente, pantópica e irreprimível de sedução e entretenimento, de modo algum menosprezável, para, com a adesão total e abraço não raro incondicional de milhões de pessoas, fazer a todos "colarem" ou misturarem o corpo à parafernália tecnológica, o cérebro à tela e o imaginário individual aos espectros mediáticos e, com isso, (tendo) transformado e recorrentemente refeito (como sói acontecer hoje, no caudal das "redes sociais") o *modus vivendi* cotidiano em todos os setores e em escala planetária (com equanimidade assimétrica e rarefeita), numa revolução em surdina e impessoal em décadas, em entrelaçamento umbilical com a ideia de liberdade, democracia e transparência no capitalismo ocidental, essa comunicação, retome-se, está comprometida, sempre com o concurso indispensável de seus modos de apropriação social, cultural, política e econômica, no advento de fenômenos socioestruturais, tecnopoiéticos e indóceis a gestões centrais e adjacentes, como a militarização velada do social e a invisibilidade da violência típica do processo comunicacional inteiro, ambas – enfatize-se – de corolário transpolítico. (TRIVINHO, 2012, p. 35-36).

Devido a isso a "cultura *Nobrow*" é resultado e está diretamente relacionada à "comunicação *Nobrow*".

> A comunicação não é apenas ferramenta do homem, ou seu instrumento; a cultura não é apenas um entorno de cenografia ou um pano de fundo decorativo. Tanto os processos comunicativos quanto os processos culturais se desenvolvem como ambientes sociais e históricos complexos que não resistem a visões reducionistas ou simplificadoras. (BAITELLO, 2005, p. 11).

Não apenas a cultura *Nobrow* foi resultado da comunicação *Nobrow* como temos que considerar que, na realidade, uma jamais existiria ou existiu sem a outra.

> Comunicação e cultura constituem-se, desse modo, em esferas indissociáveis. Impossível pensar a comunicação humana sem a vertente histórica dada pela cultura. Igualmente impraticável compreender os fatos da cultura humana (entendida como esfera e registro dos anseios e aspirações, das leituras e dos relatos do espírito humano) sem considerar as maneiras como eles se transmitem e se conservam no tempo e no espaço da vida. Tais maneiras de criação, transmissão e conservação da cultura humana são aqui deliberadamente vistas como suas estratégias comunicativas. Um projeto de

> cultura pressupõe um projeto comunicativo, mas também todo projeto de comunicação trama junto seu projeto de cultura. Se a comunicação é construção de vínculos, a cultura é o entorno e a trajetória complexa dos vínculos, suas raízes, suas histórias, seus sonhos e suas demências, seu lastro e sua leveza, sua determinação e sua indeterminação. (BAITELLO, 2005, p. 12).

A comunicação em tempo real, com sua contribuição pantópica para adesão de cada indivíduo ao seu contexto glocal, também teve uma contribuição pantópica para o surgimento dessa nova cultura de influências culturais completamente internacionalizadas e disseminadas e, concomitantemente, desse novo modo comunicacional *Nobrow*, em que todos estão sempre comunicando e influenciando culturalmente todos os outros indivíduos do planeta – uma "hipercomunicação".

> A natureza das maquinarias implicadas na colonização das redes, a forma global pela qual essa colonização se efetivou (e continuará se efetivando) e as características dos produtos culturais dela dimanados demonstram, aliás, que o fenômeno comunicacional e o fenômeno estético sempre estiveram juntos; antes de figurarem em paralelo, percorrem, abraçados, o mesmo caminho, em idêntica direção. Essa união se torna patente já pelo fato de as corporações da telecomunicação, responsáveis pela instituição e colonização das redes, terem, elas mesmas, cumprido, desde o início, no cenário social-histórico, a função de intermediar a promoção publicitária das mercadorias de indústrias multinacionais e outras grandes empresas - mercadorias para cuja constituição a arte, conforme anteriormente visto, já havia sido amplamente conclamada, sob os auspícios de máquinas de reprodução técnica e de técnicas de definição de *design*. Tal união se enuncia igualmente pelo eixo da produção e circulação das imagens tecnológicas. Sempre geradas por um tipo de *medium*, e neles fincadas, e formando ampla cadeia iconográfica (na qual a arte também se vê implicada), com alta taxa de reciclagem social, as imagens são, em conjunto com os modelos nelas embutidos, uma forma privilegiada de irradiação da estética da cultura tecnológica. A mencionada união se evidencia ainda mais quando todo o sistema mediático – e, com ele, a existência inteira dos próprios entes humanos – acaba por se espelhar na estética que ele mesmo contribuiu para disseminar através das redes. (TRIVINHO, 2001a, p. 163-164).

Retomando o anteriormente mencionado, esse tempo real não é nem o fuso horário local, nem o tempo global, que é uma abstração. No fundo, é o tempo glocal – o tempo da luz, tempo da instantaneidade.

> O interesse em jogo [...] não recai tanto sobre o que é existir em tempo real [...], mas sobre o que significa, propriamente, do ponto de vista do social-histórico, o fato de existir uma existência mesma em tempo real, como processo comunicacional genérico ou fato social total da civilização mediática avançada. (TRIVINHO, 2012, p. 73).

Passa a prevalecer esse reduto que se torna um “mundo” para a percepção, substituindo o “mundo” planeta Terra. Como o espaço é ressignificado, tendo em vista o reencantamento proporcionado pela glocalização, o tempo também se ressignifica.

> O contexto tecnocultural [...] perfaz o novo perímetro de injunções antropológicas no qual e a partir do qual se deve doravante apreender a significação social-histórica do fenômeno da existência em tempo real – ou, numa palavra, em acepção corrente, tele-existência [...]. Embora esse fenômeno tenha se desenvolvido amplamente e se consolidado no contexto mediático de massa e nele adquirido colorações específicas, correspondentes ao processo de transmissão unilateral, somente na cibercultura ele assumiu silhueta social e tecnocultural mais acabada – como processo condicionado e legitimado pela experiência coletiva e assim culturalmente sintetizado como um *modo de existência* – à medida que o *cyberspace* transcendeu seu cativeiro militar e, depois, cumulativamente, acadêmico para se abrir a todas as iniciativas civis, alargando (embora aquém do esperado) a partilha social da experiência da comunicação bi- ou multidirecional simultânea. (TRIVINHO, 2012, p. 82, grifo do autor).

Ao se considerar um indivíduo localizado em um fuso A e um indivíduo em fuso B se comunicando em tempo real, pode-se dizer que nenhum dos fusos existe, pois nesse momento o único fuso que existe é o fuso do tempo falso da tecnologia. Esse tempo, o tempo da instantaneidade, articula os fusos, faz com que aquele que está no fuso A e o que está no fuso B se comuniquem sem que sequer haja uma visão, uma percepção do tempo físico ao seu redor. Os fusos são anulados em prol de um outro tempo, o tempo da luz. As idiossincrasias locais, naturais, presenciais e atmosféricas passam a ser desimportantes devido à emergência histórica de outros componentes.

> O fenômeno da existência em tempo real, portanto, é algo mais que simplesmente “existir a distância” [...]. No caso do existir em tempo real, que, como ato processual, envolve, particularmente, o modo mediático pelo qual, por exemplo, um sujeito se põe *na e através da* rede, o processo remete à qualidade dinâmica de ser unicamente quando como espectro representativo-simulacional do referente (o próprio sujeito) assim “presentado” em tempo real – estatuto de ser que *somente assim* pode subsistir, ao mesmo tempo em que somente assim o sujeito consegue se constituir, isto é, *como ser*, em correspondência ao que, em regra, requer o tempo real como ditame de época. (TRIVINHO, 2012, p. 85, grifo do autor).

Isso proporciona, por conta da existência de uma parafernália tecnológica espalhada por todo o planeta, a possibilidade de se constatar a existência invisível de um poder comunicacional vigente que é da ordem de uma realidade já efetivada com a qual temos que

lidar em nosso cotidiano contemporâneo. Assim que acordamos, já atuamos automaticamente e, em certo nível, até inconscientemente, o que a história em vigor exige de nós: comunicação em tempo real. “Nada [...] vem à vida social sem passar pelo processo de glocalização e pelos milhões de contextos mediáticos espalhados ao redor do mundo” (TRIVINHO, 2012, p. 21).

O fato de haver bilhões de pontos em conexão em tempo real faz a vida acontecer justamente no campo eletromagnético, instantaneamente, sem a necessidade aparente da extensão territorial, das cidades, do planeta, da geografia. Desse modo, nós temos toda uma vida humana mundializada pelos recursos da comunicação. Trata-se da vida humana em sua condição glocal. A glocalidade é um fenômeno mundial que atinge todas as pessoas do mundo através do ciberespaço e atinge, até mesmo, as pessoas sem acesso à internet, que são influenciadas de forma indireta (glocal lato sensu, “aquele socialmente instaurado sem o concurso mediador de tecnologias em tempo real” (TRIVINHO, 2012, p. 21), conforme se esclarecerá adiante), pois elas sofrem essa influência ao entrar em contato, por mais esporádico que esse seja, com um indivíduo que sofre influência direta do ciberespaço. A cibercultura sofre uma disseminação universal proporcionada por todos os indivíduos que têm contato com o ciberespaço.

> Ninguém [...] sobrevém ao “mundo” exceto por atuação no/a partir do contexto glocal; ninguém pode aparecer ou falar ao outro, bem como agir no real de modo mais rápido e eficaz senão no e através do universo instantâneo de signos mediáticos, portanto por efeito da glocalização; e, ainda com gravidade, ninguém pode predizer de si ou de qualquer objeto ou marca que existe ou é, que seja um ser [...], senão com o auxílio estrito e potencializador da condição glocal. Esse mesmo feixe de injunções epocais, de ares totalitários, se transfere para todos os objetos, concretos ou abstratos. Assim, tudo passa ou tende a passar pela rede sígnica em tempo real [...], socialmente estruturada como espécie de sistema mediático-operacional (de guarda, na saída e na entrada) da cultura contemporânea, em sua fase interativa, instituída como dromocracia cibercultural. (TRIVINHO, 2012, p. 25-26).

A condição glocal se embasa, se vê desdobrada, se articula e gera tendências a partir dos contextos glocais – contextos concretos de acesso, recepção, retransmissão, irradiação. O contexto glocal é aquele em que se colocam tanto a migração de signos atuada pelo ser humano em contexto stricto sensu, diretamente pelo ciberespaço, como a de lato sensu, o que se dá em qualquer lugar em que não haja tecnologia mas se fale, converse, priorize e tematize assuntos que circulam nas redes, sendo uma atuação em contexto glocalizado, substituindo os temas que seriam os da dimensão concreta da cidade: os temas que são os da comunidade, nossos particulares, do próprio grupo, enfim, temas ou assuntos mais locais.

Esclarecendo a diferença entre o glocal stricto sensu e o glocal lato sensu, Trivinho nos explica que:

> Em sua composição empírica *stricto sensu*, o glocal compreende a existência de cinco elementos basilares: [1] tecnologia comunicacional (não importa a natureza ou finalidade em jogo), [2] tempo real (isto é, tempo tecnologicamente forjado que simula o tempo ordinário da vida prática e que articula instantânea e simultaneamente contextos sociais diferentes e pulverizados no território geográfico), [3] fluxo sígnico (a esteira de sentido circulante nas redes, caudatário da intenção de comunicar e de interpretar), [4] sujeito [não importa também aqui a sua forma social, se grupal (massa ou público), se individual (telespectador, rádio ouvinte ou usuário), se institucional ou não, e assim por diante], e [5] relação de acoplamento entre subjetividade/corpo e tecnologia/rede. (TRIVINHO, 2012, p. 110).

Ainda sobre essa diferenciação entre os dois termos:

> Diz-se *stricto sensu* porque, conjugado ao glocal objeto do presente estudo, existe a sua versão *lato sensu*, aberta, não tecnológica, isto é, não diretamente dependente de máquinas capazes de rede ou de tempo real. A conversação ou ação não-mediatizada entre duas ou mais pessoas em torno de algum assunto socialmente conveniente ou oportuno, gestado na e proveniente do noticiário eletrônico, processada em recintos desprovidos de *media* ou nos quais estes estejam desligados, é um exemplo desse tipo de glocal. Em simetria contextual, inexistente, portanto, glocal *stricto sensu* no âmbito das práticas culturais com produtos da indústria bibliográfica convencional, da indústria jornalística escrita, da indústria fonográfica, da indústria videográfica e da indústria dos games. Uma vez tomados tais produtos em sua unidade de fruição fora da tutela de alguma rede mediática ou do tempo real, a relação objetal em todos os casos, não se conforma como prática glocal *stricto sensu*. Alternativamente, podem, de todo modo, estar ligadas a contextos de experiência cultural glocal *lato sensu* se algum desses produtos, em sua forma e/ou conteúdo, equivaler à refração direta da agenda temática prioritária da visibilidade mediática (mormente noticiosa). (TRIVINHO, 2012, p. 110).

Acerca do glocal lato sensu, o autor nos explica que:

> Imbricado com o *modus operandi stricto sensu* do glocal, existe a sua configuração *lato sensu*, cuja dinâmica, não direta e fisicamente dependente de tecnologias comunicacionais, pode ser constatada em contextos presenciais não mediados pelo tempo real toda vez que o objeto da conversação entre interlocutores corresponde a temas (centrais ou secundários) da agenda mediática (corrente ou pregressa). (TRIVINHO, 2012, p. 160).

Tanto o glocal lato sensu quanto o próprio advento da cibercultura em si não dependem da passagem pelo ciberespaço ou do acesso a este, dependem apenas da existência deste último.

> Embora o conceito de cibercultura pressuponha que, desde pelo menos o início dos anos 90 do século passado, tais relações e práticas tenham por referência exponencial o (ou gire em torno do) *cyberspace*, a presença do caráter *online* não é nem necessária, nem exclusiva. A cibercultura se joga tanto no universo dos fatos e processos exclusivamente internos ao *cyberspace*, quanto no dos que vicejam e se esgotam em contexto *off-line*. Esse aspecto ratifica a acepção sociológica do conceito. (TRIVINHO, 2012, p. 74-75).

Ao se dar mencionada substituição nas situações comunicacionais de temas específicos e locais por temas que circulam globalmente, mesmo atuando em contextos sem tecnologia, também devemos considerar que estamos em contexto glocal. O contexto glocal é a esfera concreta na qual e pela qual se estrutura o processo comunicacional e se sustenta a condição contemporânea marcada pelo tempo real, uma vez que "o processo de glocalização condiciona, contextualiza e explica [...] a espectralização em tempo real" (TRIVINHO, 2012, p. 91).

Na glocalidade, estamos isolados tanto no glocal lato sensu quanto no glocal stricto sensu, pois, no primeiro, estamos isolados por falta de acesso à internet, no segundo, estamos isolados do mundo territorial ao nosso redor protegidos por um *bunker glocal*:

> […] por mais forte que seja a imagem do bunker quando transposta para o entendimento da dimensão civil [...] do social-histórico, trata-se de uma metáfora cognitiva inegavelmente adequada e expressivamente ilustrativa em razão da própria natureza das tendências sociotecnológicas e mediáticas do atual processo civilizatório. (TRIVINHO, 2012, p. 148).

Ou, em outras palavras, nossos infinitos *gadgets* que nos separam do ambiente físico em que nosso corpo se encontra. "A hibridação comunicacional entre global e local sob a égide das tecnologias do tempo real culmina na instauração partout da cultura da bunkerização glocalizada" (TRIVINHO, 2012, p. 25-26). Estamos isolados territorialmente, mas unidos ao mundo todo pelo ciberespaço. Sendo assim, um indivíduo pode se isolar da tecnologia, mas jamais pode fugir do processo irreversível da glocalidade.

> [...] o *bunker* e a bunkerização perfazem um vigoroso e imperturbável imaginário de época, tal como desdobrado – reponha-se-o aqui – em suas configurações geográfico-arquitetural, espaço-ambiental, físico-objetal, prático-procedimental, psíquico-relacional e – sobredeterminando todas essas variantes – glocal. (TRIVINHO, 2012, p. 154).

Adentraremos mais profundamente a questão do *bunker* glocal no subcapítulo 3.1.2.1.1.

Quanto à importância histórica dessa condição glocal contemporânea, pode-se observar que esta é de grande exponenciação e dominação, de uma supremacia da velocidade e da

aceleração em nossa existência contemporânea articulada por todo um processo civilizatório marcado pela comunicação em tempo real.

> A condição glocal configura, por pressuposto, a condição social-histórica inexorável, padrão e predominante, em que se encontram os indivíduos, corpos e espaços de vivência e interação (da rua ao domo, do trabalho ao tempo livre), bem como a economia, a política e a cultura na fase mediática avançada do capitalismo. (TRIVINHO, 2012, p. 91).

Não é tipo outro de sociedade ou civilização, mas sim aquela sociedade que auferiu a sua própria evolução e o faz todo dia com base nas tecnologias de comunicação. Trata-se de uma tecnologia que acabou por ter uma preponderância absoluta na vida social aberta, trazendo novos enfoques a esta como, por exemplo, a visibilidade mediática (detalhada anteriormente neste subcapítulo). Não importa o ramo profissional em que se atue, ninguém deixará de utilizar as máquinas glocalizatórias que estruturam a vida humana conforme ela se põe nesse processo civilizatório. Tecnologias de comunicação podem variar em aparelhagem, elas podem evoluir em qualquer sentido, mas não é o tipo de máquina que importa, o que importa é que o fenômeno glocal é o fundamental.

> A compulsoriedade social gestada pelo consórcio impessoal e operoso dos eventos e *in casu* voltada para constranger todos os processos (de consumo, de sociabilidade, de lazer, de aprendiado, etc.) a se internalizarem na circunscrição em tempo real da visibilidade mediática, para estágio histórico indefinido, não aprofunda senão a dependência (tornada necessária, mas obliterada e, assim, "normal") de dispositivos, redes contextos e processos comunicacionais, reforçando a comunicação como infraestrutura, *sprit du temps* e ética pragmática inquestionados, ao mesmo tempo que impele a um *modus vivendi* majoritária ou intermitentemente centrado apenas no, através do e a partir do *bunker* glocal ou de condições materiais e/ou subjetivas bunkerizadas, entre outras características relevantes. (TRIVINHO, 2012, p. 33-34).

O que está em jogo é a fonte do processo glocal, que é a união irreversível e inexorável entre o global da rede e um contexto glocal, que é aquele onde a consciência atua e o corpo radica.

> [...] o imaginário dos contextos glocais, cega para toda *empiria* processual restante e, com ela, para o fundamental, em cujo limite de sutileza se encontra, em outros termos, o já sinalizado (e óbvio), a saber: a visibilidade mediática, de par com a condição glocal e com todos os fatores vinculados a ambos, está implicada na reprodução social-histórica não somente do processo civilizatório em curso, senão ainda das formas coletivas, grupais e individuais (para todos os efeitos, autônomas e livres) de subjetividade, de apropriação tecnológica e de atuação compatíveis com as necessidades da mencionada reprodução. (TRIVINHO, 2012, p. 30).

Essa união entre o global que circula e o local em que o corpo está (ou local em que ele atua) é o fundamento comunicacional do processo civilizatório corrente. Esse processo pode ter várias roupagens (que por enquanto são *smartphones*, *tablets*, computadores), mas elas não têm a menor importância, pois o glocal não reside nelas. A questão do glocal é mais de um aspecto de calibração e menos de empirismo do que podemos comprovar materialmente. Isso é o que sustenta a união inextricável entre o global da rede e aquilo que circula instantaneamente pela comunicação de massa interativa ou híbrida; é o que sustenta a dinâmica e a consistência comunicacional planetária que acontecem no plano físico em que atuamos e que passam por milhões de outros lugares no planeta, ao mesmo tempo em que tornam invisível a realidade em que nos encontramos e nos colocam em uma condição glocal. Nessa condição glocal da vida humana, em contexto marcado pela comunicação, nós teremos a reprogramação do tempo e do espaço.

> A visibilidade mediática e a existência em tempo real, por sua vez, de par com sua base glocalizada *sine qua non*, constituem marca a ferro e fogo, sem o custo cruento do peso e sem indícios ígneos, de uma condição transpolítica irreversível, inexorável e inelidível, uma tendência epocal inescapável, aparentemente intransitiva e – assim se apresenta – insuperável, por não anunciar, no horizonte mediato (que dirá a longo prazo), nem fase de crepúsculo, nem data de fenecimento. Todos esses ingredientes, quando apreendidos em sua fenomenologia conjuntizada, respondem por uma violência sutil peculiar, a de uma *autopoiesis* sociomediática totalizante e avalassadora, com a qual os viventes não têm outra fortuna senão lidar de algum modo. (TRIVINHO, 2012, p. 20).

Bunker Glocal

> No debate sobre o *cyberspace* como estrutura diferenciada de comunicação, tornou-se comum constatar uma polarização analítica que enfatiza (explícita ou implicitamente), no que tange ao sujeito e à sua subjetividade, ora o confinamento ou atomização social, ora as oportunidades de liberdade no estágio interativo das forças produtivas. O presente estudo, embaralhando as cartas e relativizando a sua distribuição na mesa, advoga a inexistência seja de uma tendência, seja de outra, separadas, em favor da notação de um *modus operandi* híbrido e, até prova consistente em contrário, evidente (o que nem por isso dispensa a explicitação, seja em ciência, seja em reflexão livre, filosófica ou não): o de um acoplamento fatal entre corpo/mente e máquina/tela/rede no contexto de um nomadismo desimpedido no universo de informações e imagens, como forma de apropriação social majoritária da alteridade e dos objetos do mundo como espectros mediáticos [...]; vale enfatizar: advoga a inexistência de processo de confinamento ou atomização completa do sujeito, tampouco aprumo social-histórico inquestionável de

> horizonte absolutamente livre para ele. Em particular, discursos ciberufanistas internacionalmente vigentes, na visibilidade publicitária, na esfera corporativa, no espaço acadêmico e em outros setores, promovem a "abertura" desse contexto glocal, o de tipo ciberespacial, como o fato mais relevante da fase sociotecnológica atual (a sociedade "democrática" ou "potencialmente democrática" num sentido mais "verdadeiro", somente trazido pela rede interativa), como se o seu "refechamento" típico constituísse, sem dúvida, excepcionalidade social-histórica – acidente, mero obstáculo ou mal menor inexorável. Esses discursos transformam a "abertura" – um sofisticado epifenômeno do referido "refechamento", como se verá – em prisma prioritário através do qual se deve ver e reler o mundo, aí inclusa a cândida e bem-intencionada impressão de que ele (ou de que por ele se) pode transformá-lo – tudo, porém, sem autoquestionamento acerca da ingenuidade política da proposição. A argumentação deste artigo, articulando as categorias mencionadas, é uma resposta a essa ilusão (utópica), hipostasiada como evento acabado. (TRIVINHO, 2008, p. 21-22).

Assim introduzimos através da visão de Trivinho esta reflexão sobre o *bunker* glocal sob a ótica da "abertura" e do "refechamento":

> A princípio, a dinâmica estrutural imanente do *bunker* glocal encerra um pressuposto paradoxal, em ciclo vicioso: contração e liberação, contenção e plenitude, estreitamento e horizonte. Ao mesmo tempo em que constitui limitação específica per se, condiciona – frise-se: como sói ouvir-se – uma expansão *sui generis*. Do ponto de vista macrossocial, o *bunker* glocal representa (e, poder-se-ia dizer, permite ou mesmo impõe), num só lance, renúncia material-espacial relativa e investimento absoluto no imaterial, vale dizer, ascese minimalista no estrato corporal-objetal da existência e sinergia sígnico-gregária no cenário espectral do simbólico, retenção atômica da vida social e aposta na interconexão profusa via fluxo sígnico socialmente sancionado. Em palavras contextuais e reescalonadas, o *bunker* glocal sintetiza e simboliza, de modo exemplar e espargido, ao nível do processo civilizatório, a tendência contemporânea a um "cerramento" material pleno em regime de "abertura" midiática "total" para o mundo e para a alteridade (em sua manifestação espectral). (TRIVINHO, 2008, p. 22).

O *bunker* glocal nos dá acesso a todo conteúdo cultural do mundo, a todo *Big Data*, através do ciberespaço, porém, consequentemente, quanto mais tempo passamos fruindo tal conteúdo cultural imaterial, menos tempo fruímos o material-espacial.

> Trata-se de uma dinâmica ritualística, cíclica, desprovida de autossuperação, própria de uma dialética operacional com o social não inteiramente resolvida, mas, antes, contida em seu terceiro movimento, o de síntese, que, a rigor, nunca ocorre como costura dos influxos de "abertura" e "refechamento" (em nível seja material, simbólico e/ou imaginário); uma dialética internamente "travada" em seu movimento, reificada (para empregar um termo marxista deslustrado), não transitiva, que se alimenta de um jogo social inquieto de apropriação tecnológica, mas estruturalmente extático, oscilando e se esgotando entre a afirmação e a negação dessa afirmação, o "refechamento" e a "abertura", e vice-versa. Os dois movimentos, que pendem um sobre e contra o outro, e se neutralizam, num regime operacional ambivalente e inacabado em que um não vigora como o que aparenta ser enquanto o outro não se

> cumpre conforme a sua natureza e potência, podem ser definidamente caracterizados a traços sinópticos. (TRIVINHO, 2008, p. 22-23).

Sendo tal dinâmica desprovida de autossuperação, precisamos sempre dar prioridades e buscar equilíbrio, pois, conforme mencionado, são movimentos que "pendem um sobre e contra o outro".

> O "refechamento" do *bunker* glocal não somente coincide com o processo de bunkerização generalizada da vida social [...] senão ainda, fundamentalmente, o incrementa. Se os condomínios fechados, os megaclubes de lazer e as residências engradadas "sustentam" a vida social e individual em regime de internato no tempo livre; se os shoppings centers "asseguram" a consumação (de mercadorias e signos) em condições idênticas, se as sedes corporativas e institucionais eletronicamente blindadas o cumprem no tempo de trabalho, e se os meios de transporte validam a clausura no nomadismo urbano, no contexto glocal da cibercultura, isto é, no *cyberspace*, então o *medium* de base, além de caucionar, reescalona semelhante condição, no âmbito da experiência dessa rede. O fato tem fontes antropológicas e sociais causais convincentemente demonstráveis do ponto de vista teórico e prático. (TRIVINHO, 2008, p. 23).

A "bunkerização generalizada da vida social" (TRIVINHO, 2008, p. 23) é uma escolha em direção a um dos movimentos mencionados. Ela não implica que deixemos de agir no mundo material, mas sim que agimos no mundo material através da imaterialidade do ciberespaço.

> Em geral e em última instância, toda contrição material se realiza para resguardar a dimensão corporal e subjetiva (individual ou coletiva); sua fenomenologia radica no medo da ameaça (de qualquer ameaça) e do que doravante mais a radicaliza ou a cumpre, nomeadamente, o terror e a morte. Não por acaso, *media* capazes de redes eletrônicas sempre "garantiram" o desenvolvimento de práticas sociais (de vínculo humano, de aprendizado, de consumo, de entretenimento, de confronto com o real etc.) sob promessas protodiscursivas de segurança e resguardo. Se, com efeito, tudo aí se desenrola sob o registro da ilusão, nem por isso deixa de encerrar eficácia de objetividade, como álibi de utilidade prática. O *bunker* glocal, como condição de base para a relação geral com o mundo, em particular para a sociabilidade culturalmente conservadora, contribui para a neutralização simulada ou imaginária da ameaça *partout* ao promover a assepsia tecnológica longitudinal de toda a materialidade da existência. É como se o processo, amplamente mistificado per se, "salvaguardasse", na realidade mesma, o sujeito de toda e qualquer iminência periculosa, justamente porque "lava", isto é, domestica, pretensamente, os aspectos íngremes das relações sociais, tornando fluido o terreno escarpado [...] da sociabilidade processada na materialidade. (TRIVINHO, 2008, p. 23).

Resguardando a dimensão corporal sem impedir ação indireta no mundo material, as promessas mencionadas convencem a muitos em crescimento exponencial, promovendo e já

trazendo tal "assepsia tecnológica longitudinal de toda a materialidade da existência" (TRIVINHO, 2008, p. 23).

> A fenomenologia idiossincrática do *bunker* glocal, na mesma intensidade em que constitui convite sedutor ao recolhimento compulsório e sem solidão no tempo real, ao encarceramento a céu aberto na imaterialidade tecnocultural da existência, apela, assim, ao escape hedonista do perigo citadino difuso, à evasão prazerosa do medo improvável, sem objeto [...]. Em seu fundamento, o processo é, por isso, homeostaticamente antitético do ponto de vista social e subjetivo: o sujeito se "tranca" (o espírito focado na tela-rede), se protege (do entorno) e se defende (da "ameaça partout"), para sobreviver num espaço aparentemente estável (marco de referência da corporalidade, construído, antes de tudo, pelo imaginário) e supostamente livre da erosão do mundo (simbólica e material) e da banalização da violência e da morte; e esse espaço é justamente um âmbito – o glocal do corpo, da residência e/ou do trabalho (para ficar somente com estes) – em que a evidência da privacidade encontra-se posta em questão. [...] Do ponto de vista da temporalidade histórica, tais características sobrelevam o engodo operacional e dissuasivo do *bunker* glocal: vetor de reprodução social da civilização midiática avançada, fincada em dinâmica material e simbólica capitalista-financeirizada, ele se coloca, fenomenologicamente, por sua dimensão aparentemente libertária, como "sugestão autopoiética" de solução para problemas sociais ou individuais, extensivos mesmo aos econômicos e políticos. É nesse contexto que, mais propriamente, se diz existirem, há tempos, uma mentalidade que bunkeriza o mundo, um comportamento que bunkeriza o espaço e a cidade, uma ação que bunkeriza o corpo e o outro, uma moral que bunkeriza valores sociais e assim por diante (como reverberação sintomática de um inconsciente e de uma sensibilidade correspondentes, cuja evidência conforma, no todo, uma visão de mundo bunker), quando antecipadamente (e somente nessas circunstâncias) se refecham mediante recursos tecnocomunicacionais, a fim de produzirem consequências de alguma ordem e alcance na vida de relação em contexto presencial não-mediatizado. (TRIVINHO, 2008, p. 24).

Novamente, a questão está no equilíbrio dos movimentos: a "dimensão aparentemente libertária" do *bunker* glocal realmente liberta o sujeito das preocupações com a "erosão do mundo" e com a "banalização da violência e da morte" ao mesmo tempo em que o fecha para todas as outras experiências sensoriais do material. E, ao mesmo tempo em que ele se protege desses perigos do mundo material, ele se coloca dentro de toda uma nova gama de perigos que o isolamento material pode trazer.

> [...] o bunker glocal comparece como uma espécie de cela aparentemente libertária, na forma paradoxal de uma prisão heterodoxa imperceptível que, por seu caráter midiático, admite possibilidades condicionais de mobilidade no tecido sociocultural da rede, a depender apenas da mais-potência do objeto infotecnológico e do capital cognitivo conforme [...]. Somente uma torção desconstrutora na cadeia lógica do sentido permite apreender o que aí está em jogo: o cenário se equaciona na expressão "'condição de clausura' em 'liberdade'", em que a cela presumida não é formalmente prisão, mas a sua metáfora, e a liberdade não esposa horizonte inteiramente aberto e desobrigado, porque é o seu simulacro. Pode-se tratá-la como "liberdade

> condicional" se por esse qualificativo se entende derivar, ao nível do simbólico e do imaginário, o seu objeto diretamente da atomização midiática do corpo, processo compatível com situações tanto sedentárias quanto nômades. Certamente, tais expressões são inadequadas para apreender todo o processo; pertencem a uma lógica (a do real herdado, convencional, exclusivamente material) diversa da lógica paradoxal de um hibridismo de tipo sutil –, mas dão bem a entender do que se trata e do que se pretende aqui tornar patente: confinamento glocal perdurante do corpo e da mente, insulamento voluntário e enredado do sujeito sob "campo de visão desembaraçado", confortado pelo gozo da sociabilidade imaterial, da exploração elíptica e veloz de dados, da expressão desimpedida do si-próprio, do entretenimento e do consumo, como mote de "realização" do "indivíduo" virtualizado, "contrabalanço" de rotina – pode-se (por que não) dizer, em geral – de Narciso midiático para a energia de morte que move a si, sem lastro em autoconsciência de situação; vale dizer, "equilíbrio" possível e precário para a sua psicopatologia tecnocondutiva e fatal corrente: luzes sígnicas glamorosas do mundo e do mercado comunicacionais plenos de vivência interativa e de relação com valores de troca e valores sem volta. (TRIVINHO, 2008, p. 28-29).

Enfatizemos mais uma vez: tudo é uma escolha de equilíbrio entre dois tipos diferentes (material e imaterial) de liberdade e de clausura.

> [...] as flexões anteriores sobre a matéria – note-se, por fim – trazem no bojo um aspecto relevante que, malgrado a sua condição supostamente "superada" ou "extemporânea", não pode ser olvidado. A "abertura total" pressupõe, ao mesmo tempo, evidentemente, enquadramento imaginário, ao modo de uma indexação integral da subjetividade, a começar pelo já sabido constrangimento modelar e necessário desta última: para operar ou se situar no vivido, ela só pode fazê-lo se – e somente se – através da tela e de sua respectiva agenda, através do *software* e de sua permissão e limites (por mais voláteis que sejam). (TRIVINHO, 2008, p. 29).

Dessa maneira, Trivinho resume e conclui a situação contemporânea resultante da bunkerização:

> Na cibercultura, tal axioma recobre uma cadeia definida de indicadores empíricos correntes. [a] Suspensa a materialidade da existência pela atuação glocal on-line, a vida se reescreve junto à interface-rede – suspensão que seria um mistério não fosse puramente sensório-perceptiva: a atomicidade peculiar do contexto imediato se oblitera na experiência da imaterialidade da tela. [b] Essa convergência reducionista apenas repõe, por outro ângulo, observações já feitas: o "refechamento" não é exclusivamente material; é também psíquico. No bunker glocal, o sujeito não deixa de se reduzir, de certa forma, ao equipamento com o qual e pelo qual refaz a sua potência, se insere no mundo e nele age, e sem o que é nada. A "abertura" experienciada, por seu turno, sofre sempre forte injunção imaginária, com efeitos concretos e efetivos – setoriais ou ampliados, não importa – sobre a realidade. Esse modus operandi não tem fenomenologia impune; suas consequências antropológicas são profundas. Em geral, a subjetividade bunker permanece, de modo imanente – até autoconsciência em contrário –, cegada para certas facetas ou dimensões do mundo vivido (historicamente convencionais: materialidade extensiva da

> existência, *environment* e dinâmica citadinos, alteridade concreta etc.) e vivaz para fatores sociais e culturais compatíveis (sobretudo no âmbito do comportamento) com a vida social glocal. Se todo constrangimento modelar da subjetividade, ainda que inapelavelmente compulsório, cifra, em certo sentido, um "refechamento" correspondente [...] mesmo quando voluntariamente contraído, este não opera senão, em escala, em favor da reprodução social-histórica ancorada no processo de glocalização ampliada. [c] Ainda nessa perspectiva, as possibilidades de existência privada e coletiva na fase avançada da civilização midiática dependem tanto da mais-potência da senha infotécnica de acesso (equipamento à frente), quanto do domínio particular e pleno das linguagens de acesso majoritariamente vigentes [...]. Em troca da versão ciberespacial da "liberdade condicional", a subjetividade precisa se vergar à linguagem de comandos em espiral, regrada pela potência da tecnologia digital como paradigma pragmático de mediação sociocultural. [d] A exemplo do que ocorre com a materialidade da existência e da mencionada redução do sujeito, o corpo se dissolve em dígitos. [e] O fluxo temporal da vida cotidiana se atrela ao tempo real, por ele se satelitiza e, não sem tensão, dele passa a viver. Em suma, tudo se cola fatalmente à existência instantaneizada – a ela permanece condicionada, por ela se realiza e (é assim que) nela se abre. (TRIVINHO, 2008, p. 28-29).

3.1.2.2 A imergência e superação do território físico

Anteriormente, existia apenas o local. Ao se introduzir uma máquina capaz de se conectar à rede, a relação de um sujeito com o equipamento de base se modula em uma atinência glocal. Quando isso ocorre, tal relação com os conteúdos representativos do global reprograma o espaço na medida em que toda a vida de um sujeito se torna uma imagem, um espectro, uma simulação. Embora a transmissão da imagem do outro esteja acontecendo em tempo real, não é o outro de carne e osso, este morre. Já a transmissão não morre, o espectro do outro não morre, seu signo imagético perdura. O sujeito de carne e osso e o espectro de seu signo imagético são duas coisas distintas. Assim nós temos o espaço sendo reprogramado e reencantado em função da glocalidade (cf. TRIVINHO, 2012).

No caso da comunicação eletrônica, o veículo comunicacional de transporte informacional, por ser o último veículo a ter atingido o muro da velocidade da luz (cf. VIRILIO 2014), faz com que um receptor receba a mensagem de um emissor quase imediatamente ou imediatamente. Devido a esse último fato e por causa desse último veículo, o planeta é abolido e o espaço é suplantado. A cidade desaparece. O planeta desaparece. O espaço físico é superado.

Se há superação do território, da geografia, desses lugares antes exclusivamente físicos e concretos de atuação *in loco* (já que hoje nós agimos no campo eletromagnético), nós perdemos (ou estamos perdendo paulatinamente) a percepção do espaço e do território físico.

Paul Virilio (2014) cita o quanto é expressivo o desaparecimento do horizonte provocado pelo crescimento e verticalização das cidades. O desenvolvimento da tecnologia hipermidiática conjuga a obliteração do território e a mudança perceptual dos seres humanos em relação ao seu cotidiano. Na ótica de Virilio, o espaço desaparece. O planeta é abolido, o território geográfico é suspenso, as cidades são mortas – tudo em prol do tempo real e das ações em tempo real. O espaço em que sua consciência se expressa muda.

> Nessa perspectiva sem horizonte na qual a via de acesso à cidade deixa de ser uma porta ou um arco do triunfo para transformar-se em um sistema de audiência eletrônica [...], a ruptura de continuidade não se dá tanto no espaço ou no limite de um setor urbano, mas principalmente na duração [...] e de ocultações sucessivas ou simultâneas que organizam e desorganizam o meio urbano ao ponto de provocar o declínio irreversível dos locais. [...] Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, esta não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo e tampouco com a oposição centro/periferia. A localização e a axialidade do dispositivo urbano já perderam há muito sua evidência. Não somente o subúrbio operou a dissolução que conhecemos, mas a oposição "intramuros", "extramuros" dissipou-se com [...] o desenvolvimento dos meios de comunicação [...]. A Interface da tela [...] passa a existir enquanto "distância", profundidade de campo de uma representação nova, de uma visibilidade sem face a face, na qual desaparece e se apaga a antiga confrontação de ruas e avenidas: o que se apaga aqui é a diferença de posição. [...] A partir de então ninguém pode se considerar separado por obstáculo físico ou por grandes "distâncias de tempo". (VIRILIO, 2014, p. 8-10).

Ainda que essa concepção de Virilio seja idiossincrática e o espaço não necessariamente seja abolido, este é, no mínimo, ressignificado. O planeta pode não ser morto, mas ao menos é suspenso, imerso, ou ganha toda uma nova dimensão espaço-temporal. Afinal, anteriormente se fazia necessário galgar o espaço, vencer o território para ir de um ponto até outro; hoje temos a possibilidade de fazê-lo alternadamente por meio da comunicação em tempo real. O que era o pressuposto da vida civilizatória presencial baseada na geografia passa a se fazer através da mediação da tecnologia em tempo real. O planeta físico se torna desnecessário. O espaço pode não se perder, mas ele se refunda com a glocalidade.

Virilio (2014, p. 11) também diz que "o tempo real é a velhice do planeta", fazendo referência a uma morte deste se aproximando. Ele fala que o planeta está em risco por causa da comunicação em tempo real. As cidades ficam à mercê da ausência de poder do estado local. As coisas próximas a nós, extensas de nossos territórios físicos, vão sendo abandonadas conforme a possibilidade do poder em campo eletromagnético aumenta (de acordo com o detalhamento feito no subcapítulo 3.3.1). Tal fato implica uma atuação maior nesse campo eletromagnético, maior no ciberespaço, do que nas cidades.

> Deslocando-se sem sair do lugar ou projetando-se para o futuro para reencontrar o passado, o ciberespaço encontra sua escritura no modo de se situar no tempo e no espaço: um modo desencontrado e divergente, disperso e hetero, diferente daquilo que se viveu e poderá ser vivido, porque o tempo não é real, pois não existe o irreal, e o espaço não é perto ou distante, porque sem se deslocar, simplesmente é. Esse espaço-tempo heterodoxo constitui não uma unidade, mas o discurso do espaço sobre o tempo ou as nuances do tempo através da fala do espaço ou pelo que essa fala sugere sobre si mesma ao dizer o tempo. Essa fala assinala o fim do tempo como narrativa da duração que situava e classificava historicamente a vida entre "antes" e "depois". Essa fala apresenta um novo paradigma epistemológico que aponta a dúvida sobre a concepção que entendia o tempo e o espaço como realidades simétricas ou, no máximo, como realidades dialéticas. Ao contrário, sem sínteses, as contradições se impõem e o tempo e o espaço se tornam heterodoxos e, sem medidas estáveis, produzem o conhecimento do indeterminado, do ambíguo, do indecidível. Na realidade, o conhecimento ciber parece ter decretado a incapacidade da cultura para produzir sua narrativa. Apesar de sua fragilidade, tem sido possível entender sua gênese, sua arqueologia e tecer o prognóstico de seu desenvolvimento. (FERRARA, 2009, p. 75).

Há que se admitir que a comunicação em tempo real não é inócua, pois, como fenômeno, ela altera e reconfigura o espaço e o tempo – não simplesmente conforme citação acima, "o fim do tempo como narrativa da duração que situava e classificava historicamente a vida" (FERRARA, 2009, p. 75), mas a sua transcendência. Essa comunicação tem um papel nessa "suspensão" da geografia. Esse novo paradigma epistemológico mencionado deve ser enfrentado através de uma reconfiguração também da *epistème* (de acordo com o discutido no subcapítulo 5.2). O glocal é uma nova espacialização e uma nova temporalidade. O processo de glocalização significa repercussão e/ou desenvolvimento cultural – sobre as quais "apesar de sua fragilidade" e da falta de capacidade da crítica, "tem sido possível entender sua gênese, sua arqueologia e tecer o prognóstico de seu desenvolvimento" (FERRARA, 2009, p. 75), como esta Tese busca fazer –, uma crioulização, uma miscigenação no campo cultural, uma hibridação que convida a um entendimento mais agudo sobre as consequências comparativas entre experiências vividas presencialmente ou em *tempo real*.

> O tempo da cibercultura é aquele da aceleração que vai além da velocidade porque não supõe mobilidade, mas se vive em aceleração sem sair do lugar e, no mesmo instante, as emoções de ontem podem fazer viver o amanhã. Em aceleração, tempo e espaço se sobrepõem no presente, entendido não como tempo entre o passado e o futuro, mas como continuidade de instantes aqui e agora. Na cibercultura, não há como confundir linearidade e continuidade. Entretanto, essa é a realidade percorrida, não sem dificuldades de entendimento, porque surge desconexa, se traduzida em um tempo dominado pela medida cronológica. Na cibercultura, é urgente compreender esse engano e atentar para a percepção do presente sempre difuso, mas que pode ser adivinhado ou imaginado na caracterização imprevista de um

> tempo/espaço do presente. A dificuldade de interpretar o contínuo presente está em desistir do tempo como parâmetro ordenador do espaço vivido e em admitir que é possível viver, em aceleração e intensidade contínuas, todos os tempos e espaços. Cibercultura é o contínuo acelerado. Porém, enfrentar esse contínuo tem sido adiado e, portanto, é natural que se tente entender a cibercultura como domínio do tempo sobre o espaço, falseando, porém, sua interpretação como mudança de paradigma epistemológico da cultura. A dificuldade de pensar esse novo paradigma como relação contraditória entre o tempo e o espaço nos tem levado a fixar a cibercultura sob a égide do tempo. (FERRARA, 2009, p. 75).

Essa "realidade que surge desconexa", que é em si o *Nobrow*, sempre será desconexa, sempre será inclassificável, pois seguimos parâmetros cartesianos de classificação e de tempo. Ainda que – como urgentemente necessitamos – superemos esses padrões, essa desconexão e esse inclassificalismo sempre assim o serão, já que, com a aceleração, jamais conseguiremos criar a tempo novos parâmetros que os possam explicar.

> Com a aceleração não há mais o aqui e ali, somente a confusão mental do próximo e do distante, do presente e do futuro, do real e do irreal, mixagem da história, das histórias, e da utopia alucinante das técnicas de comunicação, usurpação informacional que durante muito tempo avançará mascarada pelas ilusões dessas ideologias de progresso, purificadas de todo julgamento. (VIRILIO, 1996, p. 39).

Temos que preparar nossa epistemologia para apreendê-los em sua indefinição, temos que "[...] desistir do tempo como parâmetro ordenador do espaço vivido e [...] admitir que é possível viver, em aceleração e intensidade contínuas, todos os tempos e espaços" (FERRARA, 2009, p. 75), para compreender esta era de fluxos culturais atemporais e ageográficos proporcionada pela cibercultura, bem como para compreender o *Nobrow* e a própria cibercultura, profundamente, realmente, ao invés de simplesmente fixá-la "sob a égide do tempo", em um momento histórico no qual a temporalidade não é mais possível. Nas palavras de Virilio (1996, p. 59), "Na falta de uma necessária cultura da desinformação, deveríamos ao menos seguir o conselho do estoico da antiguidade que recomendava ao amigo não referir tudo aos olhos e o alertava contra o olhar excessivamente intenso".

3.1.2.3 Circulação, fluxo e influência cultural na cibercultura

As influências culturais que dão origem às novas formas de cultura ultrapassaram a concretude física com o ciberespaço (conforme visto no subcapítulo 3.1.2), dando origem e desenvolvendo toda uma nova cultura e um novo modo de circulação, repercussão e fluxo desta.

> A internet, é fato, nos ajuda a acessar as informações que desejarmos virtualmente sobre todos os assuntos pensáveis, a conectarmo-nos com outros sem correr riscos e a ter responsabilidades maiores. Leva-nos a interagir com um número de pessoas e situações que não nos seria impossível na vida imediata, – só em simbioses densas, engajadas e objetivas com outros, podemos aprender a usar e desenvolver nossos poderes e capacidades, assimilar um pouco das conexões que constituem a realidade do mundo concreto e eventualmente explorar os compromissos sociais que dão ou retiram sentido à existência. (RÜDIGER, 2011, p. 59).

A realidade tem se configurado de modo acentuadamente sutil, em que contornos físicos deram lugar a outras extensões da realidade e passaram a permitir a existência de processos de produção cultural que prescindem de parâmetros lógicos e que atuam na transversalidade de uma realidade que supre o que é próprio e local sem desautorizá-lo porque o transcende; sem desqualificá-lo, substituindo-o por códigos alternativos que são regidos por uma realidade reestruturada, a do *network* universal que sofre adaptações locais e transmuta-se na condição glocal.

A nova condição de glocalidade impõe uma restrição, a de que não é mais possível separar conteúdos que são circulantes internacionalmente, ou nacionalmente, ou localmente, ou ainda em termos do lugar que um indivíduo ocupa e do lugar onde está seu corpo.

Os novos produtos culturais resultantes dessa influência em amplitude mundial são de natureza inclassificável porque são fruto da multidimensionalidade de todos os processos de produção e da influência cultural multiaspectal. "[…] a produção tecnoartística avançada não poderia deixar de levar em consideração as injunções desse cenário, nem de dar respostas esteticamente consistentes a ele" (TRIVINHO, 2007, p. 225).

A cultura foi redefinida por essa nova realidade, fazendo-a deixar de ser apenas uma soma de fatores culturais que resulta no hibridismo e tornando-a algo novo, único e inclassificável, *além-híbrido*, isto é, um resultado no qual não é possível reverter a operação matemática do ciclo de influências culturais para revelar seus componentes incógnitos.

Esse inclassificalismo contemporâneo é a evolução do hibridismo, vinda da interatividade típica da cibercultura, para *além* do hibridismo. Ele é a consequência do diálogo entre culturas e da troca de tradições culturais plenamente universalizados pelo ciberespaço, é o surgimento de uma produção de cultura independente de herança cultural local e/ou temporal. Também é um novo fenômeno na história da cultura que caracteriza o século XXI e está surgindo como a cultura do século XXI, nascida sob condições tecnológicas e culturais específicas da contemporaneidade.

> [...] os *media* incrustaram-se, para o bem e para o mal, no coração da cultura e de sua produção hodierna – de maneira tal que todo e qualquer estudo sobre estas tenha, doravante, que contemplar, em algum grau de intensidade, mas sempre privilegiadamente, o imperativo comunicacional, sob pena de extemporaneidade, seja de anacronismo ou defasamento. (TRIVINHO, 2007, p. 219).

Nobrow é a articulação do mundo, a internacionalização de culturas de todos os lugares por meio da comunicação proporcionada pela tecnologia; um fenômeno glocal, que resulta na comunicação e na cultura *Nobrow*. Foi a evolução infotecnológica que trouxe as condições para o surgimento da cultura *Nobrow*, que trouxe e disseminou o diálogo totalitariamente internacionalizado entre culturas em dependência total dos *devices* e dos *media* contemporâneos, bem como do ciberespaço.

Ainda que os produtos dessa cultura *Nobrow* não estejam necessariamente presentes no ciberespaço, cada um deles foi influenciado direta ou indiretamente por outras produções e seus produtores do mundo inteiro ou, como mencionado anteriormente, são fruto tanto do glocal lato sensu como do glocal stricto sensu. É pela articulação social no ciberespaço que a estética dessa cultura inclassificável *além-híbrida* e seus bens culturais são internacionalmente estabelecidos. "Evidentemente, a condição epocal da arte não será devidamente apreendida exceto se se tomar como objeto de dissecação a especificidade tecnocultural de seu próprio cenário" (TRIVINHO, 2007, p. 216).

3.1.2.4 *Nobrow* como consequência

A cibercultura e o ciberespaço nos permitem hoje um enorme número de possibilidades de interação e produção de influências infinitas vindas de diversas culturas, de diferentes épocas e localizações. Previamente, a cidade, a geografia, o nosso ambiente territorial eram os elementos-chave da influência cultural, os meios pelos quais se dava o desenvolvimento criativo. Eram eles que ofereciam a matéria-prima do hibridismo cultural territorial. Mas com sua superação e com a introdução do ciberespaço, essas enormes possibilidades mencionadas fizeram a sociedade expandir os seus meios de circulação e de influência cultural. Novos modos de interatividade deram origem à glocalidade, assim, justamente através da glocalidade, surge uma nova cultura *além-híbrida*, inclassificável, o *Nobrow*, que desafia nossos conceitos.

Faz-se necessário buscar uma nova estrutura de entendimento, mais flexível e que se apoie na compreensão dinâmica de fenômenos humanos que estão para além do visível e do classificável, mas não por isso menos válida e representativa.

A cultura *Nobrow* é o fenômeno cultural irreversível e disseminado por todo o globo que vivemos atualmente. Ela se materializou através da cibercultura, emergiu através do ciberespaço, sem o qual não existiria, e é o que articula nosso mundo hoje. Ela escapou do campo da arte e está também na cultural geral, está providenciando uma tendência de mundo que passa ignorada por muitos.

3.1.3 Dromocracia

> [...] a velocidade permitiu superar a percepção da distância entre dois pontos e banalizou não só o deslocamento, mas a percepção do tempo, que só se fazia notar através da diferença da paisagem entre os espaços atingidos. A síntese perceptiva se fazia não mais pelo tempo, mas pelo espaço que escrevia a metalinguagem que marca o fim da história comandada pelo tempo dos eventos, para fazer emergir uma história comandada pelo espaço. Porém, essa nova história surge como perversidade que demarca o fim de um modo de viver e de pensar a partir de paradigmas de estabilidade e segurança. Instala-se a desconfiança do tempo no espaço da cultura e inaugura-se outra percepção da história, agora em metalinguagem de formato digital, que torna impositiva a percepção do espaço. (FERRARA, 2009, p. 74).

Iniciamos este subcapítulo com essa consideração: a era da velocidade, esse "governo da velocidade" chamado de dromocracia (VIRILIO, 1986) nos trouxe tal mudança na nossa percepção de tempo e espaço (conforme também tratado nos subcapítulos anteriores) e inaugurou essa nova história que instalou tal imposição, tal percepção.

> [...] a velocidade, longe de vigorar como simples processo social, epifenômeno de fatores concretos que lhe precedem, impõe-se como eixo de organização e modulação de toda a existência social, cultural, política e econômica. Mais que outrora, a velocidade está implicada na reestruturação inteira da civilização contemporânea.
> A velocidade não é, portanto, um acontecimento. Ela é, pelo contrário, o que caracteriza a própria presentidade: tempo irreversível de imediatez, inexorável em sua natureza e em sua tendência à complexização progressiva. (TRIVINHO, 2007, p. 91).

A velocidade organiza nossa vida desde sempre, sobretudo depois da II Guerra Mundial, quando houve uma aceleração dessa velocidade, de tal forma que hoje vivemos na dromocracia cibercultural.

> Se a lógica da velocidade sempre pautou a existência humana, nem sempre, porém, constituiu-se como regime específico, vale dizer, como eixo estrutural de reconfiguração e reescalonamento de sentidos existenciais e valores sociais, hábitos e práticas, relações e processos. [...] a dromocracia é, no rigor da palavra, fenômeno antropológico e sociotranspolítico que aflora apenas em

> condições históricas especiais, infotecnologicamente saturadas. (TRIVINHO, 2007, p. 218).

Nas condições infotecnologicamente saturadas da era cibercultural, a dromocracia prospera como dromocracia cibercultural.

> A traços básicos, a expressão se refere à articulação e modulação da sociedade, da economia e da cultura pela lei da velocidade exclusivamente com base nas cibertecnologias e no *cyberspace*, vale dizer, equipamentos e rede cofundadores e caracterizadores da cibercultura. A dromocracia cibercultural é, a rigor, um regime transpolítico – invisível como a violência da velocidade. (TRIVINHO, 2007, p. 101).

Dromocracia é justamente o governo do tempo, que sempre imperou em nossas vidas e, atualmente, impera no contexto da cibercultura transnacional. "A cibercultura, por sua vez [...] é, sem dúvida, de todas as fases tecnológicas do capitalismo, a mais dromocrática" (TRIVINHO, 2007, p. 70-71). A dromocracia é lógica da cibercultura.

> Se o imperativo dromológico tutelou a vida humana desde o início, confundindo-se com a própria gestação da técnica como invenção antropológica, deve-se ressalvar que nem sempre ele se alçou a configuração social-histórica com legitimidade e validade geral, dotada de autonomia em relação à capacidade política de controle por parte do ente humano. Até que o império vetorial da velocidade se converta efetivamente em dromocracia estendida, um estirão temporal de longa duração terá, portanto, se processado. Em cumprimento ao fundamento de seu conteúdo, a dromocracia só se evidencia em condições avançadas de desenvolvimento econômico e tecnológico. Sua consolidação como regime propriamente dito ou, melhor (à falta de sinonímia mais apropriada), como 'sistema' global configura, pois, matéria recente. (TRIVINHO, 2007, p. 69).

Faz-se necessário compreender que a disseminação da dromocracia está diretamente atrelada à aceleração da velocidade. Paul Virilio (1986) usa o termo *dromocracia* pela primeira vez em seu primeiro livro, ainda que nesse livro, original de 1977, ele se distancie do contexto da cibercultura.

> O conceito de dromocracia teve, no âmbito das ciências humanas e sociais, a sua gestação e fundação crítica na obra de Paul Virilio [...]. (Ele) lança, se não as bases, ao menos as sinalizações teóricas fundamentais para a compreensão da história e dos processos políticos e sociais pelo prisma do vetor dromológico. *Dromos*, prefixo grego que significa 'rapidez', vincula-se, obviamente – com base na dimensão temporal da existência -, ao território geográfico (na qualidade de coordenada espacial), portanto à *urbis*. [...] Virilio subtrai a questão dromológica de seu longo e exclusivo cativeiro no reduto das ciências exatas e da terra e, simultaneamente, abrindo-lhe os horizontes, insere-a no terreno das ciências humanas e sociais. A operação, a par de suas injunções específicas, norteia-se por clara intencionalidade: o conceito de

> dromocracia, na obra de Virilio, pertence a (e, ao mesmo tempo, encerra) um quadro teórico e epistemológico voltado para a consumação da crítica à organização sociotécnica dinâmica que, a cada época, define a vida humana. Não se trata, portanto, de prisma descritivo-constatatório ou nomológico-classificatório. A mobilização do conceito, *per se*, se põe, de partida, em favor da dissonância e, melhor ainda, do interesse de confronto em relação às formas e tendências do existente. A categoria tensiona, a partir de dentro (vale dizer, de modo imanente), o seu próprio referente, ao evidenciar a ligação entre o processo sociotécnico de fomento da velocidade e processo histórico permanente de destruição material e/ou simbólica da alteridade, de seu grupo ou classe social, de sua *urbis*, de seu ecossistema e de sua cultura" (TRIVINHO, 2007, p. 45-46).

Da mesma forma que o conceito de "dromocracia" surge de uma mobilização "em favor da dissonância e, melhor ainda, do interesse de confronto em relação às formas e tendências do existente" (TRIVINHO, 2007, p. 46), também o faz, consequentemente, um de seus subprodutos, o *Nobrow*, que não busca, ao atribuir nomeação a fenômenos da contemporaneidade, a uniformização e homogeneização desses, mas busca, sim, favorecer e ver florescer a dissonância. Sendo assim, *Nobrow* também "não se trata, portanto, de prisma descritivo-constatatório ou nomológico-classificatório" (TRIVINHO, 2007, p. 46).

Isso se dá também porque vivemos na civilização mediática em tempo real, em que o valor comunicacional e a velocidade estão intrinsicamente ligados, de maneira que é impossível estabelecer conceitos homogêneos numa era de tal velocidade de transformações.

> [...] não é possível abordar os *media* e redes digitais sem levar em conta sua ligação com a velocidade tecnológica e com o que social e culturalmente lhe diz respeito, também não é possível abordar o fenômeno da dromocracia sem, ao mesmo tempo, considerar a cibercultura, a relação inversa, no caso, sendo igualmente verdadeira. (TRIVINHO, 2007, p. 71).

Foi comunicação em rede, a instantaneidade, a cultura digital (ou seja, fatores da cibercultura) que causaram a aceleração mencionada.

> A consolidação transnacional da velocidade como comunicação em tempo real representa, em si mesma, para além de sua expressão setorial, fragmentária, atrelada ao território geográfico, a vigência do dispositivo sociodromológico como regime estrutural e universal, de caráter sistêmico definido, numa palavra, como dromocracia, em sua tipificação mediática. Nessas condições, o conceito de dromocracia expressa bem aquilo de que se trata: a velocidade técnica e tecnológica equivale a um macrovetor dinâmico exponencial de organização/desorganização e reescalonamento permanente de relações e valores sociais, políticos e culturais na atualidade. (TRIVINHO, 2007, p. 69).

A relação dromocrática sempre esteve em nossas vidas, em cada momento em que há competição, sempre que um indivíduo necessita se sobressair ao outro ou quando um ganha e o outro perde, isso rege a dromocracia, já que quem é mais rápido vence, se sobrepõe aos outros e, assim, há violência, o que faz de toda relação dromocrática também uma relação bélica. "Desencadeada no mundo ocidental pela racionalidade técnica e atrelada para sempre ao vetor tecnológico, a violência da velocidade é o combustível *sine qua non* da civilização contemporânea" (TRIVINHO, 2007, p. 94).

Hoje, trazemos a dromocracia até mesmo para o nosso tempo de lazer, sendo que inicialmente ela não envolvia todos os aspectos de nossa vida cotidiana, esse foi seu passo final para adentrar-se e enraizar-se na sociedade como um todo. Aceleramos toda a nossa lógica de vida, a lógica da otimização temporal, tão enfatizada em nosso tempo laboral, também chegou ao nosso tempo livre e de lazer, passamos a sentir-nos obrigados a otimizar o tempo supostamente "livre", no qual, supostamente, não haveria "nada" a ser otimizado.

> Desde, pelo menos, meados do século passado, o paradigma da velocidade vem apagando totalmente a diferença entre a lógica do mundo do trabalho e a lógica do mundo do lazer. Se, por um lado, a velocidade na esfera do trabalho responde, numa *epistème* alternativa, pelo menos que se entende correntemente por produtividade, escala dromológica do valor medida pela maior produção material em menor tempo possível, por outro, a velocidade na esfera do tempo livre chama-se intensidade, escala dromológica do ludismo medida pelo maior aproveitamento das atividades de lazer no menor período de tempo possível. Nessa perspectiva, o cumprimento de tudo sob concentração disciplinada, agilidade racional e enquadramento em prazos produz a equivalência, em natureza e finalidade, entre os projetos desenvolvidos no âmbito profissional e certos programas televisivos de variedade e jogos eletrônicos. Quando ambos os contextos requerem competência e desempenho dromológicos, a atmosfera sociocultural em que se desenrola a vida se torna uma encenação homogênea e única. (TRIVINHO, 2007, p. 91-92).

Quando trazemos para nosso tempo livre os equipamentos antes utilizados para otimizar o trabalho, ressignificando tais equipamentos, temos consequente aceleração da nossa vida, alterando as suas bases sociais e culturais.

> [...] a maioria dos valores sociais e culturais comparecem, por pressuposto, significativamente transformados, alguns inteiramente irreconhecíveis, conforme se expressam na relação com o tempo e com o espaço, com o urbano e com o social, com as culturas locais e transnacionais, com o corpo, com a identidade e com a alteridade (TRIVINHO, 2007, p. 25).

Esse irreconhecimento dos valores sociais e culturais é, exatamente, a cultura *Nobrow*, que nasceu no advento da dromocracia cibercultural, na qual as culturas locais e transnacionais

mudaram a maneira de se expressar no tempo e no espaço, tornando-se irreconhecíveis, inclassificáveis.

> [...] ao passo que a história se hiperacelera, a violência da técnica se estiliza e se sutiliza; se a semiose social se digitaliza, o signo se esvazia (um pouco mais) do significado; enquanto o Estado e a política vivem uma bancarrota dromocrática, a vida cotidiana ingressa na fase de militarização informática velada; a cidade, o corpo e o outro desaparecem do campo de visão – isto é, sofrem uma morte simbólica – em prol de suas respectivas versões espectrais, imateriais, áudio-imagéticas, doravante referências centrais do pensamento e da ação; a identidade se livra dos grilhões unitários e se fragmenta, sem contudo trazer a liberdade. (TRIVINHO, 2007, p. 25).

A identidade se fragmenta e deixa, a partir daí, de ser identitária, ou seja, já não pode mais ser reconhecida, nomeada.

> Ao mesmo tempo em que a dromocracia assume a sua condição tecnológica plena como cibercultura, esta se insere plenamente na história dos vetores dromológicos objetais e procedimentais, *vis-à-vis*, na história dos pressupostos empíricos e práticos *sine qua non* do próprio processo de constituição da dromocracia. (TRIVINHO, 2007, p. 71).

O mesmo pode ser dito em relação ao *Nobrow* e, conjuntamente, à cibercultura e à dromocracia, pressupostos *sine que non* do primeiro.

A locomoção, que a princípio se dava com os próprios pés humanos, já era o tempo da dromocracia, pois era tempo de superação da superfície geográfica, via terra, a partir de uma locomoção física, humana, do corpo, que nada mais faz do que comunicar um ponto geográfico com o outro. Atualmente, com a comunicação em tempo real, nós percorremos esse deslocamento geográfico sem passar com nosso próprio corpo pelo terreno físico, isso desde o telégrafo elétrico, passando pelo telefone, rádio, televisão e chegando hoje às redes interativas através de diversos *devices*. Agora temos ainda a questão de que muita coisa que se transporta na rede não tem um referente "real", há o deslocamento de bens imateriais, simbólicos, muitos com representativos no mundo real, mas muitos sem o mencionado referente concreto, mas de qualquer maneira, se comunicam pontos geográficos com essas coisas imateriais.

Ao não se percorrer o espaço geográfico fisicamente para vencê-lo, há o anulamento do planeta. Assim sendo, não há mais partida e chegada física, real, de corpo. É um sedentarismo comunicacional nômade. Todo tipo de produção imagética vem até o indivíduo e ocupa os espaços físicos que vivemos.

> O século XX deu um forte impulso na produção exacerbada de imagens exógenas ou externas. Elas estão em todos os lugares, invadiram todos os espaços, ocupam todos os suportes possíveis, com grande insistência e

> repetitividade. Quando as imagens endógenas extrapolam e ocupam obsessivamente nossos pensamentos, elas nos possuem e nos infernizam a vida psíquica. Quando as imagens exógenas extrapolam e ocupam também obsessivamente os espaços em que vivemos, elas nos coíbem a vida interior, impõem-nos padrões, medidas, atitudes, induzem-nos a ser e a fazer coisas sem termos tempo de tomar as decisões. A imaginação é a atividade de processamento, de avaliação, de reflexão sobre o mundo e sobre nós mesmos; é uma atividade criativa e produtiva que pondera sobre a conveniência ou não dos padrões sugeridos pelas imagens exteriores. (BAITELLO, 2012, p. 95-96).

A aceleração leva a esse "forte impulso na produção exacerbada de imagens exógenas ou externas" (BAITELLO, 2012, p. 95), leva à produção de excessos, pois estamos todos, o tempo todo, produzindo objetos simbólicos, aumentando esse imaginário, produzindo um mar de *Big Data* que jamais será consumido. Perdemos muito tempo simplesmente traduzindo o real para o simbólico. "A tutela avançada da aceleração tecnológica em todos os setores sociais acabou, de uma forma ou de outra, se convertendo em drama humano requintado, tão invisível quanto difuso, como a maioria dos fatores do contexto do qual ele se nutre" (TRIVINHO, 2007, p. 224). É como a poluição que temos em nossa cidade física, Paul Virilio (2008) compara a poluição sonora, visual das cidades com essa poluição de signos, o *Big Data* infinito que enfrentamos no simulacro.

A dromoaptidão (TRIVINHO, 1999) é nossa capacidade de ser veloz, de ser ágil, de desempenho na menor escala de tempo possível; e a consequente dromoaptidão cibercultural é nossa capacidade de ser veloz no trato com a rede, com os dispositivos, com equipamentos digitais e interativos.

> A voz múltipla e altissonante da época, subordinada a agressivo fluxo publicitário fragmentariamente estandardizado, assim proclama, com inflexão pantópica: se dromoaptidão é *ethos* interativo, não há, em caso diverso, que se falar em *ser*. No rigor do conceito, *dromoaptidão cibercultural* é, portanto, capital social *sine qua non*, em sua reconfiguração mais recente como capital propriamente simbólico [...] exigido para se *ser* – e, por aí, alcançar cidadania (teleinteragente) no mundo. Trata-se de regra sumária, inescapável quanto irrecorrível, que cartografa desde subjetividades individuais até países inteiros, enquadrando, por pressuposto, grupos, instituições e corporações. (TRIVINHO, 2007, p. 222, grifo do autor).

Dromoaptidão é a incorporação da lógica da velocidade sustentada no social articulado em rede digital e interativa. Atualmente, a dromoaptidão é praticamente uma segunda língua para o ser humano hipermediático, por ser uma tendência de mundo imperativa. "[...] a época atual estipula, como valor vital, a *competência dromoapta* (cognitiva e prática) no trato com o equipamento informático e com a rede" (TRIVINHO, 2007, p.103, grifo do autor). Faz-se

necessário sermos dromoaptos para não sermos excluídos do sistema, da sociedade hipermediática, para tal, existem determinadas senhas infotécnicas de acesso, "a exigência imperativa aí pressuposta – que, para todos os efeitos, não diz seu nome – implica, propriamente, o domínio de fatores de eficiência e de trânsito, as senhas infotécnicas de acesso à cibercultura" (TRIVINHO, 2007, p.103). São elas: o próprio objeto infotecnológico, o *hardware* (é necessário possuir um *device* capaz de rede para ter acesso); *softwares* compatíveis com o primeiro item correspondente; *status* irrestrito de usuário da rede; o capital cognitivo de relacionamento com o objeto infotecnológico para poder ter tal status de sujeito teleinteragente – a dromoaptidão se faz nos contextos glocais; e a capacidade geral, especialmente econômica, de acompanhamento das reciclagens estruturais dos objetos e conhecimentos (já que a reciclagem tecnológica de hoje em dia é extremamente rápida). Dessa forma, segundo Trivinho (2007, p. 97), "[...] ser veloz significa dominar as linguagens da tecnologia de ponta em seus desdobramentos contínuos".

"A violência da velocidade se autojustifica pela transformação compulsória da dromoaptidão em imperativo categórico de época, válido para todos os setores sociais" (TRIVINHO, 2007, p. 97). Não conseguir alcançar tais senhas de acesso, causa, consequentemente, a exclusão violenta do universo hipermediático – "A velocidade é o suave estupro do ser pela técnica alçada a fator apolítico aparentemente inofensivo" (TRIVINHO, 2007, p. 98) – e traz uma busca incessante de cada indivíduo por tais senhas em atualização tão acelerada que torna tal busca impossível e inútil, ao mesmo tempo em que ela é, contraditoriamente, condição *sine qua non* para sobrevivência na civilização mediática avançada. "A questão, com efeito, é, antes: ser veloz ou não ser" (TRIVINHO, 2007, p. 97). Tal busca seria o gerenciamento infotécnico da existência (TRIVINHO, 1999). A cibercultura acaba caminhando para a defasagem generalizada, não só do *hardware*, do *software*, mas também da capacidade cognitiva, da inteligência humana.

> As linguagens predominantes da cibercultura se nutrem da perfeição (na era da descoberta do caos e da incerteza): vende a completude técnica como valor (em tempos de fragmentação absoluta). Tais linguagens encerram um rígido sentido de existência individualística: convida à atomização (no contexto das redes de interconexão global), no conforto da posse. Em palavras precisas, *é necessário possuir e saber operar um exemplar completamente atualizado, no e a partir do espaço doméstico*, há anos transformado em horizonte operacional de sustentação *ad infinitum* das indústrias do ramo. Por inferência, não basta, igualmente, ter acesso ao *cyberspace* partindo de outras bases que não o domo ou de local que lhe faça as vezes, como o escritório próprio. De par com a infraestrutura de dados pessoais, a base de acesso deve comungar da acepção literal do que outrora melhor se estendia com o termo "propriedade". E, mais ainda, é necessário apresentar previamente o potencial

> de acompanhamento das reciclagens tecnológicas estruturais. É pesado fardo, em todos os sentidos. (TRIVINHO, 2007, p. 104, grifo do autor).

Precisamos não só nos reciclar, mas nos antecipar às novas tendências, para poder acompanhar a aceleração. A significação da dromoaptidão "compreende não somente a manutenção das taxas de velocidade conquistadas, mas também a permanente otimização destas" (TRIVINHO, 2007, p. 97).

> *Dromoaptidão propriamente cibercultural:* esse é o fator cobrado pelo regime dromocrático sustentado na informatização e virtualização da vida social. Basicamente, o gerenciamento infotécnico da existência se restringe, amiúde, ao gerenciamento dessa dromoaptidão específica; vice-versa, este último responde, no contexto da cibercultura, pela inteireza daquele processo. (TRIVINHO, 2007, p. 103, grifo do autor).

A dromoaptidão cibercultural, fazendo-se pelo contexto glocal, não é senão aquilo que possibilita o fazer-se visível ao outro, possibilita o ser e estar no mundo. A dromoaptidão, na articulação com o glocal e com a visibilidade mediática, apanha no todo o processo civilizatório atual fundado em meios digitais interativos e nos meios de massa. Isso significa que o ser veloz em tempo instantâneo para agir no mundo, a dromoaptidão, é um hábito culturalmente conservador.

> O sujeito que, por voluntarismo político ou moralismo involuntário, encontra, normalmente, no conservadorismo subjetivo e/ou comportamental em eixo prioritário de afirmação da identidade do si próprio encontra também, fatalmente, na adesão às regras consuetudinárias da velocidade uma via suplementar de reforço a essa identidade. *Tout court*, o dromoapto é, queira ou não, do ponto de vista da relação com o primado social da velocidade e com os vetores da cibercultura, um conservador, a exemplo da característica hodierna do adepto da interatividade como modelo tecnológico de relação com a alteridade [...]. Ser veloz é, inexoravelmente, assumir o ritmo social ditado não somente pela lógica da máquina em sua versão mais sofisticada, mas também, por extensão, pelo universo cibercultural como um todo. Em outras palavras, introjetar – não importa por qual motivação – a velocidade como valor significa incorporar a estrutura e a dinâmica sociotécnicas nela fincadas, na perspectiva agravante de um referendo natural ao resultado dessa incorporação. (TRIVINHO, 2007, p. 105-106).

Em tal cenário, constata-se, obviamente, a vantagem do sujeito dromoapto:

> Registre-se, aliás, *en passant*, que, na era da dromocracia cibercultural, costuma vencer, em geral, o sujeito com tal perfil, quem cuja subjetividade e cujo corpo já não questionam se devem ou não deixar-se embalar pelo frenesi digital. Triunfa – ou, ao menos, tem possibilidades maiores disso – quem segue (vale dizer, a violência, sem vê-la), expressão limite de um conservadorismo absoluto, absurdamente assimilado à imagem da própria felicidade. (TRIVINHO, 2007, p. 106-107).

Cria-se assim uma nova pirâmide hierárquica que floresceu no âmbito e desenvolvimento da era cibercultural:

> [...] a dromocracia cibercultural distribui, para um lado, os depositários da nova elitização da técnica, a *elite cibercultural*, o conjunto minimalista daqueles a quem a história atribui os privilégios do momento; e, para outro lado, a miríade de novos pobres, os (tornados) dromoinaptos, massas de segregados sobre cujos ombros a mesma história projeta os dissabores da mais tenra forma de mazela, *a miséria informática*, a falta de domínio (especializado ou não) do capital cognitivo necessário à inclusão na cibercultura. (TRIVINHO, 2007, p. 108, grifo do autor).

A elite cibercultural dromoapta opera quase inteiramente em filão virtual do tempo real e já nem toca o solo próprio das zonas urbanas cuja parte inferior é povoada por um proletariado, camada social dromoinapta, que são seres que vivem a miséria informática socialmente produzida e se distribuem pelo território geográfico que ainda se serve dos pés como vetor de deslocamento.

> A vigência social do *gerenciamento da dromoaptidão cibercultural* demonstra por si só o quanto a velocidade contextualizou, de forma renovada, a questão do poder e da riqueza. Na cibercultura, poder é manter estável ou ascendente a dromoaptidão, sob o pressuposto de que todo e qualquer desempenho (sempre produtivo) é sinônimo de conquista, de sucesso. Riqueza é dominar os elementos e novos códigos de base desse tipo de poder dromocrático; em suma, é possuir não tanto recursos materiais em seu modelo "pregresso" (terras, gado, meios de produção, imóveis, etc.), mas, antes, fatores simbólicos e concretos próprios de uma cultura técnica credenciada.
> O domínio cognitivo e pragmático (tanto mais privado e leno quanto possível) das linguagens informáticas confere ou garante (ainda que em tese) uma sequência de travessias conjugadas: acesso ao mercado de trabalho, acesso ao rendimento mensal e à sobrevivência relativamente satisfatórios, acesso à rede como universo livre de informações, acesso às novas modalidades de lazer eletrônico, acesso, enfim, ao direito de sincronização tecnológica com o presente. A ausência do mencionado domínio determina, por seu turno, uma exclusão escalonada, que se estende, como acima, da esfera produtiva ao direito de sintonia com a época, sobrevivência inclusa. (TRIVINHO, 2007, p. 104-105, grifo do autor).

Dessa forma, surge a "classe social" dos dromoinaptos.

> Um contexto assim articulado passa a ser perverso em relação a quem não se adapta (ou se nega a adaptar-se) à nova ordem – o dromoinapto. Sobre ele recai então o peso de um novo preconceito, por referencialização no desempenho veloz socialmente aceitável como paradigma da normalidade. *É sob a cláusula da dromoinaptidão que gravitam e se legitimam os traços de uma nova forma tecnológica de estigmatização da alteridade*. (TRIVINHO, 2007, p.107, grifo do autor)

A grande questão da contemporaneidade da cultura *Nobrow* é que, diferentemente da dromocracia, que produz tal "camada social dromoinapta", aquela chega a todos, a cada indivíduo do mundo através da glocalização, ainda que lato sensu e ainda que em níveis de intensidade distintos.

> [...] aos privilegiados dromoaptos, a rede, o real virtualizado, o ultranovo; aos novos miseráveis, o território geográfico, o real convencional, o desterro num cenário tão antigo e *démodé* quanto a história da humanidade. Na cibercultura, a regra – ao contrário do que comumente se pensa – não é a inclusão, mas a exclusão. (TRIVINHO, 2007, p.109).

A inclusão se dá justamente pelo *Nobrow*, uma cultura que leva o conteúdo do ciberespaço e todas as suas possibilidades ao dromoinapto pelo glocal lato sensu mencionado. *Nobrow* une as camadas sociais em sua capacidade de fluxo informacional.

> [...] enquanto a dromocracia é a violência organizada como sistema invisível hierarquizado, a cibercultura é a violência organizada como universo técnico e axiológico. Doravante, a cibercultura é o destino simbólico e imaginário da dromocracia e, vice-versa, a dromocracia, o vetor de articulação e modulação irreversível da cibercultura. (TRIVINHO, 2007, p.109).

Enquanto isso, o *Nobrow*, ainda que não isento e embebido no advento violento da cibercultura e da dromocracia, coloca-se como componente social democrático no meio dessa violência. *Nobrow* é a súmula da apropriação contracultural dos meios por todos (de acordo com o previsto – ou desejado – por Enzensberger, segundo detalhamento no subcapítulo 2.1.3), é a ferramenta das massas, mesmo dos dromoinaptos.

3.1.4 Simulacro

> Na história humana houve um tempo em que não estávamos tão ligados às máquinas... E nossa relação com o mundo era mais direta. Com o início do desenvolvimento da ciência e técnica, há 500 anos, passamos a organizar e orientar nosso comportamento e vida conforme o modelo de agir das máquinas. Todo esse caminho teve consequências marcantes para a nossa civilização. Como somos dotados de corpo, frágil, sem resistência, instável, somos mais instáveis que a máquina. A máquina é nosso modelo, nosso ideal, nosso sonho. Acariciamos o volante de um carro potente como se fosse o corpo de uma pessoa querida. Nos emocionamos com as imagens do telefone celular... Fomos enfeitiçados com as máquinas porque nós não somos nada disso. Nossa ilusão: as máquinas não envelhecem. Basta trocar peças e fica novinha. Adoraríamos que nosso corpo fosse assim. Desse modo, procuramos clínicas estéticas para correções, fruto do que o tempo provoca sobre nossos corpos e nossa vida, nossa máquina se desgasta e vira sucata. Mas estamos contaminados pela ilusão maquínica: Impregnados por essa visão de mundo que parece ser única. (MARCONDES FILHO, 2005, p. 11).

Para Baudrillard (1994), as sociedades modernas são organizadas em torno da produção e do consumo de *commodities*, enquanto as sociedades pós-modernas são organizadas em torno da simulação e do teatro de imagens e de signos, denotando uma simulação em que códigos, modelos e signos são as formas organizadoras de uma nova ordem social regida pela simulação. Na sociedade da simulação, limites e distinções perdem força, eles vão implodir em si mesmos. Nesse contexto, tecnologias de entretenimento, de informação e de comunicação ofereceriam experiências mais intensas e envolventes do que as atividades do dia a dia. As estruturas hiper-reais seriam mais reais do que as do real e controlariam os pensamentos e comportamentos das pessoas dessa sociedade.

Simulação, para Baudrillard (1994), não segue a lógica do mapa (para com o território), do espelho (para com o reflexo), "ela não é uma simulação de referencial, mas uma geração pelos modelos do real, algo hiper-real. No caso, não seria mais o território que viria antes do mapa, e sim o mapa que viria antes do território" (BAUDRILLARD, 1994, p. 1). Dentro desse conceito de simulação, há o desaparecimento da referência, todos os referenciais são liquidados. Os signos substituem o próprio real. Na simulação, não existe diferença entre verdadeiro e falso, entre real e imaginário, ela parte da negação radical do signo como valor, anulando toda forma de referência.

Na era dos simulacros e da simulação, o que vigora é a produção desenfreada do real e do referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material. Assim, surge a simulação na sua fase como estratégia do real, do neorreal e do hiper-real, que faz por todo lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão (cf. BAUDRILLARD, 1994).

> Esse imaginário da representação [...] desaparece na simulação, cuja operação é nuclear e genética, não mais, de maneira alguma, especular ou discursiva. Ele é tudo da metafísica que está perdido. Não mais um espelho do ser e aparências, do real e de seu conceito. Não mais coextensividade imaginária: sua miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real […] não mais necessita ser racional, pois ele não se mede mais em relação tanto a um ideal quanto à sua instância negativa. Não é nada mais que operacional. Na realidade, ele não é realmente real, porque nenhum imaginário o envolve mais. É um hiper-real, produzido de uma síntese radiante de modelos combinatórios, em um hiperespaço sem atmosfera. (BAUDRILLARD, 1994, p. 2).

Essa confusão do modelo com o fato dá lugar a várias interpretações possíveis. É um discurso que automaticamente dá margem a diversas interpretações.

O simulacro, na era da simulação, opera através da regeneração de um princípio moribundo pelo escândalo, pelo fantasma, pela crise, pelo assassinato etc. Ou seja, prova o real pelo imaginário – como, por exemplo, ao se provar o trabalho pela greve, a lei pela transgressão, o sistema pela crise, o capital pela revolução. Tudo se metamorfoseia no termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada. Todos os poderes e suas instituições falam de si próprios pela negativa para tentar, por simulação da morte, escapar à agonia do real.

> Em todo lugar, vivemos em um universo estranhamente similar ao original – as coisas estão dobradas por seu próprio cenário, mas isso não significa, como significaria tradicionalmente, a iminência de sua morte – elas já estão expurgadas de sua morte, e melhor do que quando estavam vivas; mais alegres, mais autênticas, sob a luz de seus modelos. (BAUDRILLARD, 1994, p. 11).

"Da mesma forma que é impossível redescobrir o nível absoluto do real, também é impossível realizar uma ilusão, pois é impossível simular algo, estabelecer uma situação de simulação sem que ela se misture com elementos reais" (BAUDRILLARD, 1994, p. 19). É impossível isolar tanto o processo do real quanto o da simulação.

"A única arma do poder contra os mecanismos de simulação é reinjetar realidades referenciais em todos os cantos, e para nos convencer da realidade do social da economia e da produção, se usa o discurso da crise do desejo*"* (BAUDRILLARD, 1994, p. 22). Ao longo da sua história, o capital se alimentou da desestruturação de todo o referencial, contendo as distinções entre o verdadeiro e o falso, entre o bem e o mal, com o objetivo de estabelecer uma lei radical de equivalências e trocas. O capital foi o primeiro a liquidar, num extermínio de todo valor de uso e de toda equivalência do real, o princípio da realidade, e hoje essa mesma lógica se radicaliza contra ele. Ou seja, esse processo teve início a partir do capital e – conforme colocado – hoje se volta contra ele (BAUDRILLARD, 1994).

> A era da simulação é inaugurada pela liquidação de todos referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial no sistema dos signos, um material mais maleável do que o significado, no qual ele se empresta a todos sistemas de equivalências, a todas oposições binárias, a toda álgebra combinatória. Não é mais uma questão de imitação, nem de duplicação, nem mesmo de paródia. É uma questão de substituir os signos do real pelo real, para se falar de uma operação de dissuasão de cada processo real através de seu duplo operacional, uma máquina programática, metaestável, perfeitamente descritiva que oferece todos os signos do real e causa curto-circuito a todas suas vicissitudes O real jamais terá novamente a chance de se produzir – tal é a função vital do modelo em um sistema da morte, ou melhor, de ressurreição antecipada, que não mais dá, ao menos, chance à morte. Um hiper-real assim protegido do imaginário,

> e de qualquer distinção entre real e imaginário. (BAUDRILLARD, 1994, p. 2).

Enquanto a ameaça histórica vinha do real, o poder brincou à dissuasão e à simulação, desintegrando todas as contradições à força da produção de signos e equivalentes. “Cada princípio de significado é absorvido, cada desenvolvimento do real é impossível” (BAUDRILLARD, 1994, p. 35). Atualmente, quando a ameaça vem da simulação, o poder brinca ao real, brinca à crise, de refabricar questões artificiais sociais, econômicas e políticas. É para ele uma questão de vida ou morte, mas é tarde demais.

> Eventos continuam acontecendo na superfície da Terra, infortúnios são ainda mais numerosos, dado o processo global da contiguidade e simultaneidade da informação, eles não mais são algo além do efeito duplo da simulação em seu auge. (BAUDRILLARD, 1994, p. 36).

Essa é a histeria de nosso tempo, a histeria da produção e da reprodução do real. A produção dos valores da mercadoria, característica das sociedades modernas, já há muito tempo não tem sentido próprio. Toda sociedade procura, ao produzir e reproduzir, ressuscitar o real que lhe escapa – isso se torna mais grave ainda em uma sociedade *Nobrow*, inclassificável e, principalmente, indefinível. A produção “material” de hoje é hiper-real, justamente porque ela vai conservar todas as características do discurso da produção tradicional, mas não é mais do que a sua refração desmultiplicada. O hiper-realismo da simulação traduz-se para a alucinante semelhança do real consigo próprio. A simulação corresponde ao curto-circuito da realidade e sua reduplicação pelos signos.

Nesse contexto, os *media* funcionam como uma espécie de código genético que comandam a mutação do real em hiper-real. O real passa a se confundir com o meio, já não existe *media* no sentido literal, é um fuso de tratado com o real e já nem se pode se dizer com isso que ele tenha sido desse modo alterado. Há eliminação de referenciais e esmagamento de polos diferentes, de encaixamento fantástico, de afundamento de um ou outro nos dois polos tradicionais. Há implosão do sentido, e é aí que começaria a simulação – situação ainda mais agravada considerando-se o ciberespaço como *medium* (segundo o subcapítulo 3.1.2.2) e ainda mais considerando-se a vigência do *Nobrow* na contemporaneidade. Em qualquer domínio onde a distinção entre esses polos não pode ser feita, estamos dentro do processo de simulação. Já não existe mais a realidade das causas antagonistas (BAUDRILLARD, 1994).

Hoje, não há mais nada a ser deixado ao acaso, tudo é programado, controlado. Julgava-se que a socialização se dirigia para seu limite explosivo, em direção à revolução. No entanto,

em sua fase acelerada, essa socialização traduziu-se no processo inverso, ao processo implosivo: a dissuasão de todo acaso, de todo acidente, de toda contradição, ruptura e complexidade. A dissuasão é a equivalência, a todo momento, da guerra e da paz.

> Aqui também, *nada será deixado à sorte*. Além disso essa é a essência da socialização, que começou séculos atrás, mas que agora entrou em sua fase acelerada, em direção a um limite que se acreditava seria explosivo (revolução), mas que neste momento é traduzido por um processo inverso, *implosivo*, irreversível: a dissuasão generalizada da sorte, do acidente, da transversalidade, da finalidade, da contradição, ruptura ou complexidade em uma socialidade iluminada pela norma, fadada às transparências descritivas de mecanismos de informação. (BAUDRILLARD, 1994, p. 34-35, grifo do autor).

Os polos diferenciais implodem um no outro. Eles são a simultaneidade dos contraditórios que é, ao mesmo tempo, a paródia e o fim da dialética. Na hiper-realidade, há a produção das massas em si, integrada em curso regular. Elas passam a ser o produto final de toda sociabilidade, ao mesmo tempo em que são o fim definitivo da sociedade. Elas querem nos fazer crer que são o social, mas são na realidade o lugar de implosão desse (BAUDRILLARD, 1994). Polos implodindo neles mesmos. O social se devora em um processo de simulação ininterrupto.

> Não existe mais a transversalidade de um efeito, de uma energia, de uma determinação, de uma mensagem. “Ordem, sinal, impulso, mensagem”: todos estes tentam fazer a coisa inteligível a nós, mas por analogia, retranscrevendo em termos de inscrição, de um vetor, da decodificação, uma dimensão da qual nada sabemos – e que nem sequer mais é uma “dimensão”. [...] Na realidade, este processo todo só pode ser compreendido na sua forma negativa: nada mais separa um polo do outro, o começo do fim; há um tipo de contração de um sobre o outro: *implosão* – uma absorção do modo radiante da causalidade, do modo diferencial da determinação, com suas cargas positivas e negativas – uma implosão de significado. *É aí que a simulação começa*. (BAUDRILLARD, 1994, p. 31, grifo do autor).

Assim surgiu uma massa que é foco da violência implosiva. Toda massa é violenta e foco da inércia, mas essa nova massa é foco de um tipo de violência completamente novo em oposição à violência explosiva, a violência da subversão e da destruição, resposta dialética e enérgica a um modo de produção, capaz de traçar os caminhos sociais e que leva à saturação de todo campo social – uma violência característica dos tempos modernos. Já a violência implosiva, característica dos tempos pós-modernos, é uma violência de reversão, resposta a um universo de redes e fluxos, resultado da saturação de um sistema, e não de sua extensão ou

crescimento, resultado de uma densificação desmedida do social (diferenciações estas também tratadas ao longo do subcapítulo 5.1).

Vivemos em um universo com mais informação do que sentido. Baudrillard (1994) prevê três hipóteses para explicar esse fato: a informação produz sentido, mas não consegue compensar a perda brutal de significação em todos os domínios; a informação não tem nenhuma relação com significado, sendo apenas um modelo operacional exterior ao sentido, não havendo relação significativa entre o aumento da informação e a diminuição do sentido; ou existe uma correlação entre os dois, estando a perda do sentido ligada à ação dissuasiva da informação.

Trabalhando em cima da terceira hipótese, Baudrillard (1994) sinaliza que, em toda parte, a socialização é medida pela exposição mediática, ou seja, aquele não suficientemente exposto aos *media* está dessocializado. A informação devora a própria comunicação e o próprio social, porque, em vez de se fazer comunicar, ela fará a comunicação se esgotar na sua própria encenação e, no lugar de produzir sentido, ela se esgotará na encenação do sentido. Esse devorar é um gigantesco processo de simulação. Atualmente, muitas energias são gastas na tentativa de evitar a dissimulação brutal que nos confrontaria com a realidade da perda brutal do sentido. É inútil perguntar se a perda da comunicação valoriza o simulacro, ou se o simulacro provoca essa perda na comunicação, pois esse é um processo circular. Essa seria a dimensão da hiper-realidade da comunicação e do sentido.

Também há o motivo de que, por trás da encenação exacerbada, os meios de massa prosseguem com a desestruturação do real; a informação seria responsável por dissolver o sentido e o social em uma espécie de nebulosa. Os meios de massa seriam os produtores, não de uma socialização, mas de uma implosão do social nas massas, que não é mais do que a extensão macroscópica da implosão do sentido no signo e no microscópico (cf. BAUDRILLARD, 1994).

Todo conteúdo do sentido é absorvido na única forma dominante dos *media*, só os *media* constituem acontecimentos. A absorção seria a neutralização de todos os conteúdos, em que não há apenas a implosão da mensagem no *medium*, mas a implosão do próprio *medium* no real e em si mesmo. O *medium* é a mensagem. Depois que todos os conteúdos e mensagens se volatilizam no *medium*, o próprio *medium* se volatiza enquanto tal. Já não há, portanto, *medium* no sentido literal do termo, ou seja, *medium* como estância mediadora entre realidades. Esse é o significado vigoroso da implosão, a absorção dos polos um no outro, um curto-circuito entre os polos do sistema diferencial de sentido, o esmagamento das oposições distintas, entre as quais está inclusa a oposição entre o *medium* e o real provocando impossibilidade de mediação. O *medium* e o real se transformariam em uma única nebulosa indecifrável.

> Todo lugar, não importa em qual domínio – político, biológico, psicológico, mediático – onde a distinção entre esses dois polos não pode mais ser mantida, um entra em simulação, e assim sendo em absoluta manipulação, não em passividade, mas na diferenciação entre o ativo e o passivo. (BAUDRILLARD, 1994, p. 31).

As mediações foram implodidas, elas não acontecem mais em favor de uma realidade sígnica que se transformou em uma pasta única em que os contraditórios fazem parte de um jogo tal que é o da reprodução dessa realidade sígnica e, nela, nós estaríamos propensos a procurar o que perdemos, então, se o real foi substituído pelo simulacro, o real aparece em nosso horizonte de procura.

Essa realidade da implosão dos conteúdos, da absorção do sentido, da evanescência do *medium*, da implosão do social nas massas estabelecida por Baudrillard (1994) pode parecer uma realidade catastrófica da comunicação, mas, segundo o autor, ela só nos parece catastrófica por vivermos no idealismo da comunicação pelo sentido.

Há três categorias de simulacros: os simulacros naturais, baseados na imagem, na imitação e no fingimento, que são harmoniosos, otimistas e buscam a restituição ideal de uma natureza, são o local onde o imaginário é utopia; os simulacros positivos, baseados na energia, na força e na sua materialização pela máquina em todo sistema de produção, onde o imaginário estaria na categoria de ficção científica; e os simulacros de simulação, baseados na informação, no modelo, no jogo cibernético, com operacionalidade total, hiper-realidade objetiva de controle total.

> O universo integral deixou de ser dramatizável, encontra-se desvitalizado, desdramatizado. Temos de enfrentar a insuperabilidade de um universo que absorveu sua própria transcendência, sua própria imagem. É o universo da colagem, do curto-circuito entre qualquer coisa e sua representação, uma imersão no visual. Até mesmo, qualquer imagem é absorvida pelo devir imagem do mundo. Eis, talvez, o perigo mais grave. Existe uma espécie de metabolismo diabólico do sistema que, ao fractalizar tudo, procedeu à integração de toda dimensão crítica, irônica, contraditória. Tudo está *on line*; ora, nada pode ser contraposto a um acontecimento *on line*. (BAUDRILLARD, 2003, p. 64-65).

Nos simulacros naturais, a distância entre o real e o imaginário seria máxima, desenhando-se um universo radicalmente diferente entre os dois. Nos simulacros positivos, a distância se reduz de maneira considerável, ela é uma projeção desmedida, mas não qualitativamente diferente, ela multiplica as possibilidades ao imaginário. Nos simulacros de simulação, ela reabsorve-se totalmente na área dos modelos, os quais já não constituem uma

transcendência ou imaginário relativo, são eles próprios a antecipação do real. Hoje, paradoxalmente, é o real que se tornou nossa verdadeira utopia, uma utopia impossível de ser realizada, pois, se o real desapareceu no curto-circuito de todos signos em excesso, o próprio excesso de signos, imagens, dados, informações, vindos de todos lados e transformando-se na nossa própria realidade, seria uma construção de época capaz de descartar completamente o real de onde proviemos.

> Estamos na lógica da simulação, que não tem mais nada a ver com a lógica dos fatos e da razão. A simulação é caracterizada pela *precessão do modelo*, de todos os modelos baseados no mais mero dos fatos – os modelos vêm primeiro, depois sua circulação. [...] Fatos não mais têm uma trajetória específica, eles nascem no cruzamento de modelos, um único fato pode ser engendrado por todos modelos de uma só vez. Esta antecipação, esta precessão, este curto-circuito, esta confusão do fato com seu modelo [...] é o que permite, a cada vez, todas interpretações possíveis, mesmo as mais contraditórias – todas verdadeiras, no senso de que sua verdade são para trocarem-se, na imagem dos modelos dos quais elas derivam, em um ciclo generalizado. (BAUDRILLARD, 1994, p. 17, grifo do autor).

O simulacro que produz a simulação é extremamente diferente dos outros, ele substitui o real, ele não tem mais equivalência com o real, ele não é um signo que representa, que equivale representativamente a um signo do real. A implosão da equivalência se daria quando o signo tornado simulacro já não equivale mais àquilo a que se refere, ele assume ser o próprio referente, ele passa a ser a própria referência, o próprio real. A narrativa passa a ser o real.

> Atualmente, a ilusão da realidade objetiva atingiu um estágio ulterior que poderia ser abordado em termos de realidade integral. Trata-se, de fato, de uma hiper-realidade total que já nem reconhece a realidade subjetiva, nem a representação. Esse é o nosso novo universo, informático, digital, virtual, etc. Essa realidade integral existe em um plano físico elementar já que é a realidade das partículas, dos segmentos, é a realidade analítica das coisas em que já nem existe sequer a possibilidade de que um sujeito venha a retomar um conjunto representativo. Encontramo-nos além - ou aquém - da representação; em todo caso, fora da representação. A realidade objetiva era da ordem da representação, associada à impossibilidade de ter acesso ao objeto (a "coisa em si" kantiana; o "real", segundo Lacan). Neste aspecto, encontramo-nos em um mundo que evita a representação. O próprio sistema lhe dirige uma crítica eficaz, performática, definitiva; assim, liquida qualquer crítica contra a representação que poderia ser feita em nome de algo diferente da realidade, por exemplo, em nome da ilusão. (BAUDRILLARD, 2003, p. 62-63).

Baudrillard (2003) propõe uma teoria não moral, baseada no "para além dos contrários": direita e esquerda, local e global, público e privado, masculino e feminino, próximo e distante

etc. Esses paradigmas polares que entram em jogo para justificar o conflito e a vitória de um sobre o outro simplesmente já não são mais. A questão não é mais essa, os polos perdem seus inimigos.

A polaridade inevitavelmente traz conflito. Evoluir para além da polaridade seria o caminho para uma convivência pacífica. A era *Nobrow* é o momento perfeito para finalmente aceitarmos e assumirmos o fim de toda forma de categorização e, assim sendo, transcender também as polaridades.

> Não existem mais a adversidade dos adversários, a realidade das causas antagonistas, a seriedade ideológica da guerra. Assim como também a realidade de perda ou vitória, da guerra como um processo que triunfa bem para além dessas aparências. [...] A pacificação (ou a dissuasão) que nos domina hoje vai além da guerra e da paz, é que a cada momento guerra e paz são equivalentes. [...] Aí também, dois polos diferenciais podem implodir entre si, reciclarem-se entre si. [...] Muitos outros eventos (a crise do petróleo, etc.) nunca sequer começaram, nunca existiram exceto como ocorrências artificiais – abstratos, substitutos, e como artefatos da história, catástrofes e crises destinadas a manter um investimento histórico sob hipnose. Os *media* só estão lá para manter a ilusão de uma atualidade, da realidade das apostas, da objetividade dos fatos, todos eventos devem ser lidos de trás pra frente, ou nos tornamos conscientes que todas essas coisas chegaram tarde demais, com uma história de atraso, uma espiral de atraso, cujo significado foi exaurido há muito tempo atrás e que vivem apenas de uma efervescência artificial de signos, que todos esses eventos se sucedem sem lógica, na mais contraditória e completa equivalência, em uma indiferença profunda às suas consequências (mas isso porque não existe nenhuma: eles se exaurem na sua promoção espetacular). [...] A simulação é o mestre, e nós apenas temos direito ao retro, ao fantasma, à reabilitação paródica de todos referenciais perdidos. (BAUDRILLARD, 1994, p. 38-39).

O autor mencionado estava um passo além, ou talvez aquém, do sistema que descrevia, pois ele escrevia de dentro, mas não se envolvia com nenhum dos elementos em jogo. Ele chamou para si uma teoria não envolvente que encaixasse o sujeito de dentro do sistema para tentar apreender o sistema de dentro e implodi-lo pelo mencionado curto-circuito dos signos explicativos da teoria. Ele (BAUDRILLARD, 1994) negava a classificação de pós-estruturalista como todo pós-modernista, embora sempre colocasse o "pós-moderno" entre aspas, ainda que tenha dito que ficaria feliz se fosse queimado junto com seus livros como autor "pós-modernista" (maiores considerações a respeito são feitas no subcapítulo 5.1). Assim sendo, ele foi um dos autores que mais contribuiu para a teoria do mundo pós-moderno.

Segundo Baudrillard (1994), nós vivemos em uma condição que é a do simulacro como imagens, palavras, informações, textos, narrativas etc., com a qual temos que lidar, da qual não podemos escapar. Não temos mais como distinguir aquilo que nos chega de um real que seria um equivalente, que seria algo externo a esse mundo.

> O mundo das imagens é impiedoso. A imagem se impõe como o modo essencial da relação entre os seres e o mundo. A representação supunha um "distanciamento", ela permitia crer que o mundo era um espetáculo, e o funcionamento da mídia contribuiu durante muito tempo para a produção espetacular dos eventos. Agora a imagem é imediata, ela não oferece mais a possibilidade do tempo de se representar o que se passa. Ela também é imperativa pois, sem ela, nada parece poder existir. Uma regra dos meios de comunicação de massa então se impôs: a realidade do acontecimento coincide com a imagem do acontecimento. O telespectador não tem ponto de apoio sobre o que se passa no mundo, é captado por imagens que desfilam num *continuum*. Ele pode se insurgir invocando a charlatanice eterna das mídias; sua cólera é destinada ao silêncio, ele nada pode contra o poder das imagens mesmo se considera que os sistemas de informações constituem uma arapuca universal. A fusão entre a imagem e o real é tão absoluta que o acontecimento não pode sequer aparecer como a imagem de uma realidade escondida. (JEUDY, 2001, p. 24-25).

Nós vivemos em meio a essa signalidade excessiva de imagens e palavras que se constroem como narrativas e discursos. Essa simulação tem um caráter de veracidade de tal grau, que nós, ao assumirmos o signo, consideramos que ele é a própria verdade de referência.

> Vivemos num mundo em que a função mais elevada do signo é a de fazer desaparecer a realidade e mascarar ao mesmo tempo esse desaparecimento. A arte não faz hoje outra coisa. Os *media* não fazem hoje outra coisa. É por isso que estão voltados ao mesmo destino. (BAUDRILLARD, 1997, p. 27-28).

O real foi superado e implodiu no próprio signo. O real transformou-se no hiper-real, que é o mundo do excessivo signo, que não tem mais sentido senão a reprodução de si mesmo.

Esse mundo do excesso comunicacional não tem mais finalidades, ele vai para dentro de si mesmo, ele se reproduz olhando a si mesmo. Não há um norte a ser seguido, não há finalidade, só há hipertelia – a implosão de todos os telos, a implosão, por excesso, de todas finalidades. Um momento irreversível, impermeável às revoluções, pois a lógica das equivalências se perdeu.

Estamos em um presente que metaboliza o passado, segundo sua conveniência, e que não caminha para um futuro, pois o próprio presente acabou por absorver todas as forças utópicas dentro dele. Esse presenteísmo seria o hiper-realista, de que a greve participa não como um momento específico de superação do presente, mas sim fazendo parte do próprio funcionamento do sistema (cf. BAUDRILLARD, 1997).

Tudo o que nasce hoje, já nasce excessivo. Tudo já nasce com milhões de cópias, em número excessivo, reproduzido. O excesso vem não só de uma produção indiscriminada do molde, do um, de si mesmo, mas também da estratégia do sistema, que só sobrevive na

saturação do que é produzido hoje. A cópia é um emblema do excesso da produção mercantil e de signos. Esse excesso seria nossa realidade, da qual não podemos escapar.

O simulacro não mais representa o real, mas passa a ser, com verdade, a própria realidade à qual nós nos referimos. O simulacro simula a realidade porque ele a substitui em um sentido macrossocial. Não é apenas um signo que faz essa substituição, é a totalidade dos signos da cultura que acaba se colocando como um real. Esse "real sígnico" acaba substituindo o "real histórico, natural, material". A mudança, o deslocamento do metabolismo da referencialidade, de algo real, concreto, efetivo, do mundo dos objetos, para algo que é abstrato, imagético, narrativo, signo, é o deslocamento que para Baudrillard (1994) diz tudo. Ele disse que vivemos esse deslocamento desde os anos 70, de forma mais saturada e para nunca mais voltarmos. Essa mudança do metabolismo de referencialidade do objeto concreto para o signo é justamente o que marca a diferença da modernidade numa primeira fase mais material para uma segunda fase mais mediática, a modernidade comunicacional, o que Sfez (2000) chamaria de Tautismo, segundo o qual "não se toma mais o real como representado. O real tampouco é o que se inventou com esse nome ao exprimi-lo. No tautismo, toma-se a realidade representada por uma realidade expressa. Toma-se o representado pelo representante" (SFEZ, 2000, p. 77).

Os objetos mediáticos que nos envolvem têm capacidade de articulação da vida em tempo real. Esses objetos de comunicação são o pivô da cultura comunicacional, e essa cultura é uma forma de organização da técnica, desde as técnicas processuais, passando pelas técnicas mnemônicas, até as técnicas objetalizadas em objetos, essa técnica hoje tem uma forma predominante que se chama comunicação, e todos os componentes técnicos mencionados ao longo deste subcapítulo somados a esses objetos na contemporaneidade dão origem a um modo muito peculiar de comunicação: a comunicação *Nobrow* (conforme explicada no subcapítulo 2.3). A comunicação se tornou via de pesquisa para criar novas alteridades interessadas em dissecar novas utopias, em criar seres diferentes, como a robótica, por exemplo, ou como toda a cultura *Nobrow* em si.

3.2 HIBRIDISMO, CIBERCULTURA E *NOBROW*

Conforme mencionado anteriormente, a mistura de tendências *highbrow* e *lowbrow* deu origem ao que seria chamado de hibridismo, e este impulsionaria o surgimento da estética cultural denominada *Nobrow* ou, poderíamos dizer, uma cultura sem categorização. *Nobrow* é a evolução do hibridismo vinda da interatividade típica da cibercultura, caracterizada como uma cultura interativa digital em tempo real. Enquanto obras de arte híbridas têm características de

diversas tendências juntas em um único trabalho, e enquanto elas podem ou não estar ligadas à cibercultura, as obras de arte *Nobrow* são únicas, suas origens e influências podem ser várias, mas é impossível reconhecê-las ou traçá-las, o que torna os bens culturais *Nobrow* impossíveis de serem nomeados.

A evolução e o claro delineamento temporal da cultura deixam de existir no advento da cibercultura, pois esta torna possível que um artista seja influenciado por culturas e movimentos completamente desconectados, completamente fora de uma determinada ordem temporal ou geográfica. O artista pode ser conjuntamente influenciado por um artista neolítico asiático e por um expressionista africano. A questão, hoje em dia, é que o ciberespaço nos trouxe um enorme número de possibilidades de influências vindas de diversas culturas, de diferentes épocas e localizações. Somos inundados com influências infinitas, muitas vezes, não sendo pessoalmente capazes de reconhecer quais são elas ou sua origem, consequentemente, cria-se uma grande dificuldade em nomear-nos ou nos integrarmos a um movimento singular, já que hoje somos completamente atemporais e ageográficos. Dessa forma, a cultura *Nobrow* não teria se originado e evoluído o "híbrido" para um "além-híbrido" se não no regime da cibercultura.

Entrando na questão do híbrido, temos a introdução de Trivinho em relação ao assunto:

> Poucas vezes, a teoria social e a teoria da comunicação, voltadas para as relações entre cultura e tecnologia, se deram conta, formal e seriamente, da existência desse importante fator – hoje culturalmente predominante na civilização mediática –, assim como raramente, de par com essas teorias, mesmo a filosofia ou a sociologia da técnica têm refletido sobre sua natureza e composição interna, sua significação social-histórica, seu desenvolvimento e diversificação setorial, suas implicações e consequências. Longe da relação estrita com as formações tecnológicas e mediáticas, a literatura ensaística a respeito assumiu, diferentemente, proporções importantes nas últimas décadas, cobrindo diferenciações semânticas entre terminologias aproximadas – como, por exemplo, mestiçagem, miscigenação, sincretismo, crioulização, multiculturalismo, transculturalidade, cosmopolitismos, mimetismo, mixagem –, em áreas cognitivas e contextos temáticos os mais diversos. (TRIVINHO, 2012, p. 36-37).

Diante de todas essas terminologias citadas acima (aprofundaremo-nos mais sobre cada uma delas ao longo deste subcapítulo 3.2), devemos fazer uma ressalva de extrema importância: *Nobrow* não é mais uma nova nomenclatura para descrever a mesma coisa com pequenas especificações (ainda que, em momento algum, qualquer das terminologias esteja sendo contestada quanto ao seu mérito – cada uma delas tem sua especificidade de grande importância para a história humana, social e cultural), *Nobrow* é a transcendência das terminologias, é a evolução delas, é o momento histórico-cultural no qual elas já não mais cabem.

> [...] a cultura ocidental, no âmbito do pensamento, da linguagem e das condições apriorísticas de ambos, calca-se, por vezes intensamente, em postulados e procedimentos cognitivos analítico-dedutivos – cuja expressão mais acabada ainda é o modelo cartesiano, mediante o qual se decompõe primeiro, o considerado, para mapear-lhe e conhecer-lhe as unidades e, depois, se as recompõe novamente para apreender-lhe o conjunto –, quando não (esses postulados e procedimentos são) maniqueístas-separatistas, empírico-substantivistas e positivistas-funcionalistas, privilegiando, como válidos *per se*, sobretudo a partir do advento do capitalismo, no século XVI, objetos tangíveis e processos materiais, acessíveis à comprovação empírica, à prova estatística (síntese técnica de manifestações objetais no tempo) e à demonstração descritiva e/ou mesmo crítica. (TRIVINHO, 2012, p. 39).

Fazemos parte de uma cultura cartesiana que procura compreender as mesclas, as miscigenações, as misturas, analisando as suas partes componentes. Porém, essa não é a melhor forma de captar o que é o aglutinado, aquilo que entra em uma combustão inseparável, que é uma mistura homogênea. O híbrido se capta pelo meio, não pelas pontas. Ele é a origem e a causa de diversos fenômenos contemporâneos. Temos como exemplo o próprio fenômeno glocal, que não somente é um híbrido em si, como também é a causa do surgimento de diversos outros produtos e fenômenos híbridos (cf. TRIVINHO, 2012).

> O fenômeno glocal, ele mesmo (o resultado de) um processo tecnocultural sincrético, está na raiz de todos os híbridos da era moderna tardia e de sua fase pós-industrial corrente, bem como no ponto axial de reescalonamento de todas as hibridações historicamente anteriores e ainda ativas. A civilização mediática em tempo real, a partir de seu estirão social-histórico posterior à Segunda Guerra Mundial, condicionou, com a sua infraestrutura tecnológica avançada e satelitizada, e viu consolidar-se, em escala transnacional, a mistura irreversível entre economia política e cultura hegemônica, entre fatores estratégicos de desenvolvimento material e fatores mediáticos de produção simbólica e imaginária, na direção da formação de um processo imaterializado e financeirizado de circulação e de consumo de bens e serviços com enfática sobredeterminação (no sentido de fortíssima marca de motivação) de fatores sígnico-comunicacionais em tempo real. O fenômeno glocal contribui para definir e/ou radicalizar, em forma e conteúdo, bem como para entretecer, nos hábitos e costumes culturais cotidianos, o embaralhamento duradouro entre público e privado, coletivo e individual, imaginário e real, masculino e feminino, próximo e distante, interior e exterior, familiar e estranho, agora e depois e polaridades similares. (TRIVINHO, 2012, p. 37-38).

Tal "mistura irreversível entre economia política e cultura hegemônica, entre fatores estratégicos de desenvolvimento material e fatores mediáticos de produção simbólica e imaginária" (TRIVINHO, 2012, p. 37-38), justamente nos levou "na direção da formação de um processo imaterializado e financeirizado de circulação e de consumo de bens e serviços" (TRIVINHO, 2012, p. 38) que deu origem a todos parâmetros da cultura *Nobrow* e a ela mesma,

nos levou na direção do processo comunicacional *Nobrow* e em seus consequentes produtos culturais, em essência tal mistura, em essência um processo híbrido de circulação alastrada da cultura.

> Do ponto de vista epistemológico, glocal – nem global, nem local, antes alternativa de terceira grandeza, doravante socialmente unitária – equivale à representação conceitual da lógica da mixagem tecnocultural típica do contexto de acesso e recepção a ou de retransmissão de signos ou produtos mediáticos. Nessa perspectiva, inexiste separação, em qualquer grau, entre global e local ou globalização/globalismo e localização/localismo. A simbiose semântica derivada da justaposição (auto-obliterante) dos dois fonemas significantes não se reduz à mera somatória deles. Ambas as vias restam amalgamadas e dissolutas nu mesmo processo; são um e mesmo fluxo de realidade. (TRIVINHO, 2012, p. 110).

O fenômeno glocal (de acordo com as explanações mais aprofundadas no subcapítulo 3.1.2) é resultado da semente da cultura *Nobrow* e foi o fator definitivo para o florescimento deste ao radicalizar, ao exponenciar o híbrido nos hábitos e costumes culturais cotidianos fazendo-o ser superado na forma do "além-híbrido" *Nobrow*.

Devemos retomar a questão da abordagem necessária para uma compreensão e apreensão do conceito de híbrido. Atualmente, temos misturas que são bastante significativas, por exemplo, entre as mencionadas, a mistura do público e do privado. Como podemos fazer o *approach* dessa mistura? Não o conseguiremos simplesmente se contemplarmos a discussão dizendo que essa mistura se estabelece pelo fato de que o público e o privado trabalham em categorias dicotômicas para explicar cartesianamente a mistura. Novamente afirmamos que o híbrido se pega pelo meio, pelo miolo, pela própria mistura. Temos os exemplos mencionados do próximo e do distante, do masculino e do feminino, do global e do local. Tentar explicá-los por via de categorias unitárias, pela separações delas, não nos fará compreender o que é o híbrido.

> Se poucas vezes a teoria social e da comunicação, bem como a filosofia e a sociologia da técnica se debruçaram sobre a questão do híbrido, a lacuna tanto mais se valida em relação a como tratá-la *propriamente*, isto é, em identidade categorial estrita à sua natureza internamente condensada; ou, no detalhe do método, a como fazer-lhe a mimese operacional e simbólica, necessária ao translado tradutório, de modo mais fidedigno possível, em forma e conteúdo, do substrato do fenômeno para a ordem mediadora da linguagem e do conceito. (TRIVINHO, 2012, p. 38).

A grande questão é o "como" mencionado. Em breve adiantamento, antes de retomar a questão do tratamento do híbrido, ressalvamos que, ao considerar o *Nobrow* o "como" é a base de tudo, "como tratá-la *propriamente*" (TRIVINHO, 2012, p. 38). Nenhuma estrutura de

pensamento, de análise, de classificação será suficiente para compreender o fenômeno *Nobrow* devido à sua natureza inclassificável. É imprescindível desenvolver novas maneiras de compreensão, as quais sejam livres e independentes da necessidade de rótulos. Para o *Nobrow*, nem mesmo a mencionada "identidade categorial estrita à sua natureza internamente condensada" (TRIVINHO, 2012, p. 38) será fidedigna, pois *Nobrow* não tem identidade, nem mesmo categoria.

Voltando ao híbrido, na realidade, temos duas formas de apreendê-lo: pelo significante e pelo significado, pela semântica. O significante tem a ver com a formação da palavra. Quando você apreende um híbrido pelo próprio significante, já neste significante, você advoga também o significado em conjunto. A palavra "glocal", por exemplo, traz a união do global da rede e do local de recepção, o global satelitizado, conteúdos que vem através de redes de satélites, e o local, que recebe esses conteúdos. Assim, tem-se uma palavra que já não é mais a soma das duas que entraram na composição, mas sim uma realidade terceira que já é uma única realidade.

Muitas vezes, também temos a possibilidade, qualitativamente inferior, de apreender o híbrido pela semântica. Nesse sentido, poderíamos, por exemplo, falar de uma mesma realidade, de uma mesma época marcada pelo glocal como globalização localizada; poderíamos dizer que são a mesma coisa, porém, no que tange à formação de uma epistemologia adequada à apreensão do miolo, do híbrido (cuja diferenciação semântica do "além-híbrido" também se faz extremamente necessária, conforme desenvolvimentos no subcapítulo 3.2.5); já quando está fundido, quando está apresentado na mistura, a diferença é que se está trabalhando de modo cartesiano: uma realidade se conjuga a outra, mas mesmo estando em conjugação elas não se fundem, mas, pela semântica, entende-se estar se tratando "praticamente", "supostamente", da mesma coisa, mas com grande prejuízo epistemológico na formação de uma *epistème* compatível com a formação da realidade, da natureza do híbrido, pois nossa realidade hoje não se trata de uma realidade em que as coisas estão apenas justapostas, não, as coisas estão misturadas e é necessário então apreender a mistura.

> A categoria do glocal, na acepção proposta, recobrindo, com mimese medida, a fusão empírica elementar e peculiar apontada – entre local e global, vale desdobrar, entre os conteúdos e procedimentos circulantes no planeta e o contexto específico de recepção e reação a eles, a mescla inextricável sendo articulada por tecnologias do tempo real – coloca-se justamente no caminho de uma reengenharia epistemológica interessada em e capaz de enfrentar e superar, com relativo êxito multilateral, o desafio deflagrado e/ou radicalizado pela emergência comunicacional de todas as modalidades de hibridação. O substrato da aliança indissolúvel nesse *neologismo estratégico* sobrepuja, na forma como no conteúdo, a tradição analítico-separatista-conjuntista latente na cultura ocidental, ao fundir, já na escultura do significante, o que

> comparece co-fuso no real, a partir de "empatia" imanente e tensa em relação a ele, repercutindo, com isso, o semeio prévio, em idêntico movimento cognitivo e nomeador, da especificidade e dos resultados da hibridação no plano do significado. Alicerça-se assim – e somente assim –, em patamar de maior esmero e refino, o trabalho teórico e crítico, mantido ativo, nele, o referido procedimento (o do foco especial nas aglutinações) como *a priori* fundamental. Nessa perspectiva, o glocal, como categoria de reflexão, não deixa de oferecer sinalização ilustrativa geral sobre como o pensamento e a linguagem devem (ou poderiam) assumir, com prudência intelectiva (quanto à natureza objetal em jogo) e com autoconsciência da língua (quanto aos seus limites), o duelo doravante motivado pela frutífera e preocupante revivificação tecnocultural do híbrido na civilização mediática atual. (TRIVINHO, 2012, p. 40, grifo do autor).

Essa "emergência comunicacional de todas as modalidades de hibridação" (TRIVINHO, 2012, p. 40) faz necessária tal "reengenharia epistemológica" (TRIVINHO, 2012, p. 40) de maneira primordial, pois o trabalho teórico e crítico já não apreende mais completamente essas modalidades, de maneira que se fazem imprescindíveis a libertação de antigos conceitos, a introdução de novos (como a ideia que será indicada mais adiante de "além-hibridismo") e, principalmente, o desenvolvimento de um trabalho crítico independente desses.

Uma questão à qual esta Tese busca responder é justamente que o ocidente não tem *epistème* e/ou tecnologia para apreender a mistura, só a tem para apreendê-la pelas bordas, pelas palavras parciais, pelos ingredientes, pelos fragmentos. Assim se totaliza a explanação para entender a mistura, porém, esse modo decompositório cartesiano de se compreender somas não é adequado para uma compreensão completa de misturas híbridas que não mais são mera soma de seus componentes, sendo um modo inapropriado para compreender fenômenos conjuntos, misturados, hibridizados.

> O híbrido, tal como se autopõe – digamos, em sua *ecceidade*, para evocar uma terminologia escolástica pouco utilizada fora da filosofia –, compreende já toda outra realidade, não mais ou somente a adição dos elementos contabilizados em sua constituição. O híbrido é um objeto (concreto, abstrato ou misto) de grandeza reescalonada e sintetizada, depurada em identidade e em autonomia, assim totalizadas e específicas, e que, sem perda essencial de seu aspecto estruturalmente mestiçado e matizado, não se reduz aos seus constituintes, pondo-se, antes, no mundo, com e para além deles. Não por outro motivo, o híbrido e seu processo social generativo, a hibridação, contêm, em seu bojo ôntico, um desafio mudo: exigem *epistème* própria, categorias epistêmicas que melhor lhe debrucem olhos, que cheguem, por estratégia adequada de abordagem e mobilização selecionada de linguagem (no plano quer do significante, quer do significado), o mais possível próximo de sua natureza (isto é, do conjunto de suas propriedades e propensões, que lhe explicam o modo de ser fenomênico, não de sua essência, inatingível *a priori*). (TRIVINHO, 2012, p. 38).

Trivinho (2012, p. 38) já coloca o híbrido como "não mais ou somente a adição dos elementos contabilizados em sua constituição", e Barbara Kirshenblatt-Gimblett também menciona semelhantemente, ao falar de performance que esta " é mais do que uma soma de suas inclusões" (SCHECHNER, 2006, p. 3), justamente quando se apresenta a ela a questão de a performance ser uma arte hibrida: para ela, a performance não é uma arte híbrida, ela superou tal conceito e se tornou um tipo de arte nova, nomeada exatamente de "performance". O caso da performance é um dentre muitos, ainda que a área da performance tenha sido bem-sucedida em conseguir nomear-se e colocar-se como categoria (por mais que ainda enfrentem, frequentemente, com esmero, todos que não a consideram "nova categoria de arte", mas sim "mera mistura de outras categorias"), existem muitas novas formas e obras de arte que encontram-se perdidas pelo mundo por não conseguirem nomear-se, categorizar-se e/ou superar o conceito de "mistura". Tal relação à soma é utilizada por vários teóricos do hibridismo, do sincretismo, da mestiçagem, da crioulização etc., exatamente por tal confusão de conceitos. É devido a esses fatos que propomos a ideia de "além-hibridismo" como a superação de tal soma que faz nascer uma modalidade completamente nova da qual não se pode reverter os componentes de uma equação para descobrir sua origem – ela não é mais traçável –, todos esses novos produtos são verdadeiramente novos, originais, mais do que mera mistura. Mas adiantamo-nos: teorizaremos e aprofundaremos a questão do "além-híbrido", diferenciando-o do híbrido e contextualizando-o no subcapítulo 3.2.5. Retomemos a relação do híbrido com o *Nobrow*.

Trivinho, em relação ao híbrido, registra ainda que "no âmbito da terminologia, essa postura intelectiva, contraída em fidelidade à demanda do próprio objeto, cobra, muitas vezes, a necessidade de criação e combinação de neologismos" (TRIVINHO, 2012, p. 38). Ainda que *Nobrow* signifique justamente a superação das categorizações, a mesma demanda mencionada existente analogamente ao híbrido existe para o *Nobrow*. Nomeando o inominável como *Nobrow*, podemos superar o impasse do argumento da indispensabilidade apriorística da categorização para somente *a posteriori* ser possível um estudo epistemológico, social ou histórico de um fenômeno que é profundamente enraizado na comunidade científico-acadêmica.

Se o híbrido já exigia "*epistème* própria, categorias epistêmicas que melhor lhe debrucem olhos" (TRIVINHO, 2012, p. 38), o *Nobrow* exige tal *epistème* ainda mais e transcende a necessidade de categorias epistêmicas chegando à necessidade de superação da categorização, de superação de toda cultura cartesiana que jamais conseguirá apreendê-lo.

> Por tradição ontogenética, nessa cultura (cartesiana), o pensamento e a linguagem operam grandemente (através de) categorias binárias para tratar os processos sincréticos que, com efeito, no fogo dissolutivo das co-fusões aleatórias, corroem totalmente (e autoquestionam na base) a validade do próprio uso dessas categorias, sem contar a agravante de serem dotadas de significados poucas vezes intercosturáveis, na imanência, na direção da escultura de uma identidade genuína e homeostática dos fatores de sentido envolvidos, no âmbito da *epistème*. Por força desse modo analítico e lógico (técnico, em terminologia mais prática) de pensar e nomear os elementos do mundo, essas categorias prevalecem, para todos os efeitos e em todos os contextos objetais, como *justapostas* a título de metodologia de abordagem aproximada da fenomenologia do híbrido, de tal forma que não deixa de conceder a sensação de "forçar a causa", em nome de um resultado apenas formalmente *conjuntista*, não correspondente, em filigrana e em escala, ao próprio processo de hibridação e ao fluxo típico (de cofusão) do próprio híbrido. (TRIVINHO, 2012, p. 39, grifo do autor).

Ao invés de utilizarmos tais categorias autoquestionáveis (já não pertinentes, de acordo com a citação acima, ao híbrido, tanto mais ao *Nobrow*) em sua base tão disseminadas e que ainda prevalecem por mero despreparo de toda uma cultura cartesiana em lidar com objetos que não se encaixam nos parâmetros desse pensamento, ao invés de continuarmos cegamente, "por força desse modo analítico e lógico [...] de pensar e nomear os elementos do mundo" (TRIVINHO, 2012, p. 39), nomeando tudo o que estiver a nossa frente "a torto e a direito", na semântica mais literal dessa expressão, devemos encarar o desafio de buscar um novo modelo de pensamento que incorpore a existência do inclassificável, que simplesmente por sê-lo não é fenomenologicamente incompreensível.

> A cultura ocidental põe-se, assim, ao largo do desafio (*à la* esgrima inclemente) de uma realidade tendencial (a se perder na incerteza perdurante do horizonte) que lhe discrepa profusamente – eis o híbrido, a hibridação – quanto aos recursos simbólicos e linguísticos disponíveis. Não obstante, a civilização mediática avançada tem colocado ante tal visão de mundo contextos, processos e objetos cujo modo de ser e de se pôr na ordem fragmentária dos eventos incorporam, de origem, matização essencialmente mestiça e traços de intangibilidade e que, em seu *modus operandi* e em seus horizontes verossímeis, são obliterados, invisíveis ou sutis, sempre em permanente estado de acabamento precário; e, por isso, dispõem-se, antes, mais abertos à apreensão intuitiva e livre – tanto mais possível ao largo das mencionadas matrizes cognitivas e linguísticas –, descrição incompleta e demonstração teórica desobrigadas de prova material escrita. (TRIVINHO, 2012, p. 40).

Tais contextos, processos e objetos, que têm sido obliterados, invisíveis ou sutis (TRIVINHO, 2012) por muito mais tempo do que deveriam ter sido – do que seria aceitável considerar –, já chegaram a tal disseminação universal que torna incredível continuarem sendo ignorados ou apenas brevemente mencionados, o que diminui sua importância, por serem

descritos de maneira incompleta pela teoria. Para superar tal desafio, colocamos o *Nobrow*, exatamente porque os "recursos simbólicos e linguísticos disponíveis" não são suficientes para explicar o que está ocorrendo, e precisamos superar a necessidade de criar novos, pois jamais conseguiremos fazê-lo na velocidade acelerada de mudanças contemporâneas: no momento em que finalmente conseguirmos criar algum recurso capaz de compreender qualquer contexto, processo ou objeto recentemente surgido em nossa contemporaneidade, ele já vai ter se modificado de tal maneira – ou até mesmo já terá deixado de existir - que tal recurso já não mais será aplicável.

> Nunca é demais evocar (e enfatizar), que o híbrido só pode ser bem apreendido se por categorias – ao menos as da viga principal – comprometidas, já na seleção, laboração e polimento dos significantes, com a intencionalidade cognitiva de "encarná-lo" estruturalmente (isto é, em bloco único e internamente múltiplo) no horizonte do conceito, mediante tradução de sua *socialis natura* no mundo dos signos verbais organizados e de seu código de valores, pendor que obviamente refrata preocupações consentâneas ao longo do trabalho de assentamento semântico do quadro terminológico. (TRIVINHO, 2012, p. 41).

Se o "híbrido só pode ser bem apreendido se por categorias [...] comprometidas" (TRIVINHO, 2012, p. 41), o *Nobrow*, sua evolução, não pode ser apreendido nem ao menos por elas, só poderá sê-lo se não nos utilizarmos de tais categorias, se nos libertarmos delas, ainda que a nomeação de tal momento histórico-cultural como *Nobrow* tenha sido uma escolha comprometida, "já na seleção, laboração e polimento dos significantes, com a intencionalidade cognitiva de 'encarná-lo' estruturalmente" (TRIVINHO, 2012, p. 41), devido às necessidades tão enraizadas da nossa sociedade, cartesianas, de categorização; mesmo que – por definição – não consiga jamais consiga realmente traduzir "sua *socialis natura* no mundo dos signos verbais organizados e de seu código de valores" (TRIVINHO, 2012, p. 41).

> Igualmente, nunca é demais ressalvar que essa apreensão categorial deve se efetivar – tanto melhor se – num caminho que preveja, de modo coeso, mimese (linguística e semântica) e tensão (metodológica e essencial); no detalhe, compatibilização empírico linguística por intraconformidade ao idêntico, como estratégia de apreensão do substrato fenomenológico e social-histórico do objeto, e, ao mesmo tempo, distanciamento subjetivo e cognitivo tensionador, a título de autonomia incondescendente em relação ao próprio objeto. (TRIVINHO, 2012, p. 41).

A única maneira de se prever tal apreensão categorial coesa em uma contemporaneidade que, sendo aceita ou não, já superou a ideia de categorias, é através do estudo da realidade *Nobrow* – uma realidade *além* de categorias.

Trivinho sinaliza, sobre sua abordagem em seu próprio livro, um aspecto a ser considerado na sociedade *Nobrow* contemporânea:

> Sem o compromisso social da crítica como instrumento de trabalho e de vida, o empreendimento cognitivo e de ourivesaria teórica – toda uma arquitetura de refino – correm risco certo de malogro ou transtorno, por arcabouço mal-delineado, fundamentos mal-previstos e condução idiomática mal-realizada. Por isso, a obra, vislumbrando com seriedade a questão fundamental do híbrido no substrato da fenomenologia do glocal e da glocalização e, com elas, da visibilidade mediática e da existência em tempo real, furtou-se à esteira hegemônica e fácil do descritivismo metodológico vigente na maioria dos centros de produção do saber, essa "praga acadêmica" que, ao avaliar, como modelo recomendado de produção científica, a correlação entre "representação objetiva" – tanto mais possível se "neutra" – e mínima "valoração opinativa" em relação ao tema tratado, presta, sem face, sem estilo e sem fundura, desserviço total à cultura intelectual contemporânea. (TRIVINHO, 2012, p. 41).

Essa "praga acadêmica", esse "descritivismo" que presta mencionado desserviço em relação ao hibridismo, conforme indicado por Trivinho, se agrava ainda mais com o *Nobrow*, que é, por definição, indescritível.

3.2.1 Hibridismo: esclarecimentos e necessidade de nomeação de seus processos

> Uma maneira de definirmos nossa identidade, talvez a principal, seja em contraposição ao "outro", em primeiro lugar aos vizinhos. Essa forma de definição é válida tanto para disciplinas quanto para nações. Também elas têm seus "campos", suas culturas, suas tribos e territórios. Apesar disso, a inovação intelectual é muitas vezes o resultado da burla da polícia de fronteira e da invasão do território dos outros, ou, para variar a metáfora, de tomar empréstimos dos vizinhos em vez de mantê-los a distância. (BURKE, 2008, p. 170-171).

Sem tal "burla da polícia da fronteira" não haverá a inovação intelectual necessária para a apreensão do *Nobrow*. "A globalização cultural envolve hibridização. Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização." (BURKE, 2013, p. 14). Se não admitirmos que não somos mais culturas puras, isoladas por fronteiras bem delimitas e definidas, a cultura *Nobrow* continuará sem compreensão e sem visibilidade. A crítica e a teoria continuarão fingindo que estão alcançando tal compreensão.

> Portanto não é de causar espanto que tenha surgido um grupo de teóricos do hibridismo, eles mesmos muitas vezes de identidade cultural dupla ou mista. Homi Bhabha, por exemplo, é um indiano que foi professor na Inglaterra e que hoje está nos Estados Unidos. Stuart Hall, nascido na Jamaica, de ascendência mista, viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra e descreve a si mesmo como sendo "culturalmente um vira-latas, o mais perfeito híbrido

> cultural". Ien Ang se descreve como "uma acadêmica etnicamente chinesa, nascida na Indonésia e educada na Europa que hoje vive e trabalha na Austrália". Comparado com estes teóricos, Nestor Canclini, que cresceu na Argentina mas vive no México, nem parece ser uma mistura. Por outro lado, Edward Said, palestino que cresceu no Egito, é professor nos Estados Unidos e se descreve como "deslocado" onde quer que se encontre (de forma semelhante Jawaharlal Nehru, o primeiro primeiro-ministro da Índia depois da independência, uma vez declarou que havia se tornado uma "estranha mescla de Oriente e Ocidente, deslocado em qualquer lugar"). O trabalho destes e de outros teóricos tem cada vez mais atraído o interesse para várias disciplinas, da antropologia à literatura, da geografia à história da arte e da musicologia aos estudos de religião. Os historiadores também, inclusive eu mesmo, estão dedicando cada vez mais atenção aos processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural. (BURKE, 2013, p. 15-16).

Justamente por isso, a maioria destes teóricos é abordada neste Tese.

Burke fala em três tipos de hibridismo:

> Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música. Seria insensato assumir que o termo hibridismo tenha exatamente o mesmo significado em todos estes casos. [...] pode ser útil começar distinguindo e discutindo três tipos de hibridismo, ou processos de hibridização, que envolvem respectivamente artefatos, práticas e finalmente povos. (BURKE, 2013, p. 23).

Assim sendo, hoje, depois de longos processos de hibridização dos três tipos, exemplos de hibridismo cultural tomaram o mundo, se disseminaram por todo o mundo.

> A variedade de objetos híbridos é superada pela quantidade de termos que hoje podem ser encontrados nos textos de *scholars* que descrevem o processo de interação cultural e suas consequências. De fato, temos palavras demais em circulação para descrever os mesmos fenômenos. No mundo acadêmico, a América foi redescoberta e a roda reinventada muitas vezes, essencialmente porque os especialistas de uma área não têm tomado ciência daquilo que seus vizinhos andavam pensando. Muitos dos termos são metafóricos, o que os torna ao mesmo tempo mais vívidos e mais enganosos do que a linguagem simples. Cinco metáforas em particular dominam as discussões, extraídas respectivamente da economia, zoologia, metalurgia, culinária e linguística. Estarei, portanto, discutindo as ideias de empréstimo, hibridismo, caldeirão cultural, ensopadinho cultural e, finalmente, tradução cultural e "crioulização". O objetivo desta seção não é dizer que alguns dos termos de nossa caixa de ferramentas intelectual estão corretos e outros não. E também não é condenar as metáforas que se proliferam nesta área, de "hibridismo" a "crioulização", muito embora mais tarde eu vá argumentar que as metáforas linguísticas são mais esclarecedoras do que suas rivais. Minhas principais teses são que todos os termos, metafóricos ou não, precisam ser manuseados com cuidado e que é mais fácil fazer isso se virmos a linguagem da análise como sendo ela mesma parte da história da cultura. (BURKE, 2013, p. 39-40).

Todos os termos ligados ao hibridismo adiantados aqui serão mais detalhados e comparados logo adiante e no subcapítulo 3.2.2. Tal quantidade excessiva de termos demonstra o esgotamento e a superação desses. Atualmente, eles já transcenderam para um "além-hibridismo". Depois de mencionar "hibridismo" e "crioulização", Burke esclarece a ideia de "sincretismo":

> Quanto a "sincretismo", foi originalmente um termo negativo, utilizado para deplorar tentativas como aquela do teólogo alemão Georg Calixtus, no século XVII, de unir diferentes grupos de protestantes. Significava "caos religioso". Termos positivos para processos semelhantes incluíram "harmonização" ou *conciliatio* para descrever as tentativas de alguns *scholars* da Renascença de reconciliar o paganismo com o cristianismo. No século XIX, a palavra "sincretismo" também adquiriu um significado positivo no contexto de estudos de religião na Antiguidade clássica e especialmente as identificações, tão comuns no período helenístico, entre deuses ou deusas de diferentes culturas (a deusa fenícia Astarté, por exemplo, foi identificada com Afrodite, e o deus egípcio da escrita, Tot, com Hermes). Dos clássicos, o termo passou para a antropologia. O norte-americano Melville Herskovits, por exemplo, descobriu que o conceito de sincretismo "ajudava a aguçar" suas análises de cantatas entre culturas, especialmente no caso da religião afro-americana (por exemplo, a identificação entre Santa Bárbara e o deus Xangô). (BURKE, 2013, p. 50-51).

Quanto à "mestiçagem", Burke sinaliza que:

> A metáfora botânica ou racial mais vívida de "hibridismo" ou "hibridização" (em francês *métissage*, em português mestiçagem, em espanhol *mestizaje*, em italiano *letteratura meticcia*, em inglês *hybridity* ou *hibridization*) foi especialmente popular nos séculos XIX e XX, tendo surgido a partir de expressões insultuosas como "vira-latas" ou "bastardo" e dado origem a sinônimos como "fecundação-cruzada". (BURKE, 2013, p. 51-52).

Já no que diz respeito a "ecótipo", o autor nos esclarece o seguinte:

> Muito menos conhecida, mas igualmente esclarecedora na análise da mudança cultural, é o conceito de "ecótipo", empregado pelo folclorista sueco Carl von Sydow. Como "hibridismo", este termo foi originalmente cunhado por botânicos para se referir a uma variedade de planta adaptada a um determinado ambiente pela seleção natural. Carl von Sydow tomou-o emprestado para analisar modificações em contos folclóricos, que ele via como adaptados a seus ambientes culturais. (BURKE, 2013, p. 53-54).

Finalmente, Burke revisa todos os termos e fala de suas respectivas desvantagens:

> Supõe-se que os conceitos nos ajudem a resolver problemas intelectuais, mas frequentemente criam problemas próprios. No caso da "apropriação", por exemplo, o grande problema é descobrir a lógica da escolha, o fundamento lógico, consciente ou inconsciente, para a seleção de alguns itens e a rejeição

> de outros. No caso do sincretismo, além da lógica da escolha, o que precisa ser investigado em especial é até que ponto os diferentes elementos são fundidos (como quem já usou um mixer de cozinha sabe, há graus de fusão). Quanto ao hibridismo, é um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. [...] Os conceitos de sincretismo, de mistura e de hibridismo têm também a desvantagem de parecerem excluir o agente individual. "Mistura" soa mecânico. "Hibridismo" evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimens botânicos. Conceitos como "apropriação" e "acomodação" dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, assim como a ideia cada vez mais popular de "tradução cultural", usada para descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas. (BURKE, 2013, p. 54-55).

Cada termo tem sua pertinência, e precisamos aprender a utilizá-los apropriadamente.

> [...] embora ainda existam termos e conceitos demais em circulação para descrever e analisar os processos que são o assunto deste ensaio, precisamos de vários deles para fazer justiça tanto ao agente humano (como no caso da "apropriação" ou da "tradução cultural") quanto às modificações das quais os agentes não têm consciência (como no caso da "hibridização" e da "crioulização"). (BURKE, 2013, p. 63).

Ainda que tenhamos que utilizá-los apropriadamente, o grande número de termos indica justamente uma imprecisão no seu uso e uma tentativa não bem-sucedida de descrever a realidade.

> Outra razão para se manter um rico vocabulário neste domínio é que a variedade de situações, contextos e locais nos quais ocorrem encontros culturais torna necessário um vocabulário apropriado para sua análise, distinguindo entre encontros de iguais e de desiguais, por exemplo, entre tradições de apropriação e resistência, e entre locais de encontro, da metrópole à fronteira. (BURKE, 2013, p. 65).

Devem impreterivelmente ser apropriados. Conforme mencionamos anteriormente, esse número excessivo de termos para esclarecer fenômenos similares indica seu esgotamento, uma tentativa desesperada de descrever algo sem sucesso. Isso se dá porque acredita-se que o que está acontecendo na contemporaneidade ainda está dentro do hibridismo, quando, na realidade, o que estamos vivendo é o “além-hibridismo”, a superação do hibridismo, no entanto, os teóricos ainda não conseguiram se libertar das amarras conceituais o suficiente para enxergar tal fato.

Não existem mais culturas locais isoladas. Todos estamos sob a influência de todas as culturas direta ou indiretamente através da glocalidade, e isso trouxe a superação do hibridismo,

cujo fluxo de influências culturais é traçável, lógico, temporal e territorial, enquanto que, no "além-hibridismo", essas influências não são rastreáveis, são totais, atemporais e ageográficas.

> Em nosso mundo, nenhuma cultura é uma ilha. Na verdade, já há muito que a maioria das culturas deixaram de ser ilhas. Com o passar dos séculos, tem ficado cada vez mais difícil se manter o que poderia ser chamado de "insulação" de culturas com o objetivo de defender essa insularidade. Em outras palavras, todas as tradições culturais hoje estão em contato mais ou menos direto com tradições alternativas. A segregação só é uma possibilidade no curto prazo, como já vimos, mas não é uma opção viável em *la longue durée*. Por conseguinte, as tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas e reconstruídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se deem ou não conta disto. (BURKE, 2013, p. 101-102).

Faz parte do trabalho da crítica dar conta disso e dar visibilidade a esse fenômeno.

> Se a independência e a segregação são ambas eliminadas, sobram quatro possibilidades principais, ou cenários, para o futuro das culturas de nosso planeta. Em primeiro lugar, a resistência ou a "contraglobalização". Em segundo lugar, o que poderia ser chamado de "diglossia cultural", uma combinação de cultura global com culturas locais. Em terceiro lugar, a homogeneização, a fusão de diferentes culturas, a consequência da globalização que muitos hoje tanto preveem quanto temem. Em quarto lugar, o surgimento de novas sínteses. (BURKE, 2013, p. 102-103).

Concordamos que essas são as quatro hipóteses cabíveis, mas acreditamos que apenas duas delas estejam ocorrendo na contemporaneidade – o que não significa que as outras duas possibilidades não venham a acontecer. O *Nobrow* é o resultado da segunda e da quarta hipóteses apontadas. A primeira e a terceira foram refutadas no advento da cultura *Nobrow*, conforme discutido ao longo do subcapítulo 3.3.

> Não devemos descartar os *insights* incômodos dos teóricos da homogeneização ou dos críticos do hibridismo. É possível que o equilíbrio entre forças centrípetas e centrífugas tenha finalmente se inclinado na direção das centrípetas. Mesmo assim, a análise de nossa cultura (ou culturas) passada, presente e futura que acredito ser a mais convincente é aquela que vê uma nova ordem surgindo, a formação de novos ecótipos, a cristalização de novas formas, a reconfiguração de culturas, a "crioulização do mundo". (BURKE, 2013, p. 115-116).

Não descartamos nenhum desses *insights*. Todos eles foram considerados ao longo desta Tese.

3.2.2 Processos de hibridação: hibridação, mestiçagem, sincretismo e crioulização

"Como saber quando uma disciplina ou um campo do conhecimento mudam? Uma forma de responder é: quando alguns conceitos irrompem com força, deslocam outros ou exigem reformulá-los." (CANCLINI, 2003, p. XVII). Nos encontramos nesse momento em relação ao conceito de hibridismo.

> Entretanto, o momento em que mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais é na década final do século XX. Mas também se discute o valor desse conceito. Ele é usado para descrever processos interétnicos e de descolonização (Bhabha, Young); globalizadores (Hannerz); viagens e cruzamentos de fronteiras (Clifford); fusões artísticas, literárias e comunicacionais (De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis; Webner). (CANCLINI, 2003, p. XVIII).

São diversos teóricos dando sentidos diferentes à hibridação e, como apontado por Canclini, a década final do século XX foi o momento em que mais se estendeu a análise da hibridação, quando justamente se começam a perceber as mudanças que vinham, quando se passa a perceber que a hibridação preparava-se para tomar outra forma no início do século XXI: a "além-hibridação". Canclini (2003, p. XVIII) afirma que "[...] a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade".

> Há que começar discutindo se híbrido é uma boa ou uma má palavra. Não basta que seja muito usada para que a consideremos respeitável. Pelo contrário, seu profuso emprego favorece que lhe sejam atribuídos significados discordantes. Ao transferi-la da biologia às análises socioculturais, ganhou campos de aplicação, mas perdeu univocidade. Daí que alguns prefiram continuar a falar de sincretismo em questões religiosas, de mestiçagem em história e antropologia, de fusão em música. Qual é a vantagem, para a pesquisa científica, de recorrer a um termo carregado de equivocidade? (CANCLINI, 2003, p. XIX).

A vantagem é que esse conceito acarreta muitas coisas em um mesmo leque, mas é necessário deixar seu escopo bem claro.

> Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2003, p. XIX).

Tomemos essa primeira definição como base ao longo desta discussão.

> A multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX não facilita precisar de que se trata. E possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto os casamentos mestiços, a combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira, as *collages* publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos? Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o jazz e a salsa pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto a chicha, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afrocubano Irakere; as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos. Os artistas que exacerbam esses cruzamentos e os convertem em eixos conceituais de seus trabalhos não o fazem em condições nem com objetivos semelhantes. (CANCLINI, 2003, p. XX).

De tal modo, cabem todos esses na definição de "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2003, p. XIX)?

> Qual é a utilidade de unificar sob um só termo experiências e dispositivos tão heterogêneos? Convém designá-los com a palavra híbrido, cuja origem biológica levou alguns autores a advertir sobre o risco de traspassar à sociedade e à cultura a esterilidade que costuma ser associada a esse termo? Os que fazem essa crítica recordam o exemplo infecundo da mula (Cornejo Polar, 1997). Mesmo quando se encontra tal objeção em textos recentes, trata-se do prolongamento de uma crença do século XIX, quando a hibridação era considerada com desconfiança ao supor que prejudicaria o desenvolvimento social. Desde que, em 1870, Mendel mostrou o enriquecimento produzido por cruzamentos genéticos em botânica, abundam as hibridações férteis para aproveitar características de células de plantas diferentes e melhorar seu crescimento, resistência, qualidade, assim como o valor económico e nutritivo de alimentos derivados delas (Olby; Callender). A hibridação de café, flores, cereais e outros produtos aumenta a variedade genética das espécies e melhora sua sobrevivência ante mudanças de hábitat ou climáticas. (CANCLINI, 2003, p. XX-XXI).

Como temos colocado ao longo de toda esta Tese, no caso da unificação de experiências, objetos, produtos, dispositivos, culturas e sociedades em um só termo – no caso defendido por esta Tese, o *Nobrow* –, a grande utilidade apresentada em questão é a de unir todos esses que estavam isolados e não categorizados, não situados em qualquer lugar na história e/ou na sociedade, não reconhecidos pela teoria e pela crítica. O termo "*Nobrow*" é a união de tudo na indeterminação; é a possibilidade de categorização de obras que na cultura contemporânea são inclassificáveis. Cabe aos teóricos do hibridismo a discussão se a mesma utilidade proposta para o *Nobrow* também é utilidade para o híbrido, independentemente da semântica que acarreta fertibilidade ou infertilidade mencionada.

> De todo modo, não há por quê ficar cativo da dinâmica biológica da qual toma um conceito. As ciências sociais importaram muitas noções de outras

> disciplinas, que não foram invalidadas por suas condições de uso na ciência de origem. Conceitos biológicos como o de reprodução foram reelaborados para falar de reprodução social, econômica e cultural: o debate efetuado desde Marx até nossos dias se estabelece em relação com a consistência teórica e o poder explicativo desse termo, não por uma dependência fatal do sentido que lhe atribuiu outra ciência. (CANCLINI, 2003, p. XXI).

As ciências sociais deram novo escopo para o termo.

> [...] a migração desses termos de uma disciplina para outra, [...] nas operações epistemológicas que situem sua fecundidade explicativa e seus limites no interior dos discursos culturais: permitem ou não entender melhor algo que permanecia inexplicado? (CANCLINI, 2003, p. XXI).

Essa é grande questão da contemporaneidade *Nobrow*, segundo explicação anterior, (porém, isso não responde se isso é plausível para o termo "híbrido" em si). Canclini contextualiza o caminho tomado por diversos teóricos na significação do termo.

> A construção linguística (Bakhtin; Bhabha) e a social (Friedman; Hall; Papastergiadis) do conceito de hibridação serviu para sair dos discursos biologísticos e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. Contribuem, de outro lado, para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas: por exemplo, o imaginário pré-colombiano com o novo-hispano dos colonizadores e depois com o das indústrias culturais (Bernand; Gruzinski), a estética popular com a dos turistas (DeGrandis), as culturas étnicas nacionais com as das metrópoles (Bhabha) e com as instituições globais (Harvey). Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais. (CANCLINI, 2003, p. XXI-XXII).

Através de todos esses diferentes pontos de vista, surge uma relativização:

> [...] processos incessantes, variados, de hibridação levam a relativizar a noção de identidade. Questionam, inclusive, a tendência a antropológica e a de um setor dos estudos culturais ao considerar as identidades como objeto de pesquisa. A ênfase na hibridação não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades "puras" ou "autênticas". Além disso, põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização. Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como conseqüência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. (CANCLINI, 2003, p. XXII-XXIII).

O híbrido relativizou a questão da identidade, o *Nobrow* a transcendeu.

> Se queremos ir além de liberar a análise cultural de seus tropismos fundamentalistas identitários, deveremos situar a hibridação em outra rede

> de conceitos: por exemplo, contradição, mestiçagem, sincretismo, transculturação e crioulização. Além disso, é necessário vê-la em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que suscitam. Outra das objeções formuladas ao conceito de hibridação é que pode sugerir fácil integração e fusão de culturas, sem dar suficiente peso às contradições e ao que não se deixa hibridar. (CANCLINI, 2003, p. XXIV-XXV).

Na realidade, para realmente "liberar a análise cultural de seus tropismos fundamentalistas identitários" (CANCLINI, 2003, p. XXIV), precisamos nos liberar também da necessidade de conceitos como um todo, mas isso no advento do *Nobrow*. Na esfera de conceitos facilmente intercambiáveis e confundidos com o termo "hibridação", faz-se necessário tal situação.

> Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. Assim se trabalhariam os processos de hibridação em relação à desigualdade entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias simultaneamente em classes e grupos diferentes e, portanto, a respeito das assimetrias do poder e do prestígio. (CANCLINI, 2003, p. XXV-XXVI).

O autor continua esclarecendo a hibridação:

> A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas (CANCLINI, 2003, p. XXVI-XXVII).

Sobre mestiçagem, Canclini introduz as seguintes questões:

> É útil advertir sobre as versões excessivamente amáveis da mestiçagem. Por isso, convém insistir em que o objeto de estudo não é a hibridez e, sim, os processos de hibridação. Assim é possível reconhecer o que contêm de desgarre e o que não chega a fundir-se. Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado. (CANCLINI, 2003, p. XXVII).

Ou o que supera o hibridismo, como "além-hibridismo", conceito idiossincrático do *Nobrow*.

Canclini colocou, como verificamos acima, a hibridação como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2003, p. XXVII). O hibridismo, conforme mencionado, tem seus limites, muitos de seus objetos são soma, muitos são combinações, muitos são fundição. Contudo, seus elementos hibridizatórios são reconhecíveis,

diferentemente do que acontece com o "além-híbrido", com o *Nobrow*, no qual não é possível reconhecer os componentes culturais que levaram ao seu surgimento.

> [...] nas ciências sociais e no pensamento político democrático, a mestiçagem situa-se atualmente na dimensão cultural das combinações identitárias. Na antropologia, nos estudos culturais e nas políticas, a questão é abordada como o projeto de formas de convivência multicultural moderna, embora estejam condicionadas pela mestiçagem biológica. (CANCLINI, 2003, p. XXVIII).

Da mestiçagem passamos para o sincretismo, também discutido no subcapítulo 3.2.4.

> Se considerarmos o sincretismo, em sentido mais amplo, como a adesão simultânea a vários sistemas de crenças, não só religiosas, o fenômeno se expande notoriamente, sobretudo entre as multidões que recorrem, para aliviar certas enfermidades, a remédios indígenas ou orientais e, para outras, à medicina alopática, ou a rituais católicos ou pentecostais. (CANCLINI, 2003, p. XXVIII).

Do sincretismo para a crioulização:

> A palavra crioulização também serviu para referir-se às misturas interculturais. Em sentido estrito, designa a língua e a cultura criadas por variações a partir da língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravos. [...] Sua ênfase em que os fluxos crescentes entre centro e periferia devem ser examinados, junto com as assimetrias entre os mercados, os Estados e os níveis educacionais, ajuda a evitar o risco de ver a mestiçagem como simples homogeneização e reconciliação intercultural. (CANCLINI, 2003, p. XXVIII-XXIX).

Retomamos, assim, todos esses termos:

> Estes termos – mestiçagem, sincretismo, crioulização – continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas. Mas, como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. (CANCLINI, 2003, p. XXIX).

Dessa forma, Canclini estabelece e esclarece sua preferência pela utilização do termo "hibridação".

> Destaco as *fronteiras* entre países e as grandes *cidades* como contextos que condicionam os formatos, os estilos e as contradições específicos da hibridação. As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado. Mas essa multiplicação de oportunidades para hibridar-se não

> implica indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes. (CANCLINI, 2003, p. XXIX, grifo do autor).

Realmente, esse é o modo como a hibridação ocorre, porém, o além-hibridismo implica, sim, liberdade irrestrita e indeterminação. Essas seriam mais indícios de que o hibridismo foi superado na contemporaneidade pelo "além-hibridismo" (o que não significa que o híbrido deixou de existir, conforme detalhado no subcapítulo 3.2.1).

> Os termos empregados como antecedentes ou equivalentes de hibridação, ou seja, mestiçagem, sincretismo e crioulização, são usados em geral para referir-se a processos tradicionais, ou à sobrevivência de costumes e formas de pensamento pré-modernos no começo da modernidade. Uma das tarefas deste livro é construir a noção de hibridação para designar as misturas interculturais propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais. (CANCLINI, 2003, p. XXX).

Canclini (2003) propõe assim a utilização do termo "hibridação" "para designar as misturas interculturais propriamente modernas" (CANCLINI, 2003, p. XXX), de maneira exata e precisa, o que nos leva mais uma vez a atestar que, no advento do *Nobrow* (e não no da modernidade ou no da pós-modernidade), se tenha produtos "além-híbridos" e não híbridos.

> Os anos 90 reduziram o atrativo do pensamento pós-moderno e colocaram, no centro das ciências sociais, a globalização. Assim como hoje percebemos com mais clareza que o pós-moderno não encerrou a modernidade, a problemática global também não permite desinteressar-se dela. (CANCLINI, 2003, p. XXX-XXXI).

E o *Nobrow* não encerra o pós-modernismo.

> Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais. (CANCLINI, 2003, p. XXXI).

O modo como a globalização acentua a interculturalidade e os fluxos culturais internacionalizados e integralmente disseminados é explanado no subcapítulo 3.3.1. Nesse sentido, "cabe acrescentar à tipologia de hibridações tradicionais (mestiçagem, sincretismo,

crioulização) as operações de construção híbrida entre atores modernos, em condições avançadas de globalização.” (CANCLINI, 2003, p. XXXII).

> As culturas populares não se extinguiram, mas há que buscá-las em outros lugares ou não-lugares. A encenação do popular continua a ser feita nos museus e exposições folclóricas, em cenários políticos e comunicacionais, [...] embora a recomposição, revalorização e desvalorização de culturas locais na globalização acentuem e, às vezes, alterem alguns processos de hibridação. É mais claro do que quando escrevi este livro que a interação dos setores populares com os hegemônicos, do local com o transnacional, não se deixa ler somente em caráter de antagonismo. As *majors* da indústria musical, por exemplo, são empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional. Especialistas em glocalizar, elas criam condições para que circulemos entre diversas escalas da produção e do consumo. Em suma, nos processos globalizadores, ampliam-se as faculdades combinatórias dos consumidores, mas quase nunca acontece o mesmo com a hibridação endógena, ou seja, nos circuitos de produção locais, cada vez mais condicionados por uma hibridação heterônoma, coercitiva, que concentra as iniciativas combinatórias em poucas sedes transnacionais de geração de mensagens e bens, de edição e administração do sentido social. (CANCLINI, 2003, p. XXXVII).

Assim, levando-se em consideração também a globalização e a glocalização, Canclini fala sobre o tratamento da hibridação:

> Considero atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se. (CANCLINI, 2003, p. XXXIX).

Objetivo mesmo desta Tese em relação ao *Nobrow*: trazer mais compreensão do indeterminável, ajudar a “a tornar este mundo mais traduzível” (CANCLINI, 2003, p. XXXIX).

> Também não é suficiente, para entender a diferença entre as visões da modernidade, recorrer a esse princípio do pensamento moderno segundo o qual as divergências ideológicas se deveriam ao acesso desigual que cidadãos e políticos, trabalhadores e empresários, artesãos e artistas têm aos bens. A primeira hipótese deste livro é que a *incerteza* em relação ao sentido e ao valor da modernidade deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam. (CANCLINI, 2003, p. 18, grifo do autor).

Incerteza essa expandida após o início do século XXI, no advento do *Nobrow*.

> Serão mencionados ocasionalmente os termos sincretismo, mestiçagem e outros empregados para designar processos de hibridação. Prefiro este último porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às

> quais costuma limitar-se o termo "mestiçagem" – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que "sincretismo", fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. (CANCLINI, 2003, p. 19).

Não há a necessidade de que outros termos percam espaço ou mesmo significado, não há, da mesma forma, necessidade de deixarmos de utilizá-los ao utilizarmos o termo "hibridação" e, há ainda menos necessidade de tal, considerando-se o advento do *Nobrow* e o termo "além-híbrido" consequente deste, já que o *Nobrow* é o reino da simultaneidade de tendências.

> O que é a arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands,* os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia. (CANCLINI, 2003, p. 23).

Papéis estes discutidos a fundo nos subcapítulos 3.3.1.1, 3.3.1.2 e 5.2.

3.2.3 Descritivismo e categorização

> O trabalho de criação epistemológica e a preocupação com a (ou, antes, o abrigo *a priori* da) categoria da crítica, juntos – aquele fincado de *modo imanente* nesta –, impedem, por sua vez, a queda em outra cilada comum, a do *descritivismo metodológico*, modelo de produção teórica que se tornou, há um bom par de anos, cânone em universidades e centros de pesquisa do mundo inteiro e corresponde, basicamente, à tendência de apresentação dos resultados de uma pesquisa segundo os ideais científicos das universidades técnicas, muito por força metodológica das ciências biomédicas, exatas e da natureza. [...] O descritivismo metodológico equivale a uma fórmula técnica de relato teórico desempenhada (e amplamente recomendada) a título de cientificidade garantida, ou, mais precisamente, de pretensa fundamentação fiduciária de objetividade, de imparcialidade e até de neutralidade no trato com o recorte de real em jogo, de demonstração fidedigna e supostamente não-valorativa de ausência cabal de envolvimento com o objeto (para o bem ou para o mal), em nome seja de seu empobrecimento e rebaixamento, seja de sua positivação ou exaltação. Resíduo utópico-modernizante (no rigor histórico da expressão) no âmbito do (e em favor do) conhecimento racional, o descritivismo metodológico se equipara, em seus fundamentos, a um procedimento (velado) de exorcismo da subjetividade e de todos os fatores constitutivos do sujeito (desde as emoções mais prosaicas até as intuições mais improváveis), como se essa façanha fosse mesmo totalmente factível. (TRIVINHO, 2007, p. 28-29, grifo do autor).

Não somente não é factível, como continua cegamente não abolida (não que sua abolição total seja a solução). Continuamos cegamente enterrados em suas amarras em vez de nos adaptarmos e buscarmos novas soluções metodológicas.

> A provisão de categorias teóricas por meio do descritivismo metodológico é limitada pelos horizontes que ele mesmo se impõe: volta-se tão-somente para o acompanhamento sistematizador e classificatório da *empiria* processual do objeto, procedimento que chega até mesmo a arrefecer-lhe méritos intrínsecos (e talvez ofuscar-lhe a nobreza, tão cara ao conhecimento científico) mesmo quando está em jogo o melhor conjunto de ideias e a melhor das teses teóricas. (TRIVINHO, 2007, p. 29).

A mera provisão de categorias teóricas, esse mergulho profundo nesse classificalismo cego limita até a ele mesmo.

> O descritivismo metodológico assume a feição peculiar de uma *descrição pela descrição*, como motivo de controle confiável sobre os dados do real em nome da maior taxa de isenção tática do discurso científico, esteio que lhe vale como um autoabono no nível da arquitetura da argumentação. Essa característica e esse direcionamento não são, com efeito, mais inconvenientes do que a crença inabalável que os sustenta: o descritivismo metodológico está amplamente seguro de que o que faz, da maneira como o faz, e de que o resultado que alcança são não somente o mais correto, mas também o melhor em prol do desenvolvimento da ciência, como se a propensão tensional em relação ao real, aquilo que sempre motivou o foco na figura do conflito e da contradição, fosse *per se* pecado inafiançável e como se a questão de valor e a exigência de posicionamento diante dela, absolutas em todas as esferas da vida social, conspurcassem (também *per se*), quando abrigadas na tessitura da argumentação, as conclusões da investigação. Não anima internamente o descritivismo metodológico aquela pulsação fundamental, mediadora, que lhe poderia subtrair a inocência de apostar – o que, de toda forma, já significa valor – num expediente cognitivo meramente constatatório – mediação imanente que não é senão a da categoria da crítica. [...] O resultado – deve-se explicitá-lo –, diferentemente daquele autointerpretado, é um tanto insípido e inodoro: mero espelhamento teórico ou reflexo conceitual (um fotograma, um retrato, como se algo assim fosse, todavia, possível) da obviedade mais visível, quando na verdade – deve-se reconhecê-lo mais uma vez –, a despeito de todas as ressalvas ao contrário, esse procedimento metodológico compreende uma visão de mundo que se funda e se exercita num *locus* de fala particular, que angula, seleciona, recorta e, por isso, evidentemente, valora *a priori*. (TRIVINHO, 2007, p. 29-30, grifo do autor).

Não obstante, descrever nossa realidade contemporânea indescritível não traz controle sobre dado algum, não lhe isenta, não lhe abona, apenas condena o descritivismo ao fracasso, ainda que continue havendo uma fé cega inabalável (compatível apenas com a religião, incompatível com a ciência, diga-se de passagem) de que os resultados alcançados por esse sejam sempre o melhor e mais correto, e ele continue sendo amplamente disseminado na

comunidade científica. Essa fé cega nele impede a cientificidade de tal comunidade científica, levando-a à perseguição de dogmas inabaláveis e impedindo o desenvolvimento científico, que só terá lugar quando superarmos tal fé e percebermos que não é possível compreender a civilização mediática atual dessa maneira. Não é papel da ciência meramente discorrer o óbvio nesse descritivismo alucinado sem finalidade alguma, é papel da ciência buscar compreender o mundo. A ciência precisa de argumentação, da tensão, da contradição. Os resultados alcançados pela atual ciência dogmática da obviedade são apenas mencionados espelhamento e reflexo, fotograma. Todavia, nem mesmo esses sobreviverão em uma sociedade tão acelerada que se modifica mais rapidamente do que se pode "fotografá-la", sua fotografia jamais será compatível com a realidade. O mencionado "procedimento metodológico que compreende uma visão de mundo que se funda e se exercita num *locus* de fala particular" (TRIVINHO, 2007, p. 30), jamais poderá ser correto em uma sociedade ageográfica, que venceu o território físico.

> De toda forma, há pouca ou nenhuma elaboração epistemológica relevante e consequente nessa vertente. E, até certo ponto, houvesse apenas tal produção inócua de expectativa nula, tudo restaria bem abrigado, sob os auspícios de uma contemporização que deve ser sempre exemplar. (TRIVINHO, 2007, p. 30).

Quando exercemos "o direito de valorar tensionalmente o analisado, a fim de assim chegar o mais próximo possível da significação social-histórica de sua natureza, de seu desdobramento e das possibilidades que inaugura e, ao mesmo tempo, cerceia" (TRIVINHO, 2007, p. 31), temos em nossas mãos toda uma variedade de possibilidades para:

> [...] em matéria de validade do conhecimento científico, [...] se alcançar, dessa forma, tudo o que o descritivismo metodológico igualmente almeja [...], e ainda com ganhos significativos em favor da reflexão livre de qualquer ingenuidade política no âmbito da relação entre ciência e realidade social. (TRIVINHO, 2007, p. 31).

Trivinho completa:

> Se, por certo, o desenvolvimento do conhecimento científico necessita da descrição como momento e procedimento metodológicos, esta, todavia, deve estar a serviço da tensão (imediata ou mediata) com o objeto, não (a serviço) de um distanciamento pretensamente autoimune (que redunda no absolutismo descritivo) ou, pior, da fusão ou homeostase com ele (objeto), abraço protossimbólico e tácito que não raro costuma se converter em loas insuspeitas ao existente. E, no plano da elaboração do pensamento, a tensão mais razoavelmente louvável é – lembre-se *en passant* – aquela que chama o real para o tablado da esgrima simbólica, sob luzes aos quatro cantos, longe do afã bisonho – fulgor de toda propensão teleológica – de querer vencê-lo ou

> suplantá-lo, mesmo no âmbito teórico, posto que no prático o *modus operandi* da época tem demonstrado eficiente vocação à invencibilidade; (a única tensão louvável) é aquela que convida o real para essa solenidade *full time* na qual se confronta com ele sem meias palavras, sem olhá-lo de soslaio, sem prurido pela necessária valoração do processo e, sobretudo, sem vestir a causa do ressentimento histórico, que financia toda sorte de pessimismo teórico, este que, por sua vez, só perde no jogo de azar da percepção sobre a vida humana e sobre o movimento da história para a sua força contrária, o cinismo social, responsável por esse mesmo movimento. (TRIVINHO, 2007, p. 31-32).

Introduzamos agora o pensamento de Rüdiger sobre o mundo histórico e sua relação com a categorização:

> As categorias com que procedemos à hermenêutica sociológica do mundo histórico só muito raramente se originam da elaboração puramente abstrata. A tendência é a de eles surgirem da própria vida social e, com o tempo, com sua aclimação societária, eventualmente se tornarem referências analíticas dos seus respectivos processos de reflexão. Depois de emergirem [...] o curso mais comum é o dos conceitos se enraizarem ou não entre o grupo destinatário, adquirindo, no caso da primeira hipótese, uma forma e um sentido mais estáveis, que se desenvolvem pela fala e pela escrita, até se tornarem instituições. Nesse caso, eles se tornam parte do falar diário de um coletivo, senão passam a ser caixa de ressonância de toda uma época e sociedade. As pessoas terminam por usá-los sem saber sua origem e sem ter claro qual sua importância, porque, quando vêm ao mundo, os encontram disponíveis para estruturar simbolicamente seu modo de vê-lo e intermediar suas relações com os demais. (RÜDIGER, 2011, p. 45).

O perigo encontra-se em tal enraizamento de conceitos, pois, ao utilizá-los, cada pessoa vai aos poucos alterando-os, até um momento em que seu nome já não mais faça sentido, e como o indivíduo que usa o conceito o faz "sem saber sua origem e sem ter claro qual sua importância" (RÜDIGER, 2011, p. 45), ele não percebe quando esse deixa de ser pertinente. Elias introduz, inicialmente, uma visão contrária:

> Uma geração os transmite a outra sem estar consciente do processo de sua formação como um todo, e os conceitos sobrevivem enquanto esta cristalização de experiências passadas e situações retiver um valor existencial, uma função na existência concreta da sociedade – isto é, enquanto gerações sucessivas puderem identificar suas próprias experiências no significado das palavras. (ELIAS, 1990, p. 26).

Porém, continua mencionando que, por outro lado:

> [...] os conceitos assim institucionalizados também podem hibernar por tempo maior ou menor, conforme as circunstâncias, ou adquirir outro significado, continuando a ser reempregados sem referência objetiva aos processos que lhe deram origem no passado. Ele acrescenta que em outras ocasiões, porém, eles, alternativamente, podem morrer: as experiências e funções sociais nelas

> inscritas, aos poucos, vão se desfazendo ou começam a se transmutar, adquirindo novas feições e formas de expressão. (ELIAS, 1990, p. 27).

Como as pessoas que utilizam um conceito, em geral, não têm conhecimento de sua origem e significado, dificilmente é possível que o utilizem "enquanto esta cristalização de experiências passadas e situações retiver um valor existencial" (ELIAS, 1990, p. 26) – elas o utilizarão por hábito, na maior parte das vezes jamais questionando o porquê de tal nomeação, nem mesmo perguntando-se qual o significado para si mesmas, ainda que desconsiderando completamente a origem.

> A cultura revela um duplo aspecto: é cultivo do espírito, por um lado, e domínio da natureza, adaptação, por outro. A formação [do indivíduo] encerraria dentro de si ambos os momentos. A tensão entre eles, contudo, se esfumou na maior parte. A cultura do espírito como algo substancial mal se experimenta agora, excetuados os que se ocupam disso profissionalmente. A adaptação à rede social universalmente socializada converteu-se em algo que tudo domina e já quase não inclui a recordação de algo autônomo espiritualmente (ADORNO, 2004, p. 533).

Assim, conforme posto, a grande tendência é que a maioria dos conceitos "hiberne" por muito mais tempo do que seriam aplicáveis à realidade ao invés de irem "se desfazendo, morrendo".

> A relação com o saber não é mais a da realização da vida do espírito ou a da emancipação da humanidade; é a dos utilizadores de um instrumental conceitual e material complexo e dos beneficiários de suas performances, [...] que não mais dispõem de um metarrelato para formular-lhes o bom uso e a finalidade [do ponto de vista coletivo] (LYOTARD, 1986, p. 94).

Na realidade, é muito difícil uma "morte declarada" de um conceito, essa, em geral, ocorre com o surgimento de outro para ocupar seu lugar – e é esse o grande motivo para sugerirmos a nomeação de nossa contemporaneidade inclassificável como *Nobrow*, cientes da antítese presente, já que não conseguiremos interromper a utilização da classificação ultrapassada de nossa contemporaneidade como "pós-modernidade" sem outro conceito para substituí-lo; ainda que, utopicamente, o ideal seria alcançarmos um método de trabalho empírico que não necessitasse do uso de conceitos e que transcendesse tal uso, visto que na realidade de tendências múltiplas, contínuas e inclassificáveis, isso não seria plausível.

> Aceita-se que, reflexivamente, o conceito de cultura possa ser de serventia para, por exemplo, distinguir o campo de estudos em que intervêm ou interessam os fenômenos portadores de significados daqueles outros no qual intervêm ou interessam os fenômenos passíveis de explicação nomológica. Deixando isso de lado, verifica-se, contudo, que cultura é um conceito

> histórico-normativo, o qual só se pode empregar em termos classificatório-formais às custas de sua propriedade hermenêutica, senão da adulteração grotesca da semântica que lhe deu um destino histórico. (RÜDIGER, 2011, p. 46).

"Nos encontramos assim diante de um quadro de disputas pelo *monopólio da definição* [...] que varia em função das ideologias, dos atores envolvidos, do espaço no qual os participantes ocupam no planeta, das hierarquias entre grupos e indivíduos." (ORTIZ, 2000, p. 7, grifo do autor).

3.2.3.1 Identidade

> A questão da "identidade" está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas-identidades, que portanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos-centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2015, p. 9).

Não é apenas uma "crise de identidade", mas a própria superação do conceito de identidade. Tanto o mundo quanto o sujeito plurais, fragmentados, deixam de ser "diversas partes colocadas juntas" e passam a ser algo completamente novo – mais do que a soma de suas fragmentações –, que não pode ser nomeado, que não tem como ter identidade.

> [...] um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2015, p. 10).

Nessa perspectiva, a crise de identidade apontada por Hall acomete tanto o indivíduo quanto a sociedade como um todo, pois, para esta última, também já não existe mais "lugar do mundo social", ela sofre "descentração".

> As práticas tecnoculturais da sociedade contemporânea suscitam uma espécie de "filosofia prática" da pessoa, compreendida como reflexão sobre

> identidades particulares, efeitos especiais de subjetividade, opostos ao estatuto clássico do sujeito. Além disso, as identidades múltiplas e conflitivas dos migrantes nos grandes espaços urbanos e a aceleração interativa do social por efeito das teletecnologias põem em crise as noções tradicionais de identidade pessoal. (SODRÉ, 2010, p. 169).

Hall aborda três diferentes conceitos de identidade para esclarecermos a sua crise contemporânea:

> [...] distinguirei três concepções muito diferentes de identidade, a saber, as concepções de identidade do: (a) sujeito do Iluminismo, (b) sujeito sociológico e (c) sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou "idêntico" a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do "eu" era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2015, p. 10).

Esse primeiro sujeito, único, definitivamente já foi atestado como superado, como não mais existente.

> A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos e os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na "interação" entre o "eu" e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós mesmos" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2015, p. 11).

Porém, na contemporaneidade, os nossos contextos culturais e sociais também se fragmentaram, também se tornaram fluídos. Dessa maneira, verificamos que esse segundo sujeito também não é mais inerente à nossa contemporaneidade. Como Hall discorre:

> Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão "mudando". O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade

> unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2015, p. 11).

Hall chega assim ao sujeito pós-moderno:

> Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...]. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do 'eu'" [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente. (HALL, 2015, p. 12).

Esse processo realmente produziu o “sujeito pós-moderno”, porém, assim como a pós-modernidade em si, esse sujeito também está sendo transcendido. A identidade do sujeito pós-moderno é móvel, enquanto a identidade do novo sujeito *Nobrow* simplesmente não existe: ele vive uma existência não identificável, ele transcende o conceito de identidade.

As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Essa é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas” (HALL, 2015, p. 12). Anthony Giddens argumenta que “nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações”, e completa: “A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes” (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

Para Hall (2015) e Giddens (1990), a modernidade, em contraste, “não é definida apenas como a experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida” (HALL, 2015, p.13), na qual “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas

próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter" (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

Giddens discorre sobre o ritmo e o alcance da mudança – "à medida que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da Terra" (GIDDENS, 1990, p. 6) – e sobre a natureza das instituições modernas:

> Essas últimas [instituições modernas] ou são radicalmente novas, em comparação com as sociedades tradicionais (por exemplo, o Estado-nação ou a mercantilização de produtos e o trabalho assalariado), ou têm uma enganosa continuidade com as formas anteriores (por exemplo, a cidade), mas são organizadas em torno de princípios bastante diferentes. Mais importantes são as transformações do tempo e do espaço e o que ele chama de "desalojamento do sistema social" - "a 'extração' das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo". [...] Entretanto, o ponto geral que gostaria de enfatizar é o das descontinuidades. (HALL, 2015, p. 13).

Tanto a indefinição quanto a descontinuidade são fatores importantes que nos trouxeram até onde estamos hoje.

> Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana. (GIDDENS, 1990, p. 21).

Hall faz a diferenciação conceitual entre autores:

> David Harvey fala da modernidade como implicando não apenas "um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente", mas como "caracterizada por um processo sem fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior" [...]. Ernesto Laclau [...] usa o conceito de "deslocamento". Uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por "uma pluralidade de centros de poder". As sociedades modernas, argumenta Laclau, não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única "causa" ou "lei". A sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo "descentrada" ou deslocada por forças fora de si mesma. As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela "diferença"; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes "posições de sujeito" – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais

> sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. Sem isso, argumenta Laclau, não haveria nenhuma história. Essa é uma concepção de identidade muito diferente e muito mais perturbadora e provisória do que as duas anteriores. [...] Giddens, Harvey e Laclau oferecem leituras um tanto diferentes da natureza da mudança do mundo pós-moderno, mas suas ênfases na descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento contêm uma linha comum. (HALL, 2015, p. 13-14).

Essa linha em comum da "descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento" compõe os ingredientes da concepção da cultura *Nobrow*, que posteriormente transcenderia esses conceitos em um só: na indefinição do *Nobrow*. Independentemente dessa posição de Laclau – que defende que "se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados" (HALL, 2015, p. 14) – ser apropriada para descrever a pós-modernidade já vencida, na cultura *Nobrow*, o que une a todos é essa articulação do mundo, a união de tudo na indefinição, na diferença.

> O que, então, deslocou tão poderosamente as identidades culturais nacionais no fim do século XX? A resposta é: um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo "globalização". [...] a "globalização" se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da "sociedade" como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço [...]. Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a terem efeito sobre as identidades culturais. [...] desde os anos 1970, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações. (HALL, 2015, p. 39-40).

O detalhamento do processo da globalização e suas consequências foram abrangidos no subcapítulo 3.3.1.

> Que impacto tem a última fase da globalização sobre as identidades nacionais? Uma de suas características principais é a "compressão espaço-tempo" – a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância. (HALL, 2015, p. 40).

Nesse sentido, David Harvey argumenta que:

> À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia "global" de telecomunicações e uma "espaçonave planetária" de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida que os horizontes temporais se encurtam até o ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais. (HARVEY, 1992, p. 240).

Hall, dessa maneira, também menciona Harvey:

> O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal começo-meio-fim; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo. Harvey contrasta o ordenamento racional do espaço e do tempo do Iluminismo (com seu senso regular de ordem, simetria e equilíbrio) com as rompidas e fragmentadas coordenadas espaço-tempo dos movimentos modernistas do final do século XIX e início do século XX. Podemos ver novas relações espaço-tempo sendo definidas em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa nos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso de técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein. (HALL, 2015, p. 40-41).

O desafio agora é buscar um sistema que leve em conta que já não é mais possível estabelecer o fluxo espaço-temporal de qualquer produto ou bem cultural, de qualquer indivíduo como produtor de cultura.

> [...] a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. (HALL, 2015, p. 41).

Com todas as modificações na questão do espaço-tempo vindas no advento da cibercultura (explicadas no subcapítulo 3.1.2.2), a identidade deixa de poder, de conseguir ser localizada e representada. Sistemas de representação não são mais plausíveis.

> Nas sociedades pré-modernas, o espaço e o lugar eram amplamente coincidentes, uma vez que as dimensões espaciais da vida social eram, para a maioria da população [...] dominadas pela "presença" – por uma atividade

> localizada. [...] A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão "ausentes", distantes em termos de local, de qualquer interação face a face. Nas condições da modernidade [...] os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a "forma visível" do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (GIDDENS, 1990, p. 18).

Não apenas ocultas – de uma maneira em que se entende poder desocultar –, tais relações já não são mais rastreáveis.

> Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas" – como "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2015, p. 42).

Segundo a elaboração maior no subcapítulo 3.3.1, nenhuma cultura fica realmente intacta à globalização, mas isso não significa enfraquecimento, muito pelo contrário, pode ser trazida toda uma disseminação mundial nunca antes possível ou imaginável.

> O que está sendo criado é um novo espaço cultural eletrônico, uma geografia "sem lugar" da imagem e da simulação. [...] Essa nova arena global da cultura é um mundo de comunicação instantânea e superficial em que os horizontes de espaço-tempo foram comprimidos e desmoronaram. [...] A globalização é a compressão dos horizontes espaço-tempo e a criação de um mundo de instantaneidade e superficialidade. O espaço global é um espaço de fluxos, um espaço eletrônico, um espaço descentrado, um espaço no qual as fronteiras e limites tornaram-se permeáveis. Neste cenário global, o econômico e o cultural estão em contato intenso e imediato um com o outro – com cada "outro" (um "outro" que não está mais simplesmente "lá fora", mas também no interior). (ROBINS, 1991, p. 28).

É a glocalidade.

> Tenho argumentado que esta é a força que está moldando nossos tempos. Muitos comentaristas, no entanto, sugerem que algo muito diferente está acontecendo: que as novas geografias são, de fato, sobre o renascimento da localidade e da região. Tem havido um grande aumento de interesse em economias e estratégias econômicas locais. O argumento a favor das economias locais ou regionais como unidades fundamentais da produção foi levantado pela tese da "especialização flexível" [...]. Essa perspectiva reforça a importância central e prefigurativa de complexos de produção localizada. Sugere-se, então, que as infraestruturas e as instituições locais são cruciais para o seu sucesso: relações de confiança baseadas em contatos feitos pessoalmente, uma "comunidade produtiva" historicamente enraizada em um

> lugar específico, um forte sentimento de orgulho local e apego. (ROBINS, 1991, p. 29-30).

Cruciais ou não, o que importa é que a glocalização e a globalização trazem para essas infraestruturas e instituições locais o potencial de se tornarem cruciais.

> Enquanto a globalização pode ser a força dominante dos nossos tempos, isso não significa que o localismo é sem significado. Se tenho enfatizado processos de deslocalização, associados principalmente ao desenvolvimento de novas redes de informação e comunicação, isso não deve ser visto como uma tendência absoluta. A particularidade do lugar e da cultura nunca pode ser desconsiderada, nunca pode ser absolutamente transcendida. A globalização também é associada, de fato, a novas dinâmicas de relocalização. Trata-se da realização de um novo nexo global-local, novas e complexas relações entre o espaço global e o espaço local. A globalização é como montar um quebra-cabeça: é uma questão de inserir uma multiplicidade de localidades no quadro geral de um novo sistema global. (ROBINS, 1991, p. 36).

Na contemporaneidade *Nobrow* da simultaneidade, nada mais pode ser visto, nem jamais será, como tendência absoluta.

> Em certa medida, o que está sendo discutido é a tensão entre o "global" e o "local" na transformação das identidades. As identidades nacionais, como vimos, representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento. Sempre houve uma tensão entre essas identificações e identificações mais universalistas. (HALL, 2015, p. 44).

A tensão agora é a superação do conceito de identidade, o que não significa que uma pessoa, um povo, uma nação ou uma cultura não possuam suas determinadas características próprias e essenciais, isso apenas significa que estas não podem mais ser nomeadas.

> As identidades nacionais estão sendo "homogeneizadas"? A homogeneização cultural é o grito angustiado daqueles que estão convencidos de que a globalização ameaça solapar as identidades e a "unidade" das culturas nacionais. Entretanto, como visão do futuro das identidades num mundo pós-moderno, este quadro, da forma como é colocado, é muito simplista, exagerado e unilateral. (HALL, 2015, p. 45).

De acordo com o que discutiremos no subcapítulo 3.3.1.

> Pode-se considerar, no mínimo, três qualificações ou contratendências principais. A primeira vem do argumento de Kevin Robins e da observação de que, ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da "alteridade". Há, juntamente com o impacto do "global", um novo interesse pelo "local". A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de "nichos" de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e "o

> local". Este "local" não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações "globais" e novas identificações "locais". (HALL, 2015, p. 45).

Mais do que produzir novas identificações, também transcendê-las. “A segunda qualificação relativa ao argumento sobre a homogeneização global das identidades é que a globalização é muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões” (HALL, 2015, p. 45). Doreen Massey caracteriza tal fenômeno como “geometria do poder” da globalização:

> [...] eu quero fazer um simples ponto aqui sobre o que se poderia chamar de geometria do poder, a geometria do poder da compressão espaço-tempo. Diferentes indivíduos e grupos sociais passam a ocupar posições distintas em relação a esses fluxos e interconexões. Este ponto não diz respeito apenas a questão de quem se move ou não, apesar deste ser um elemento importante; diz respeito ao poder em relação aos fluxos e movimentos. Diferentes grupos sociais têm relações distintas com esta mobilidade, de qualquer maneira, diferenciada: algumas pessoas "comandam" mais do que outras, algumas iniciam fluxos e movimentos, outras não; algumas sofrem seus impactos mais que outras, algumas são efetivamente aprisionadas. (MASSEY, 1991, p. 25).

Independentemente dessas posições distintas, o fundamental é lembrar que todos têm acesso a esses fluxos e interconexões, ao menos indiretamente através do glocal lato sensu (conforme subcapítulo 3.1.2). Assim sendo, uma geometria do poder pode existir, mas todos estão presentes, ainda que hierarquizados.

> De certa forma, ao final desse espectro, estão aqueles que estão fazendo ambas, a movimentação e a comunicação, e os que estão, de alguma forma, em uma posição de controle em relação a ele – os *jet-setters*, os que enviam e recebem faxes e emails, fazem conferencias internacionais por telefone, distribuem os filmes, controlam as notícias, organizam os investimentos e as operações em moedas internacionais. Estes são os grupos que estão realmente, de certo modo, responsáveis pela compressão do espaço-tempo, que podem realmente usá-la e tirar proveito dela, e cujo poder e influência muito definitivamente aumenta. Em suas margens mais prosaicas, esse grupo provavelmente inclui um bom número de acadêmicos e jornalistas ocidentais – aqueles, em outras palavras, que escrevem mais sobre isso. Mas também há grupos que estão fazendo movimentos físicos, mas que não estão "no comando" do processo da mesma forma que outros. Os refugiados de El Salvador ou da Guatemala e os trabalhadores migrantes não documentados de Michoacán, no México, lotando Tijuana para fazer uma travessia talvez fatal de um lado para o outro da fronteira dos EUA em busca de uma chance para uma nova vida. Aqui a experiência do movimento, e de fato de uma pluralidade confusa de culturas, é muito diferente. [...] Ou – um último exemplo para ilustrar um tipo diferente de complexidade – existem pessoas

> que vivem nas favelas do Rio, que conhecem o futebol internacional como as palmas de suas mãos, que criaram alguns de seus jogadores, que contribuíram fortemente para a música internacional, que nos deram o samba e a lambada dançados em Paris e Londres, e que nunca, ou quase nunca, foram ao centro do Rio de Janeiro. Em um nível, houve grandes contribuintes ao que chamamos de compressão espaço-tempo, e em outro existem os que são aprisionados por ela. Isto é, em outras palavras, uma diferenciação social altamente complexa. Existem diferenças no grau de movimento e de comunicação, mas também no grau de controle e de iniciação. As maneiras pelas quais as pessoas são colocadas dentro da "compressão espaço-tempo" são altamente complicadas e extremamente variadas. (MASSEY, 1991, p. 25-26).

Esses *jet-setters* são os chamados "líderes de opinião" na teoria do *Two-step flow*, e eles têm grande importância no fluxo cultural (de acordo com a explicação no subcapítulo 2.1.1). Ainda que alguns tenham mais condições – conforme indicado anteriormente, hierárquicas – de fazerem tal papel de *jet-setter*, todos têm o potencial, maior ou menor, de o serem.

> O terceiro ponto na crítica da homogeneização cultural é a questão de se saber o que é mais afetado por ela. Uma vez que a direção do fluxo é desequilibrada, e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural entre o "Ocidente" e o "resto", pode parecer que a globalização – embora seja, por definição, algo que afeta o globo inteiro – seja essencialmente um fenômeno ocidental. (HALL, 2015, p. 47).

Lipovetsky, nesse sentido, nos oferece dados que nos demonstram uma maior concentração da "geometria do poder" nas mãos do Ocidente:

> [...] são numerosas as vozes que se erguem contra um universo no qual consumidores do mundo inteiro se comunicam com os mesmos telefones, compram as mesmas marcas, comem os mesmos hambúrgueres, ouvem o mesmo gênero de música, assistem aos mesmos filmes e às mesmas mensagens publicitárias de irradiante felicidade. E tudo sob o influxo dominador norte-americano. Convém recordar que 85% dos ingressos de cinema vendidos no mundo são para filmes hollywoodianos, 50% das ficções televisivas transmitidas pelas redes de TV europeias são importadas dos Estados Unidos, e um terço dos programas televisivos na Europa é de procedência norte-americana. Por isso, a cultura-mundo é frequentemente acusada de ser o império da homogeneização mundial dos produtos, dos consumidores e das culturas, sob o reino neototalitário da "coca-colonização", do McWorld e do império da Disney. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 46-47).

"A denúncia de globalização é não só virulenta como também acompanhada pela designação de um grande culpado: o modelo americano." (LIPOVETSKY, 2011, p. 122). Porém, mesmo com todos esses números que ainda indicam tal "ocidentalização" (e não globalização), se um dia assim o foi, com a introdução da glocalização, a globalização deixou de ser ocidental (de acordo com a discussão mais aprofundada no subcapítulo 3.3.1, no qual

mencionamos que a grande resposta, o que devemos buscar, não é nem o McMundo, nem a Jihad) –, todos agora têm o mencionado potencial de influência, mesmo que ainda em nível desequilibrado, agora, todos possuem tal potencial.

> Se, de um lado, a globalização da arte é caracterizada por uma forte concentração no mercado, de outro, também se manifesta por uma diversificação cultural da oferta, abrindo-se agora para os artistas não ocidentais. Europa e Estados Unidos já não detêm o monopólio da criação contemporânea, isto é, o Ocidente deixou de ser o único elemento balizador, responsável pela cotação de valores e pela consagração artística. Em exposição nos grandes museus e bienais de todo o mundo, algumas obras de artistas orientais contemporâneos chegam a alcançar cifras astronômicas. São artistas que, livres das primeiras imposições da vanguarda, revisitam o seu passado cultural, encontrando inspiração num diálogo entre modernidade e tradição não ocidentais. Em vista disso, seria errado supor que esse multiculturalismo significa uma espécie de retrocesso do regime artístico do Ocidente moderno e contemporâneo. Ao contrário, é exatamente a sua universalização que está em curso. De fato, nos dias atuais, todos os artistas do mundo desempenham esse mesmo jogo da arte "moderna", com seus imperativos comerciais e midiáticos, seus critérios de autenticidade, originalidade e renovação, de experimentação e de "indefinição". A cultura do hibridismo é precisamente um dos componentes da arte, nesse momento da cultura-mundo. Em todo caso, não é tanto a dinâmica desse hibridismo que proporciona a sua "lei" e a sua posição na sociedade, quanto o ethos modernista, individualista, midiático e comercial, impulsionado pelo mundo ocidental esvaziado de mitos. Ainda que o conteúdo das obras venha a receber, por exemplo, a influência oriental ou africana, tanto a forma como a problemática estética, a articulação com a sociedade e a economia do comércio fluem no regime hipertrofiado, nas estruturas legadas pela modernidade ocidental. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 15).

Ainda assim, admitindo o desequilíbrio, complementemos a questão com a fala de Hall:

> Na última forma de globalização, são ainda as imagens, os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades "ocidentais" (incluindo o Japão) que dominam as redes globais. A proliferação das escolhas de identidade é mais ampla no "centro" do sistema global que nas suas periferias. Os padrões de troca cultural desigual, familiar desde as primeiras fases da globalização, continuam a existir na modernidade tardia. (HALL, 2015, p. 47).

Porém, com a diferença do potencial de alcance de todas as pessoas do planeta.

> Por outro lado, as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares "fechados" – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a "alteridade": uma "fantasia colonial" sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como

> "puros" e de seus lugares exóticos apenas como "intocados". Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a "periferia" também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual. (HALL, 2015, p. 47).

O ritmo é diferente, porém, ainda que o potencial de distribuição não seja igualitário, o potencial de acesso o é: Cada indivíduo que entra no ciberespaço pode acessar qualquer conteúdo, tendo assim acesso a todas as culturas, mesmo aqueles que o têm apenas indiretamente, como é o caso do glocal lato sensu.

> O ressurgimento do nacionalismo e de outras formas de particularismo no final do século XX, ao lado da globalização e a ela intimamente ligado, constitui, obviamente, uma reversão notável, uma virada bastante inesperada dos acontecimentos. Nada nas perspectivas iluministas modernizantes ou nas ideologias do Ocidente – nem o liberalismo nem, na verdade, o marxismo, que, apesar de toda sua oposição ao liberalismo, também viu o capitalismo como o agente involuntário da "modernidade" – previa um tal resultado. (HALL, 2015, p. 56).

O grande ponto a ser considerado nesse sentido dentro desta Tese é que no *Nobrow*, essas tendências de época mencionadas convivem juntas.

> Tanto o liberalismo quanto o marxismo, em suas diferentes formas, davam a entender que o apego ao local e ao particular dariam gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais; que o nacionalismo e a etnia eram formas arcaicas de apego – a espécie de coisa que seria "dissolvida" pela força revolucionadora da modernidade. De acordo com essas "metanarrativas" da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às "comunidades imaginadas", seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do "global" nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do "local". Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isto também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do mesmo. (HALL, 2015, p. 56).

Ou, conforme indicado por Lipovetsky:

> É indubitável que as grandes marcas são vendidas pelos quatro cantos da Terra e que as multinacionais da cultura inundam o mercado mundial com os seus produtos. Contudo, não é menos verdade que, paralelamente a esse processo de uniformização, está em curso uma lógica de diversificação e de heterogeneidade, que pode ser observada tanto nas formas de produção quanto nos consumidores e nas atitudes individuais. Sem dúvida, nunca se produziram e se difundiram tantas músicas, filmes, livros, imagens, estilos de

> todas as espécies. Nunca houve tanta possibilidade de saborear pratos do mundo inteiro. Em vista disso, seria inexato afirmar que a cultura-mundo origine formas de conduta idênticas em todos os cantos do planeta. Estamos na época da overdose de escolhas universalizada, que contribui para individualizar as práticas e as preferências das pessoas, cujas manifestações são cada vez mais dissonantes, heterogêneas e ecléticas, multiculturais e híbridas. O indivíduo hipermoderno dispõe de um leque de produtos que cresce sem fim. Se, de um lado, utiliza produtos da mais alta tecnologia, de outro, tem ao seu alcance todos os recursos da medicina tradicional. Pode ouvir rap e ser adepto da astrologia; fazer jogging com o seu iPod e praticar ioga; calçar tênis Nike e vestir túnicas africanas; consumir ketchup e ser adepto das massagens chinesas, ler tarô ou fazer meditação zen. Tudo coabita de modo abundante num imenso mosaico, rachado e fragmentado, formado de produtos, práticas, culturas e memórias históricas diversificadas. Nesse sentido, cumpre desmentir a versão segundo a qual a cultura-mundo seria uma usina que fabrica sempre mais uniformização, que aniquila a diversidade em favor do uno universalizado, que promove diferenças falsas, diferenças cada vez mais iguais. Inegavelmente, as distâncias entre as sociedades se estreitam; ao mesmo tempo, porém, amplia-se a diferenciação entre indivíduos e estilos de vida no cerne dessas mesmas sociedades. A marcha em direção à uniformização transnacional caminha lado a lado com a diversidade crescente dos costumes, assuntos e preferências, numa coexistência entre a ditadura da mesmice global e a espiral das diferenciações subjetivas. A ideia de que a "quantidade mundial de diferenças" está em declínio só exprime uma das facetas da realidade. Isso porque, se a cultura-mundo nos transporta para o indiferenciado, isso ocorre somente por causa da exacerbação do princípio plural das variações individuais, da personalização-heterogeneização dos tipos de comportamento, das maneiras de viver e sentir. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 47-48).

Representatividade e identidade na cibercultura

> As novas subjetividades que estão se afirmando como “outras” têm a vantagem de poder usar as tecnologias digitais que favorecem esta descentralização com um efeito de ruptura não comparável com o analógico. Facilidade de uso, redução dos preços, aceleração das linguagens, descentralização de ideação, *editing*, consumo. A divisão comunicacional do trabalho entre quem narra e quem é narrado – entre auto heterorepresentação – penetra na contradição emergente entre produção das tecnologias digitais (ligadas aos centros do poder ocidental) e uso destas mesmas tecnologias por sujeitos com uma autônoma visão do mundo. Tal divisão e tal contradição redefinem o cenário do poder no qual a antropologia da comunicação digital se dispõe para conflitar contra toda persistente tentativa de achatar e folclorizar o outro. (CANEVACCI, 2016, p. 12).

Estamos em um momento em que justamente o contrário é necessário: aumentar a abrangência e a disseminação de todo indivíduo e de toda cultura e compreender a ubiquidade contemporânea de ambos.

> Tal heterorepresentação teve e continuará a ter um papel importante, mas não mais único e muito menos central, enquanto baseada na única figura possível de um pesquisador externo ao contexto cultural. Tal continuidade de pesquisador externo não tem mais o direito de afirmar-se na sua absoluteza. Ao posicionar-se numa definida parcialidade processual que favoreça a autonomia narrativa do outro – através de uma tensão dialógica entre sujeitos diferentes não hierarquicamente caracterizados – poderá renovar não apenas as metodologias ossificadas (veja-se um certo persistente *revival* do termo "tribal"), como também as relações de poder baseadas em lógicas coloniais. (CANEVACCI, 2016, p. 12).

A grande questão é que não existe mais "pesquisador externo": na ubiquidade da cultura *Nobrow*, todos os indivíduos estão envolvidos em todos os contextos culturais do mundo, direta ou indiretamente.

> Junto, ao lado e, às vezes, contra tal poder discursivo se coloca cada vez com mais força expressiva e conceitual a auto-representação, ou seja, os modos também plurais através dos quais os que foram considerados por muito tempo apenas objetos de estudo – uma paisagem de fundo – revelam-se sujeitos que interpretam em primeiro lugar a si mesmos e depois também a cultura do antropólogo. Estas modalidades interpretativas não são mais relegadas à esfera investida a eles por Geertz, institucionalizadas em procedimentos dicotômicos e hierárquicos: estas agora perturbam as fronteiras da linguagem digital que está caminhando para uma inovadora webetnografia. Por exemplo, o método de pesquisa na *web* como *fieldwork* não pode ser aplicado com as mesmas modalidades lógicas e compositivas dos contextos tradicionais. [...] Em suma, tecnologias digitais, subjetividades "nativas", posicionamentos críticos que trituram o "nós" compacto do Ocidente, cruzam-se e desafiam o monopólio obsoleto acadêmico ou jornalístico como único "enquadramento" legitimado a representar o outro. (CANEVACCI, 2016, p. 12-13).

O que temos que fazer é superar exatamente a questão da representação, que não é condizente com a contemporaneidade cibercultural e *Nobrow*.

> O cenário que está surgindo, cruzando cibernética e digital, oferece perspectivas inéditas diversas. Uma geração de artistas, *designers*, *performers*, arquitetos, *sounddesigners* (cujos perímetros disciplinares são desafiados e atravessados), começa a moldar obras digitais além da produção dos *mass media* generalistas e uma vez hegemônicos. E então, em vez de oposição dialética e classista entre aura e reprodutibilidade, as articulações digitais misturam essas duas perspectivas que – de dicotômicas – se tornam sincréticas, polifônicas, diaspóricas. Surge uma comunicação aurática reproduzível que o digital dissolve para além do dualismo das tecnologias (e filosofias) analógicas. Todo traço inserido na web – seja ele musical, literário, artístico ou dentro de uma rede social – pode permanecer na sua força expressiva "aurática" e/ou estar disponível a infinitas "reprodutibilidades" descentradas. Em vez de arte coletiva, são artistas conectivos que se afirmam. Assim, os mecanismos autocorretivos da cibernética transitam no digital e na web-comunicação, autorregulam os circuitos de transmissão das informações, levam para cenários de uma reprodutibilidade aurática digital, para além da dialética, das dinâmicas de classe, da lógica binária: digital auratic reproducibility – D.A.R. Os processos liberacionistas não podem permanecer

> encerrados dentro de modelos de *software* que, enquadrando os sujeitos interconectados, reafirmam economias e valores tradicionais. Daí a crise do *copyright*, que está se tornando elemento político-econômico, cultural-comunicacional, jurídico-tecnológico caracterizante do conflito contemporâneo estendido aos princípios clássicos da cidadania (CANEVACCI, 2016, p. 16-17).

Esse é o cenário *Nobrow*, cenário em que "perímetros disciplinares são desafiados e atravessados" (CANEVACCI, 2016, p. 16-17) em todas modulações da sociedade.

> Nesse sentido, os itinerários da indústria cultural – discutidos com paixão antecipada por Benjamin e Adorno – e, depois, pela comunicação digital, favoreceram uma tendência insuspeita: a cultura digital cruza dimensão aurática e reprodutibilidade técnica. Em vez de um dualismo oposicionista entre aura burguesa e reprodutibilidade operária (entre reificação e identificação), o digital sincretiza reprodutibilidade e aura. Essa aura reproduzível – que é uma aporia para o pensamento dialético – expressa manifestações liberacionistas para uma comunicação digital da qual as composições etnograficamente dramatúrgicas são os resultados principais. De fato, esse mix decomposto e descentrável de tecnologias e subjetividades torna qualquer produto visual tanto consumível virtualmente em todo lugar quanto potencialmente modificável. A comunicação digital é, ao mesmo tempo, irreproduzível e reproduzível. (CANEVACCI, 2016, p. 17).

Conforme já adiantado nas discussões ao longo do capítulo 2 desta Tese, é desse mix que nasce o *Nobrow*: desse fluxo, da possibilidade de alcance, de consumo virtual de toda a cultura do mundo.

> E esse trânsito dissolve os laços com as classes sociais que Benjamin ainda identificava com certeza: burguês-aristocrática no primeiro caso; operária-proletária no segundo. Aquela força estética que se coagulava no conceito de aura – a desfrutabilidade da obra de arte em um tempo e em determinado contexto (o *hic et nunc*) – agora se enxerta entre as inovações digitais praticáveis na experiência de todo *teenager* glocal. O digital é auraticamente reproduzível. Esse potencial mix inovador – aurático-reproduzível – é um indicador decisivo para entender o que está mudando nas artes contemporâneas. É um salto paradigmático claro e expressivo com relação ao passado. De fato, a relação sociológica entre consumo e mídias analógicas dividia dicotomicamente os sujeitos sociais entre quem produzia e quem consumia: no primeiro caso, o trabalhador portador de política ou o artista isentado do trabalho; no segundo, o *consumer* submetido em uma passividade induzida pelo nivelamento homologante, pela indiferença dos significados. (CANEVACCI, 2016, p. 17).

Essa dissolução, que levou ao *Nobrow*, é descrita em detalhes no subcapítulo 1.1.1.

> Segue-se disso uma crescente alteração que vai dos *mass media* clássicos aos post-*media* contemporâneos, elevando o canto fúnebre para o primeiro: os *mass media* estão morrendo porque o referente não é mais o conceito sociológico de massa, mas sim o conceito comunicacional de multivíduo; e a

> mediação entre *broadcasting* vertical e público homogêneo não funciona mais como funcionou uma vez. A comunicação digital *post-media* favorece o surgimento de uma subjetividade que não tem mais uma identidade estável, fixa, compacta baseada em um único trabalho, um único território, uma família eterna – mas em identidades fluídas e mutantes ("eus"). (CANEVACCI, 2016, p. 17-18).

Tais fluidez e mutabilidade vão além: fazem-nos transcender até mesmo o conceito de identidade.

3.2.4 Sincretismo e ubiquidade

Da mesma maneira que esta Tese defende a libertação dos parâmetros, do classificalismo, a aceitação do "não categorizável", Canevacci segue as mesmas premissas, defende o mesmo posicionamento ao falar sobre o "vago":

> O vago e o vagar exprimem as relações possíveis entre arte e etnografia enquanto representam um *focus* indefinido, mutante, transitivo, que consegue penetrar nos sincretismos incorporados nas obras de arte e, talvez, na cultura do artista. A partir dessas premissas, a pesquisa etnográfica aumenta e se dirige a alguns panoramas da arte contemporânea, ligados ou atravessados por uma metodologia vagante. Esta última se articula nos seguintes cachos de conceitos que individuam as inovações estendidas entre as artes e a etnografia: em primeiro lugar, os sincretismos culturais, e depois — como foi antecipado —, sobre o vago e o vagar, o tríptico dialógica-polifonia-híbrido, enfim ubiquidade, mudança, heteronomia, diáspora. Tal grade se apresenta como constelação móvel que seleciona — no seu vagar — algumas obras à base de tais premissas. Definir a arte através de sistemas classificatórios ordenados e objetivos é tão inútil quanto frustrante; para evitar essa armadilha, a constelação vagante não define a arte, mas seleciona, dialoga, insere algumas dessas obras — fragmentos individualizados — no seu espaço móvel. (CANEVACCI, 2013, p. 12).

Assim sendo, para evitar tal tarefa "inútil e frustrante", é necessário que a crítica abrace essa "metodologia vagante" (CANEVACCI, 2013, p. 12), abrace o indefinido, tanto em seus objetos quanto em sua metodologia.

> A etnografia é um vagar metodológico indisciplinado, o etnógrafo gira e se move, desloca-se e caminha com lentidão abandonada (*surrender*) e atenta aos mínimos detalhes. Em consequência, uma etnografia da arte observa tudo o que é vago e, ao observar-se, continua a vagar ("assai vagati siamo"). A arte é vaga para o etnógrafo porque incorpora — na imanência do seu significado instável — tanto a beleza evasiva e indeterminada que caracteriza o seu "objeto" como o ato específico da pesquisa que se auto-constrói no transitar. O trânsito é reflexivo, se desloca ubiquamente entre o objeto-arte e o *self*; ao encontrar a beleza vaga na arte, a etnografia tende a aumentá-la. A ampliá-la. A beleza fascinante da arte desvela as diferenças estéticas radicais, sem ordens

> de prioridade ou de excelência, praticando o seu suceder-se, acumular-se ou misturar-se através do método da montagem. (CANEVACCI, 2013, p. 13-14).

A arte, a cultura e toda a empiria só têm a ganhar, a serem ampliadas e engrandecidas quando “vagam”.

> Chega-se, enfim, ao momento determinante: o vago da arte e o vagar do etnógrafo se dispersam nos sincretismos culturais. O vagar descobre e se apaixona pelo sincrético, assim como é afirmado aqui: além da acepção tradicional que o liga à religião subalterna ou à superficialidade filosófica. (CANEVACCI, 2013, p. 14).

Canevacci coloca aqui o papel do etnógrafo, a necessidade deste de ‘vagar”, mas essa analogia serve para todos os antropólogos, sociólogos, todos os críticos e teóricos da nossa contemporaneidade, conforme indicamos, e discutimos mais profundamente, no subcapítulo 5.2.

> O sincretismo — político, filosófico, religioso ou cultural — não existiria sem um vagar incerto e indeterminado. Por reflexo, a imobilidade — como recusa do vagar — é antagônica ao sincretismo. Não o vê. É imobilidade conceitual, psicologicamente estacionária. (CANEVACCI, 2013, p. 14).

Desse modo, toda a recusa da crítica, dos etnógrafos e demais teóricos em abraçar o indeterminado, consequentemente, os impede de analisar o sincretismo. O mesmo se aplica ao *Nobrow*, que é o ápice da indeterminação e a evolução do sincretismo.

> [...] o sincretismo exprime o vagar da arte; e essa mesma arte se configura como vaga nas suas obras indeterminadas ou ubíquas. Beleza difusa, impalpável, indefinível. O vago da arte é incompreensível [...]. O artista vagando se torna etnógrafo, no sentido que é no vagar que se encontra o estranho, se percebe o perturbante, se absorve o diferente, se remastiga o outro. Juntam-se fragmentos irredutíveis e se expõem as diversas obras sincreticamente. O vagar à procura do vago é a prática (e também o método) do artista etnógrafo espontâneo que elabora o encontro estético com o sincrético. (CANEVACCI, 2013, p. 14-15).

Essa relação feita por Canevacci ao colocar o artista como etnógrafo é análoga àquela feita no subcapítulo 1.3.2, quando indicamos que na contemporaneidade *Nobrow* o artista também deve ser crítico.

> Vi no sincretismo cultural um meio de leitura para métodos polifônicos e para novas visões do mundo. A contaminação deixava de ser assimilada à perda da pureza, origem, autenticidade; o híbrido não significava mais esterelidade genética ou monstruosidade mitológica (harpias, esfinges, mulas); o sincretismo não aderia mais à condenação de superficialidade da lógica filosófica sintética. (CANEVACCI, 2013, p. 18).

Segue a seguir o esclarecimento de Canevacci sobre a adaptação de seu livro "Sincretismos" (1996) em um novo volume ampliado chamado "SincrétKa" (2013). Na citação a seguir, ele discorre sobre a escolha de tal nomeação, fala sobre a evolução do sincretismo que teve que ser levada em conta.

> Aqui se assume o sincretismo como palavra-chave para compreender a transformação na relação entre arte e etnografia, dentro do processo de globalização e localização que envolve e revolve os tradicionais modos de produzir cultura, consumo, comunicação. Esse processo redefine uma política cada vez mais caracterizada pela auto-representação de subjetividades ubíquas conectadas com a comunicação digital. Tal palavra — sincrétiKa — não só abre as portas para a compreensão de um contexto feito de aceleradas e confusas mutações, mas pode permitir também direcionar a crescente desordem tecno-comunicacional ao longo de correntes criativas, descentradas, abertas. SincrétiKa exprime uma tendência para além dos clássicos sincretismos. No sincretismo convive o paradoxo de uma palavra instável por suas excessivas mudanças de significado. Frequentemente se disfarça com sinônimos mais elegantes ou mais conflituais, como *pastiche*, *patchwork*, marronização, híbrido, *mélange*, mulatismo, aculturação: todos ligados ao jogo, por excelência ambíguo, da chamada contaminação transcultural. Nele reside — na sua excessiva incoerência, trivialidade, indigenização — o Grande Liquidificador que está despedaçando todos os lugares-comuns do trio estética-ética-etnia, assim como os dos comportamentos cotidianos e dos estilos de vida. Em definitivo, o sincretismo investe, dissolve e remodela a relação entre os níveis alheios familiares, entre culturas de elite, de massa, de vanguarda e digitais. (CANEVACCI, 2013, p. 29-30).

Podemos traçar um paralelo direto do fenômeno que ele está descrevendo ao falar em "tendência para além dos clássicos sincretismos" para definir o termo "SincrétiKa" com a definição em "Além-hibridismo", feita nesta Tese para descrever a evolução do hibridismo. São apenas diferentes nomeações para um mesmo fenômeno, com pequenas diferenças perspectivas, em uma contemporaneidade cujos fenômenos são, na realidade, inomináveis (e a justificativa para tal antítese consta no subcapítulo 3.2.3) – como os diversos outros termos mencionados na citação citada, que são demonstrações das tentativas de nomeação de um mesmo fenômeno inclassificável (*Nobrow*) em suas diferentes manifestações. "O sincretismo investe, dissolve e remodela".

> Com o sincretismo se apresenta um cenário no qual a "clareza" das oposições binárias retrocede a um passado tedioso e simplificado demais. A angústia da homologação, durante tanto tempo elaborada pela esquerda (e não) e agora repetida exaustivamente por certa direita e pelos resíduos da esquerda, como estudantes repetentes, pode ser confinada nos estacionamentos da história das ideias. (CANEVACCI, 2013, p. 30).

Não há mais clareza e jamais poderemos conseguir qualquer tipo de homologação na contemporaneidade *Nobrow*. Continuar buscando-as somente atrasará nossa compreensão do nosso *Zeitgeist*. "[...] esses *sincretismos culturais* são o objeto do presente discurso. Eles brotam indisciplinados e incoerentes, de cada dobra da contemporaneidade: para subvertê-la ou, ao menos, surpreendê-la, às vezes também para confundi-la ou simplificá-la." (CANEVACCI, 2013, p. 31, grifo do autor).

> Agora a antropologia, depois do uso filosófico e religioso da palavra (no sentido depreciativo de superficialidade), assume o seu sentido de experimentação inquieta, que desafia a mutação em nome de módulos comunicativos xenófilos. O sincretismo é um conceito que lhe pertence e que há tempo está remodelando, apesar da sua incapacidade de "se regular" ou de "ser regulado". Agora está pronto para se lançar como projeto etnográfico aplicado às artes: ou seja, como um mix de códigos que recombinam as diferenças étnicas — assumidas como uma riqueza na sua desordenada montagem — segundo alguns critérios que são necessários precisar. (CANEVACCI, 2013, p. 30).

A antropologia – por mais que consiga um pouco mais que as outras áreas analisar a contemporaneidade *Nobrow* – tem ainda muito a aprender para poder apreender o sincretismo e o *Nobrow* e também deve deixar de pensar em modelações e remodelações, e sim abraçar a incapacidade desses (e, inclusive, de si mesma – no advento do *Nobrow*) de "se regular" ou de "ser regulada". "O desafio taxonômico de ordenar as cores e os indivíduos me pareceu, além de impossível, inútil, mas sedutor." (CANEVACCI, 2013, p. 36).

> A aculturação entra e sai do âmbito do sincretismo. O termo, elaborado pela antropologia, tenta delinear a mudança cultural em consequência do contato entre duas (ou mais) culturas. A aculturação pode ser, portanto, a expansão vencedora que se irradia de um centro para um conjunto diferenciado de periferias. Esse centro pode se expandir militar ou eletronicamente. Mas pode produzir também um processo inverso parcial. (CANEVACCI, 2013, p. 40).

A discussão sobre aculturação, ainda que não sob esse nome, foi dada profundamente no subcapítulo 3.3.1.

> A importância do selecionar, modificar e recombinar é decisiva no passar de uma ideia homologante e entrópica dos modelos culturais — a chamada *westernalization* — para modelos facetados que selecionam, modificam e recombinam não só as várias chamadas "periferias", mas também "o coração do centro". Assim, a própria noção eurocêntrica de "centro" versus "periferia" é posta em discussão, não tem um valor taxonômico (ético-político) absoluto. Por sorte, começa a se afirmar o princípio de que muitas periferias estão no centro e que muitos centros estão nas periferias. Se em parte continua a ser verdade que as cidades ainda são monoculturais, as metrópoles são sem dúvida sincréticas e diaspóricas. (CANEVACCI, 2013, p. 40-41).

A cultura sempre foi um objeto de estudo muito difícil de ser analisado por meio de modelos culturais, e, hoje, essa dificuldade toma todo um novo parâmetro no advento da cultura *Nobrow*, na qual tais modelos se tornam impossíveis de serem aplicadas, e não somente são “homologantes e entrópicos” para a cultura como para si mesmos (e para a etnografia, para a antropologia, para a crítica e para a teoria em geral).

> A aculturação pode ser coercitiva ou voluntária, guiada ou espontânea, imitativa ou intimidativa. O sincretismo é o resultado de um contato intercultural e interlinguístico, por isso é ubíquo, *pidgin*, crioulo: é um contágio cultural, um vírus. Compreender o sincretismo é crucial para compreender o processo de mudança e continuidade, aculturação, difusão, inovação, imitação, modernização, para tratar de um mundo globalizante relativístico e pluralístico, no qual modernidade e tradição são sincretizáveis, como naquelas obras de arte classificadas como "verdadeiras-falsas", segundo Orson Welles, *fake*: um conceito que sempre esteve inserido nas elaborações sincréticas da arte. (CANEVACCI, 2013, p. 40-41).

Como tal “processo de mudança e continuidade” deixou de ser apenas mais um dos vários processos existentes e se tornou a cultura em si, sua compreensão se torna ainda mais imprescindível.

> A aculturação sincrética penetra — seja como processo ou como resultado — em todos os níveis dos sistemas socioculturais de tipo voluntário e coercitivo, explícito e implícito, tradicional e inovador. Isso diz respeito aos trânsitos entre elementos culturais nativos e alheios que levam a modificações, justaposições e reinterpretações que de tanto em tanto podem incluir contradições, anomalias, ambiguidades, paradoxos e erros. Conflitos... O sincretismo, como sai da aculturação, não é a síntese de traços compatíveis, mas a consistência ou justaposição de elementos considerados incompatíveis ou conceitualmente ilegítimos. (CANEVACCI, 2013, p. 41).

Com essa última definição se começa a diferenciar o sincretismo do *Nobrow*: o sincretismo é “a consistência ou justaposição de elementos considerados incompatíveis ou conceitualmente ilegítimos” (CANEVACCI, 2013, p. 41), enquanto o *Nobrow* é a superação de tal justaposição que faz nascer um objeto transcendente completamente novo, cujos traços sincréticos não são mais claros e/ou rastreáveis, e são, muitas vezes, inconsistentes – o que não importa, levando em consideração que eles não têm que coexistir (como acontece com diferentes teorias de época na contemporaneidade, tornando-se atemporais – segundo discussão no subcapítulo 5.1), eles se fundiram e se tornaram um só.

> O mix dos traços culturais compatíveis com a própria cultura atesta a escolha de uma crise das aculturações violentas e predatórias. O contato cultural pode ser caracterizado pela reinterpretação ativa, pela recombinação deslocante, pela revitalização móvel. O sincretismo não é um ecletismo sem conceito ou um pragmatismo sem escrúpulos, aceito por filósofos puristas ou antropólogos incontaminados. Ao contrário, o sincretismo se apaixona pelas coisas triviais, secundárias, alheias: inclui tanto o *replacement* como o *displacement*, e até o *reacting*. No primeiro caso, se substitui uma parcialidade familiar por outra estranha; no segundo, se obtém a desorientação do sujeito, o deslocamento da sua ordem espacial e temporal "normal". O objeto sincrético, no fim, resultará perturbador na mistura entre familiar e estrangeiro, no qual a etnografia insere o seu âmbito específico de pesquisa. No terceiro, um traço cultural, artístico ou performático é "re-agido" (ou *reenacting*), transita do velho para o novo, reatualiza o velho ou o clássico e até o recente, transfigurando-se em presente sincrético. (CANEVACCI, 2013, p. 41-42).

Essa transfiguração não ocorre apenas com o objeto:

> [...] as mensagens veiculadas pelos *mediascapes* (ou incorporadas nos fetichismos ou nas migrações) não são unilineares nem produzem homologações banais, como durante muito tempo se pensou, particularmente na frente crítica. As capacidades de decodificação do espectador mundializado são fortes, o seu colocar-se nas tramas narrativas acentua o jogo semiótico descentrado através das interpretações; um mesmo filme para televisão, por exemplo, é lido e interpretado de modos diferentes nos vários contextos socioculturais. A comunicação midiática é negociada entre diversos sujeitos que participam do evento: o autor, o texto, o contexto, o espectador. As culturas digitais, enfim, aceleram tal processo através da web-comunicação. Ninguém é mais só espectador e muito menos deseja sê-lo. *Expect-atoro*. (CANEVACCI, 2013, p. 45).

As diferentes interpretações possíveis de um mesmo produto cultural globalizado e disseminado por todo o globo nos vários contextos socioculturais também produzem novas culturas, novos significados culturais, por meio das mencionadas interpretações. A

contemporaneidade *Nobrow* é multidimensional e funciona em diversos sentidos, como já mencionado.

> Nesses redemoinhos flutuantes e plurais, de panoramas glocais, emerge com força a produção, a difusão e o consumo de sincretismos culturais. Tal palavra é fruto de recíprocas contaminações entre global e local, cunhada justamente para tentar abarcar a complexidade multidirecional dos processos atuais. Nela foi incorporado o sentido irrequieto do sincretismo. O sincretismo é glocal. E um território marcado pelos atravessamentos entre correntes opostas e frequentemente misturadas, com temperaturas, salinidades, cores e sabores diversos. Um território extraterritorial. (CANEVACCI, 2013, p. 45-46).

Canevacci coloca aqui uma questão da qual diversos teóricos discordam: "O sincretismo é glocal" (CANEVACCI, 2013, p. 46). Há uma tendência da teoria contemporânea em continuar apegando-se aos fluxos culturais territoriais e temporais (conforme discutido ao longo de todo subcapítulo 3.3.1). Na discussão entre os diversos termos para mistura cultural (sincretismo, hibridismo, mestiçagem etc.), talvez os teóricos de cada uma desses acreditem em uma hipótese diferente – Canevacci diz que o sincretismo é glocal, já os teóricos do hibridismo, por exemplo, costumam se apegar mais ao territorialismo (de acordo com o visto no subcapítulo 3.2.1), dentre outros exemplos que serão abordados mais profundamente nos subcapítulos respectivos a cada um desses termos –, mas nosso objetivo ao longo desta Tese não é refutar esse dado em relação a cada um desses conceitos, mas sim analisar como um desses conceitos e, aí sim, atestar que a glocalidade é condição *sine qua non* da cultura *Nobrow*.

> Contra a potência linear da dialética histórica universalizante, o sincretismo é uma proposta oximoro, um projeto ubíquo, um modelo descentrado, um texto-colagem, um quilombo deslocado, uma montagem incompatível, um logos ilegítimo, um contato indigenizado, uma viagem mimética, um fluxo antropofágico, um *patchwork* marronizado. A filosofia o desclassificou em nome de uma razão lúcida e racional. A religião o submeteu em nome de uma verdade revelada ecumênica. O poder o fez atuar como coadjuvante num roteiro inatacável e inamovível. Agora o sincretismo se reapresenta como um "espectro" que recusa as sínteses filosóficas, os dogmas religiosos, as primazias nacionais. E devora, absorve e vomita os resíduos seriais e o *trash* reciclado das várias mundo-culturas. Um *espectro glocal*. (CANEVACCI, 2013, p. 46, grifo do autor).

Grande parte desse argumento também se aplica ao *Nobrow*, que é liberto das classificações racionais. "A liberação é sincrética. Afirma e pratica a irreversível multiplicidade dos valores culturais enquanto não-idênticos; e por isso o não-idêntico deve ser compartilhado:

é um dividir conectivo bem além de todo coletivo unificado. Não-idêntico é liberação sincrética." (CANEVACCI, 2013, p. 53). Não idêntico é também *Nobrow*.

> SincrétiKa contém um projeto discreto: poderia ter algumas dimensões inovadoras nas esferas de valores que determinam o político. A crise da forma-partido clássica, a decadência da sociedade industrial e o emergir da comunicação digital levam a experimentar soluções outras em torno ao que se chama ainda política. A discrição sincrética se refere a um projeto de liberdade enquanto liberação. No seu vagar, sincrétiKa individua algumas variações do conceito de liberdade adequadas ao presente-futuro, através do qual colocar em crise a ideia de pureza, origem, autenticidade. A liberdade sincrética está além de todo purismo autêntico e originário, obsessão profunda dos séculos passados que produziu obscenas tendências autoritárias compartilhadas de modo populista. Os sincretismos culturais praticam o sentir a liberdade que torna compatível o incompatível. A liberação do sujeito está nas práticas sincréticas que enfrentam e podem superar discretamente os preconceitos mono-culturais. SincrétiKa conjuga liberdades ulteriores no curso dos processos liberatórios, não claro a priori. SincrétiKa se apaixona pelos trânsitos, não pelas raízes, a menos que sejam raízes viajantes e mutantes. Liberdade é liberação, no sentido de que as suas visões não definem uma essência universal, mas aparecem com precisão no curso dos processos históricos articulados nas diversas culturas. A liberdade sincrética age nas liberações diferenciadas, em vez de nas generalistas ou universalizantes. As liberdades apresentam frutos conceituais que — ao emergir — desenham conexões imanentes às perspectivas culturais aqui apresentadas e discutidas, cujas vagas imagens são movimentadas como deveria ser a política. (CANEVACCI, 2013, p. 53-54).

Essa liberdade, essa libertação de amarras, é o que faz a criatividade fluir e produzir produtos culturais e toda uma nova cultura – *Nobrow* – anteriormente inimaginável, impossível de ser dentro de padrões pré-estabelecidos. "As relações possíveis entre liberdade como valor e liberação enquanto processo *transculturador* configuram panoramas inéditos além da aculturação tradicional" (CANEVACCI, 2013, p. 54, grifo do autor).

> O fluxo entre contextos diferentes e as trocas possíveis define tais conceitos vagantes desta pesquisa sincrética. Muitas palavras objetivadas pelo tempo parecem insuficientes em relação à potencialidade inventiva para outros significados no uso crítico e cotidiano. Pensemos na ferrugem definidora ainda grudada em palavras como raça, etnia, tribo, homossexual, de inequívoca matriz positivista e colonial. Liberdade sincrética aspira colocar em crise ou de lado palavras enquanto históricas e procura levar adiante conceitos adequados à sensibilidade do hoje-futuro. Tais visões conceituais chegam contextualmente às expressões artísticas e culturais em sentido expandido. O motivo é, ao menos para mim, evidente: o vagar da etnografia e a beleza vaga da arte têm como objetivo determinado as liberações possíveis expressas pelas práticas sincréticas. (CANEVACCI, 2013, p. 55).

A insuficiência mencionada de termos e conceitos vai sendo atestada ao longo desta Tese, nos respectivos capítulos e subcapítulos acerca de cada um desses.

> O conceito de ubíquo gira em torno a um método de pesquisa em campo — a etnografia — que há tempo se movimenta entre diversas disciplinas e que estabelece uma relação privilegiada nos cruzamentos entre cultura, comunicação e consumo. Ubíquo, além disso, expande conceitos e métodos sincréticos apresentados anteriormente na cultura digital. (CANEVACCI, 2013, p. 83-84).

Ao introduzir o conceito de ubíquo já em relação com a etnografia, Canevacci reforça a necessidade da expansão de conceitos por esta – necessidade que mencionamos ao longo desta Tese, (em especial nos subcapítulos 3.3.1.1 e 5.2) para, não somente a etnografia, mas toda a academia, para toda epistemologia – pois a ubiquidade é característica primordial tanto do sincretismo quanto do *Nobrow*. Assim, Canevacci já o contextualiza em diversos aspectos ciberculturais:

> Ubiquidade é conceito-chave que determina como as dimensões práticas da comunicação digital favorecem e, consequentemente, modificam a percepção quotidiana das clássicas coordenadas espaço-temporais nas experiências do sujeito: um sujeito multivíduo. A ubiquidade permeia a experiência material/imaterial de um sujeito ubíquo que transita entre a metrópole comunicacional e os social networks. Por isso, nos últimos anos, houve um forte uso metafórico do conceito de ubíquo para identificar um modus de atuar através da web-cultura: a web é ubíqua e a ubiquidade caracteriza as relações espaço-temporais da internet. (CANEVACCI, 2016, p. 18).

O autor faz a relação com o conceito de “simultaneidade”:

> A simultaneidade se apresenta, a meu ver, como a irmã "material" da ubiquidade. Talvez seja quase filha do nascente cinema, que na montagem exprime uma contiguidade óptica entre diferentes segmentos narrativos. Para os futuristas, a simultaneidade é uma experiência estética feita de inserções fragmentadas entre metrópole e tecnologia; um pulsar expressivo de imagens ou "palavras livres" da *consecutio* clássica que é possível graças a um sujeito igualmente simultâneo: o futurista. Aquele que tem a subjetividade treinada para entender a flexibilidade estendida entre os espaços-tempos vividos nos panoramas urbanos. Essa óptica simultânea é poesia em direção a um futuro anunciado nos movimentos icônicos/sônicos que nascem na estrada, atravessam a janela do ateliê e se posicionam na tela do pintor ou na partitura do musicista. *Simultaneamente*. (CANEVACCI, 2013, p. 85, grifo do autor).

A simultaneidade de todas as culturas, de todo o globo, presentes e passadas, é, em si, a cultura *Nobrow*.

> Na contemporaneidade, o ubíquo desenvolve a *imanência lógico-sensorial de caráter material/imaterial*; exprime tensões além do dualismo, isto é, o sentir simplificado da condição humana na qual as oposições binárias são funcionais para reconduzir a complexidade cotidiana ao domínio dicotômico da *ratio*. *Ubíquo é incontrolável, incompreensível, indeterminável.* Fora do controle político vertical, da racionalidade monológica, de toda determinação linear espaço-temporal. Nessa perspectiva, é possível arrancar a sua apropriação indébita (ou projetiva) por parte do que é definido deus e, em consequência, elaborar visões ubíquas em direção àquelas invenções humanistas que se movem à beira do além — além da fixidez identitária das coisas e do ser que, por essa qualidade, oferece visões poético-políticas ilimitadas. *Ubíquo é a potencialidade da fantasia que se conjuga com a tecnologia*. (CANEVACCI, 2013, p. 86, grifo do autor).

O fato do ubíquo ser "incontrolável, incompreensível, indeterminável" é um dos fatores que trazem a indeterminação à cultura *Nobrow*, ubíqua por definição. Tudo se torna ubíquo na cultura *Nobrow*, inclusive a teoria, a crítica e o próprio campo. "[...] segundo procedimentos estabelecidos durante a pesquisa em campo. No sentido de que o *campo* se ampliou, se estendeu em uma simultaneidade diaspórica, digital e multividual, na qual é cada vez mais imanente a ubiquidade material/imaterial." (CANEVACCI, 2013, p. 86, grifo do autor).

> Tal ubiquidade da etnografia requer ser penetrada e precisada. A minha identidade de pesquisador não permanece idêntica a si mesma enquanto desenvolve ao mesmo tempo relações diagonais que usam expressões metodológicas diferenciadas em diversas zonas glocais, caracterizadas cada vez menos geograficamente e cada vez mais subjetiva e emocionalmente. Tal identidade é mais flexível em relação ao passado industrialista, é uma identidade em parte mutante acomodada sobre uma base instável, que oscila entre sujeitos/contextos diversos na mesma moldura. Por isso o olho etnográfico é ubíquo enquanto treinado para decodificar a coexistência de códigos discordantes (escritos, visuais, musicais, mixados etc.) e para praticar módulos igualmente diferenciados. (CANEVACCI, 2013, p. 86-87).

A ubiquidade requer flexibilidade e mutabilidade.

> As coordenadas espaço-temporais se tornam tendencialmente supérfluas, e se expande um tipo de experiência subjetiva ubíqua. O eu pesquisador se coloca em tal situação de ubiquidade imerso na própria experiência pessoal e na relação instantânea com o outro; e esse outro é igualmente ubíquo, no sentido de que vive onde está naquele momento ativo o seu sistema comunicacional digitalizado. Tal experiência não significa desmaterialização das relações interpessoais; atesta uma complexa rede psico-corpórea, conexões ópticas e manuais, seguramente cerebrais e imaginárias que deslocam também na aparente imobilidade a experiência do sujeito. (CANEVACCI, 2013, p. 87).

Esse processo no qual "as coordenadas espaço-temporais se tornam tendencialmente supérfluas" – e sua relação com o *Nobrow* – é descrito em detalhes no subcapítulo 3.1.2.2.

> O sincretismo é contra o valor metafórico do um e do primeiro: é a afirmação de práticas antropologicamente alternativas nos níveis simbólicos expressos pelo cardinal e pelo ordinal. Pelo *cardine* e pela ordem. Tais formas simbólicas passaram de progressão matemática ao plano político-cultural, até se constituir em ética "universal". O sincretismo mistura cada *cardine* e cada ordem. O um e o primeiro viajam bifurcados entre uma Europa que ainda se autoproclama "primeiro mundo" e que coloca — ordena — os outros mundos em escalas devolutivas em direção a um presumido "baixo" ("segundo", "terceiro", "quarto mundo"); e o sujeito-pesquisador que se afirma como "uno", como indivíduo que se constrói através da unidade compacta do próprio eu racional e moral. Um eu-uno que depura dos próprios territórios a casualidade das emoções, as mutações dos corpos e das identidades, a indisciplina erótica, a alteração das consciências e das visões estéticas, as fusões culturais e as ubiquidades espaço-temporais. O "um" do sujeito não consegue ficar sempre idêntico a si mesmo em contextos diferentes, segundo a tradição da psicologia e da política institucional. A educação do um — a pedagogia do um — elimina a possibilidade de uma composição plural de diversas identidades dentro do próprio "um". O eu é então reduzido ao uno. A um. O multivíduo — diaspórico e sincrético — aparece nas janelas abertas do sujeito: assim, a mesma indivisibilidade do indivíduo pode se liberar numa pluralidade coexistente de "eus", evitando e também arriscando as divisões do ego. (CANEVACCI, 2013, p. 235-236).

Temos novamente a necessidade de superação de diversos parâmetros cartesianos.

> Os grumos do um e do primeiro são escindidos da sua força metafórica, baseados no modelo psicológico do eu que se pretende universal e objetivo, e no domínio político de uma parte da humanidade que se apresenta como civilizadora contra as outras. O sincretismo cultural ambiciona dissolver essa aliança funcional e simbólica. Os modelos universalistas e singulares são colocados em discussão: são descentrados e fragmentados. As culturas são plurais tanto no seu interior quanto no exterior; um relativismo crítico diverso recusa as tentativas de simplificar as várias transculturas através da reintrodução de novos evolucionismos escalares claramente eurocêntricos. Ao mesmo tempo, a subjetividade também é compreensível como plural. A obsessão por uma identidade sedentária e imóvel, compacta e única se desmancha por uma afirmação de possíveis pluralidades identitárias no interior do mesmo sujeito. O sincretismo psíquico tem o escopo de demolir o conceito de autoridade ligado — de modo injustificado — a esse um e a esse primeiro. E para tal fim pode ser útil entrelaçar, como num *patchwork*, os fios policromos de alguns autores que poderão nos ajudar a resolver, não só no nível da linguagem, a questão sintática do descentramento do um e do primeiro em relação ao plural do eu multividual. (CANEVACCI, 2013, p. 236-237).

Na cultura *Nobrow* atemporal e ageográfica, consequentemente, o “evolucionismo escalar” já não existe mais, assim como também não existe qualquer “identidade sedentária e imóvel” (CANEVACCI, 2013, p. 236-237). Cada objeto e cada sujeito possui em seu interior “pluralidades identitárias” típicas e inerentes da contemporaneidade *Nobrow*.

> [...] a instância da "compreensão", isto é, cercar e delimitar com o círculo gnosiológico um "pensamento", não significa chegar à sua "verdade", mas sim ao seu contrário (a fórmula). E que a "verdade" é tal só enquanto vai além, supera, nega as possibilidades sintéticas do ato do conhecimento que — em certa medida — está sempre achatado diante do "real". Por isso a verdade dos pensamentos possíveis é tal só enquanto o seu vago significado não está ainda socialmente realizado, mas remete a uma instância "outra", que está "além". Por isso o pensamento verdadeiro é "incompreensível", não no sentido de que é "ilógico" ou não se compreende, mas no sentido de que não pode estar contido dentro de um dado saber e que imagina futuros possíveis entre pensamentos e histórias. (CANEVACCI, 2013, p. 237).

Toda essa constatação é ainda mais pertinente dentro dos parâmetros da cultura *Nobrow*, cuja "verdade" jamais será alcançada em tentativas de "cercar e delimitar" uma cultura que é ubíqua e indefinível.

> O pensamento que presume ter "encontrado" a verdade é falso justamente porque subentende a pacificação entre conceito e coisa, enquanto esta última muda no tempo (e no espaço) e desafia e arrasta o conceito a compreendê-la a cada vez. Essa postura é verificável na arte: a "coisa" (a obra de arte) não é compreensível de uma vez por todas, aliás, a sua incompreensibilidade está justamente na sua verdade mutante que transcende qualquer leitura historicamente dada: a obra de arte muda porque não permanece parada — move-se em sintonia com o olhar do observador. A obra observa o sujeito que a olha, por isso não é fixa. E a própria identidade do espectador se move, fica perturbada diante da potência da arte, arrisca o desejo de sair dos recintos cognitivos e observar o ilimitado horizonte desconhecido. (CANEVACCI, 2013, p. 237-238).

A cultura *Nobrow* aumenta o potencial de tal "mobilidade de identidade", tanto do espectador quanto da obra.

> A verdade dos pensamentos está na sua capacidade de antecipar o processo de construção social-cultural da realidade, no qual é possível "sentir" o que antes parecia incompreensível e que agora poder ser visivelmente anunciado. O pensamento que "compreende" não antecipa, não vê, não pensa o não-dito. Esse pensamento se conforma diante da realidade: não tem visões. Tarefa do pensamento verdadeiro — na sua mais descentrada manifestação racional — é a de ser incompreensivelmente visionário. (CANEVACCI, 2013, p. 238).

A nossa sociedade cartesiana sempre obliterou tal "pensamento incompreensivelmente visionário" e sempre causou danos à compreensão de todas as épocas fazendo-o. Porém já não

há mais como ela continuar com tal procedimento, já que ela vem obliterando a si própria ao fazê-lo (conforme descrito no subcapítulo 5.2).

> Às vezes, até no pensamento racional vislumbrou-se que ele possa ser "compreensível" só se aceitar dentro de si o seu contrário: a dimensão irracional, mítica, sensual. Absorver a porosidade das emoções como parte do processo cognitivo, ao lado, sob e contra a razão. Talvez não seja mais suficiente tal posição dialética, por mais importante que tenha sido. No seu método, o contrário precisa ser assimilado pela síntese da lógica unitária: mas as lógicas do presente/futuro podem pluralizar-se nos processos racionais que incluem os mais incompreensíveis sincretismos culturais e artísticos. SincrétiKa não é o oposto que se deve assimilar: esta é uma lógica "reformista" ou "positiva" que não funciona e cria desastres. Os conflitos baseados em assimilar o outro ao próprio estilo cultural querem reafirmar o controle do uno: o uno puro, original, autêntico. Assimilacionismo é um processo pelo qual os diversos viram uno. E o sujeito diaspórico se revolta sempre e em qualquer lugar contra esse assimilacionismo. SincrétiKa afirma o posicionamento poroso em direção ao radical estranho, a alteridade incongruente, o estrangeiro gaguejante: para atravessar, cruzar e liberar as potencialidades das mutações exiladas. (CANEVACCI, 2013, p. 238).

Assim como também o *Nobrow* afirma. A etnografia, a antropologia, e todas demais áreas devem adaptar-se para a porosidade do sincretismo, e – no advento da cibercultura, com a introdução das repercussões do ciberespaço como novo *medium* – do *Nobrow*. “Os antropólogos deveriam ter tido uma sensibilidade especial para acolher no próprio âmbito de competências o *cyberspace*.” (CANEVACCI, 2013, p. 255).

3.2.5 Inclassificalismo e além-hibridismo

“O que está em questão é o desaparecimento do jogo perturbador e criativo com as categorias [...], uma atividade que não se contenta com apresentar e compreender a diversidade das ordens culturais, mas que [...], deseja sua própria desorientação.” (CLIFFORD, 1999, p. 23). Justamente porque não há como haver orientação ou qualquer tipo de compreensão da nossa contemporaneidade inclassificável com esse “jogo perturbador com as categorias” que há muito já devia ter desaparecido.

A informação é o organizador do funcionamento de uma totalidade social e, como tal, não depende da palavra. Na própria raiz da palavra “informação” temos a ideia de “informe”, e “informe” como “aquilo que não tem forma”, o “in” tem caráter forte e canônico. Tudo o que não tem forma é perigoso, apresenta ameaça à vida humana. O ser humano se cerca de formas definidas, ele é incompatível com a “não forma” – um dos grandes motivos do incômodo com o *Nobrow* e da não aceitação do *Nobrow* –, até certo ponto. A desordem nos incomoda, nos

colocamos em espaços meticulosamente pensados para uma certa ordem. Nossos corpos, até mesmo de acordo com a lei de Newton, não ocupam o mesmo espaço, não se mesclam. Essa ideia de espaço pessoal foi transformada em conceito de cidadania, como elemento matricial para a humanidade: "meu espaço acaba onde começa o seu". Tudo isso é forma, lógica, ordem, definição. É a forma que cria a civilização, tudo isso é ordenação. Porém a realidade não é tão quadrada. Esse modelo foi muito reforçado pelo pensamento cartesiano; ainda que encontremos muita lógica e ordem na natureza, fazemos questão de ignorar toda a simbiose nesta, de nos focar na nossa superioridade em relação a esta. Por mais que tudo e todos procurem uma logicidade, por mais que o ser humano seja mais compatível com a forma do que com a desforma – independentemente dos motivos –, nem a natureza assim o é, nem mais o mundo contemporâneo fabricado pelos humanos. Tentamos desesperadamente dar ordem e lógica ao mundo, mas a velocidade que nós mesmo impusemos a este fez-nos perder a capacidade de fazê-lo.

Ao longo desta Tese vários novos conceitos vão sendo abordados, explicados e discutidos para ilustrar esta era *Nobrow* em que vivemos na qual não é mais possível buscar mencionadas ordem e lógica. Entre eles, destacamos a importância de "inclassificalismo" e "além-hibridismo".

Depois do surgimento da cibercultura, ao juntar-se com o hibridismo cultural, ela o potencializa, até fazer surgir – por volta de 2000, o além-híbridismo, o inclassificalismo e o *Nobrow*. Já vimos no decorrer de diversos capítulos e subcapítulos anteriores como a influência global atemporal e ageográfica trouxe novos bens culturais que estimularam a evolução do conceito de hibridismo para um "além-hibridismo" e para o *Nobrow*, e os tornaram bens inclassificáveis devido à interatividade típica da cibercultura.

Contudo, devemos esclarecer e diferenciar os termos – ainda que tal diferenciação já tenha sido feita em outros subcapítulos, um novo esclarecimento retomando resumidamente a devida semântica é pertinente –: *Nobrow* é o nome do fenômeno glocal, situado na era da cibercultura, que utiliza o ciberespaço como meio para a internacionalização da cultura. Os produtos culturais resultantes deste fenômeno são inclassificáveis e "além-híbridos".

Clarificando: *Nobrow* é o "Além-Híbrido", *Nobrow* é o inclassificável, porém somente o é ao se considerar sua relação com o ciberespaço: esses dois termos não estabelecem ligação clara com esse *medium* e com a cibercultura. Podemos dizer que obras inclassificáveis sempre existiram, mas somente as surgidas no advento da cibercultura são consideradas *Nobrow*, e somente na contemporaneidade elas se tornaram maioria, fazendo surgir assim a era do inclassificalismo. Já os produtos culturais "além-híbridos" são aqueles que superaram o

hibridismo territorial e temporal, sendo mais do que mera soma de influências em sequência lógica, sendo completamente novos, inclassificáveis, atemporais e ageográficos. "inclassificalismo" e "além-hibridismo" são fenômenos que surgiram no advento do *Nobrow*, que surgiram por causa da cibercultura, que demonstram aspectos da era *Nobrow*, entretanto, possuem semânticas independentes dessa.

Nobrow é a articulação social no ciberespaço através da qual a estética dessa cultura inclassificável além-híbrida e seus bens culturais são internacionalmente estabelecidos. *Nobrow* é o inclassificável e o "além-híbrido" na era cibercultural.

O inclassificalismo e o "além-hibridismo" surgem, e precisamos aprender a lidar com eles, ao invés de tentar conferir-lhes um sentido cartesiano que jamais será capaz de explicá-los e que jamais conseguiremos desenvolver a tempo.

3.3 INTERNACIONALIZAÇÃO

> Se uma sociedade dispõe de um território com seus meios de comunicação, então o planeta é um território com meios de comunicação como jamais nenhuma sociedade teve no passado. Prossigamos nosso raciocínio: uma sociedade dispõe de uma economia fortemente regulada por leis, regras, intervenções de uma potência superior no caso do Estado, enquanto a economia mundial sofre de falta de controle. Se toda sociedade possui uma cultura que lhe é própria, assiste-se atualmente à emergência de uma cultura que se espalha pelo mundo inteiro. Por exemplo, os adolescentes de um grande número de países têm os mesmos gostos fundamentais: música, roupas etc. Há uma cultura adolescente que se espalhou pelo mundo inteiro. Uma sociedade tem sempre seu *underground*, sua zona subterrânea de delinquência: desenvolveu-se uma máfia planetária em relação à droga que começa na Colômbia e termina na Rússia. No que concerne à escolha política das sociedades, o Estado nacional tornou-se uma fórmula instituída. Paradoxalmente, este ponto comum entre todas as sociedades é o que as divide: os Estados nacionais, em sua pretensão à soberania absoluta, opõem-se à criação de uma instância que seria meta ou supranacional. Se toda sociedade tem cidadãos, é mais difícil falar da existência de cidadãos do mundo a não ser em palavras. Contudo, já existem os primeiros indícios de cidadãos terrestres em numerosas organizações não-governamentais. Por exemplo, a Anistia Internacional combate no mundo inteiro a arbitrariedade policial, o Greenpeace luta pela defesa da biosfera, o Survival International defende os pequenos povos de hoje que estão ameaçados de extermínio. A partir de Seattle e de Porto Alegre aparecem movimentos que são qualificados de antimundialistas o que, na realidade, nem todos são. Alguns deles lutam por uma globalização diferente pois, segundo a fórmula, o mundo não é uma mercadoria, o que quer dizer que ele deve ser outra coisa. (BAUDRILLARD; MORIN, 2004, p. 68-70).

Muito se fala em uma cultura internacional, mundial, planetária. Porém, uma análise desse conceito de "planetário" é necessária para os devidos esclarecimentos. Onde se situa o planetário? Ele está na tendência majoritária mundialmente realizada a partir dos países economicamente desenvolvidos e daqueles que seguem o modelo desses países. O "planetário" diz respeito a uma tendência que se totaliza, que é irretorquível, que é pressionadora e que faz os outros países virem a reboque. Isso é o que dá a consonância de uma tendência planetária: não necessariamente o alcance de uma maioria ou de uma unanimidade do total do pouco mais de duzentos países registrados na ONU, mas, sim, por exemplo, de apenas oito – os componentes do G8 –, não pela sua extensão, mas pelo seu grau de influência mundial.

> A palavra "planetária" indica que se trata do problema mais difícil a discutir na medida em que ele é complexo. O que se passa no planeta situa-se na interferência entre os processos econômicos, sociais, religiosos, nacionais, mitológicos, demográficos etc. Eis porque a tarefa mais difícil, e também a mais necessária, é pensar nosso planeta. (BAUDRILLARD; MORIN, 2004, p. 62).

Esse é o significado corrente de "planetarizado": uma tendência que faz com que os chamados "outros", queiram ou não, tenham que vir na mesma tendência, porque senão serão exclusos (e, por essa exclusão, sofreriam morte, física ou simbólica), de maneira que, para que isso não ocorra, os "outros" países seguem a "política da boa-vizinhança". Ferrara, ao invés de "planetarizado", fala em "globalismo":

> Como nova realidade sócio-histórica, o globalismo é também um novo paradigma epistemológico e isso implica na mudança do tempo e do espaço como categorias relacionadas ao modo de pensar; essa é a mudança que impregna a cibercultura e faz com que a analisemos para além das novas possibilidades tecnológicas das comunicações no mundo contemporâneo. (FERRARA, 2009, p. 74-75).

A grande questão é jamais perder a ideia de contexto, historicamente falando: a cada momento em que analisarmos nossa vida social, a economia, a relação com o outro, qualquer aspecto, qualquer objeto, desde os objetos mais microlocalizados aos mais macrossociais. De onde esse contexto veio para fazer e para explicar que nosso objeto seja tal e qual assim como ele se dá? Onde se situa o que nós estamos analisando? Quais são as características do contexto? Não é mais possível analisar apenas o objeto, isolado, como se fosse um recorte privilegiado. É preciso, ao menos de passagem, ligar o objeto ao contexto e vice-versa, pois, sem essa ligação, não é possível se ter uma visão mais cabal a respeito do objeto, e essa visão cabal é também criticidade – a criticidade que contestamos e ressignificamos ao longo de toda esta Tese. "Hoje,

quando fazemos um balanço de todos os processos planetários, temos a obrigação de não mais continuar na mesma estrada e imaginar um começo, mas a questão é saber como." (BAUDRILLARD; MORIN, 2004, p. 77).

Questão essa da tendência majoritária, ainda que não totalitária, indicando planetarização territorial. Tudo encontra-se internacionalizado, mas isso não significa que se encontre homogeneizado.

> A globalização pode ser considerada como um fenômeno que contribui para unificar o planeta. De fato, ela espalha no mundo inteiro a economia de mercado, a ciência, a técnica, a indústria, mas também as normas, os padrões do mundo ocidental. Este processo de unificação vai gerar um processo contrário que se manifesta pela emergência de uma oposição face a esta unidade, a fim de salvaguardar sua identidade cultural, nacional e religiosa. (BAUDRILLARD; MORIN, 2004, p. 65).

3.3.1 Globalização

> As lógicas transfronteiriças são diferentes dos fundamentos institucionais dos sistemas de comunicação dos Estados nacionais. Orientando-as pelos critérios das redes planetárias, o processo de desregulamentação requer uma profunda alteração do modelo econômico e social. Para delimitar essa fase de integração mundial iniciada nos anos 80, surgiu um novo conceito: globalização. Tomado à língua inglesa, exatamente como a palavra "internacionalização" no final do século XIX, ele pretende descrever o processo de unificação do campo econômico e, por extensão, caracteriza estado geral do planeta. (MATTELART, 1996, p. 101).

Essa foi a origem do termo "globalização"; aprofundemo-nos agora em seus primeiros usos:

> A globalização é, primeiramente, um modelo de administração de empresas que, respondendo à crescente complexidade do ambiente da concorrência, procede da criação e da exploração de competências em nível mundial, objetivando maximizar os lucros e consolidar suas fatias de mercado. A globalização é, de alguma maneira, a grade de leitura do mundo própria dos especialistas em administração e marketing. A palavra de ordem que rege esta lógica empresarial é a integração. Esta palavra indica uma visão cibernética da organização funcional das grandes unidades econômicas. Em inglês, o termo "global" é sinônimo de *holistic*. Diferentemente da palavra "mundialização" e suas variações nas diversas línguas latinas que se limitam à dimensão geográfica do processo, ela remete explicitamente a uma filosofia holística, ou seja, à ideia de unidade totalizante ou unidade sistemática. A empresa global é uma estrutura orgânica onde cada parte é programada para servir ao todo. Qualquer falha na "interoperabilidade" entre as partes ou na livre troca dos fluxos pode bloquear o sistema. A comunicação, portanto, deve ser uma constante. (MATTELART, 1996, p. 103).

Ou, de acordo com Miège:

> Os termos globalização e mundialização são, com certeza, polissêmicos, mas se o primeiro é uma tradução muito pouco conceitualizada de um termo inglês muito difundido, ou seja, *globalization*, o segundo tem doravante em francês uma conotação polêmica ou crítica. Conviremos, portanto, que a globalização se aplique aos fenômenos econômicos e financeiros e, sobretudo, às relações de produção; ela diz respeito, portanto, stricto sensu, ao modo de produção dominante e a sua expansão entre as novas modalidades, por exemplo, a deslocalização das oficinas de produção, a centralização e a circulação acelerada dos fluxos financeiros etc. Quanto ao termo mundialização, ele permite apreender tanto os aspectos culturais (as trocas interculturais dão lugar às práticas mundializadas, ver mais adiante) e ideológicos (= a mundialização da doutrina neoliberal) quanto à ampliação das trocas (a mundialização, nessa acepção, não é um fenômeno novo, mas é de certa maneira o resultado ou o estado, ao qual conduz a internacionalização ou a transnacionalização das trocas comerciais ou culturais). (MIÈGE, 2009, p. 198-199).

Atentemo-nos assim a toda a carga, administrativa, cibernética, empresarial e econômica do termo "globalização", extremamente diferenciado do "mundialização", termo mais restrito à disseminação em território geográfico. "Globalização" traz consigo, necessariamente, comunicação e cultura.

> Integração dos espaços da criação, da produção e da comercialização. A implicação total do empregado convertido em seu próprio patrão e *marketer*, e a elevação do consumidor à qualidade de "pró-somador" ou "coprodutor" são duas de suas ramificações mais importantes. Mas existe também e, sobretudo, a integração escalar que prenuncia um novo modo de relação com o espaço-mundo. As redes de informação e de produção sobre as quais repousa a organização da circulação interna e externa da empresa global a transformam numa "empresa-rede". À distribuição hierárquica das tarefas e de poderes numa empresa sob o fordismo corresponde uma sedimentação dos espaços geográficos; o local, o nacional, o internacional ficam representados como patamares, incomunicáveis, compartimentados. Ao passo que a nova concepção relacional da empresa e do mundo onde ela opera (enquanto rede) supõe uma interação entre os três níveis. A estratégia da empresa-malha deve ser ao mesmo tempo global e local. É esta interface permanente que os teóricos japoneses da administração exprimem por meio do neologismo *glocalize*, contração de "global" e de "local". (MATTELART, 1996, p. 103-104).

Não apenas a globalização, mas também a glocalização tornam-se parâmetros imprescindíveis.

> A menos que se concorde com a hipótese extremada feita em 1983 pelo diretor da revista Business Harvard Review, Theodor Levitt, de uma "padronização

> universal" e de seu corolário, "a homogeneização das necessidades mundiais", a globalização dos mercados, dos sistemas produtivos e dos sistemas técnicos se conjuga com a segmentação. Estes são os dois termos de uma relação dialética. A massificação alterna-se com a desmassificação, e esta contribui também para fazer recuar os limites da primeira, derrubando-se resistências à "padronização universal". Mesmo as empresas classificadas como etnocêntricas aplicam esta fórmula: um marketing mundial com certa margem de manobra às filiais. (MATTELART, 1996, p. 104).

Essa hipótese é extremamente perigosa. Jamais devemos confundir "globalização" com "homogeneização". A "padronização universal" pode se disseminar, mas não fazendo com que cada cultura no globo se homogenize, mas, sim, exatamente o contrário: considerando cada aspecto heterogêneo de cada cultura e, dessa maneira, buscando um padrão universal que abarque todos eles.

> A análise unificada em nível estratégico combina-se com as modalidades táticas de uma autonomia capaz de adaptar-se às reviravoltas de um território ou de um contexto particular. De um lado, a adaptabilidade das ferramentas de produção às demandas particulares graças às tecnologias flexibilizadas permite a produção de séries mais reduzidas de produtos, e, portanto, de sua diferenciação, e permite acompanhar seu ciclo de vida cada vez mais curto. Por outro lado, os "freios culturais" da performance da firma são levados em consideração pelas gerenciadoras que não dissociam globalização e condições específicas do lugar. Os especialistas em comunicação intercultural aplicada à administração introduziram em sua taxinomia a ideia de "mestiçagem" para indicar a necessidade de evitar um choque frontal de culturas no interior da empresa global. Enfim, o marketing e a publicidade segmentam os mercados e os objetivos ao modular as intervenções segundo as diferentes escalas para melhor aproveitar as oportunidades de penetração das redes, produtos e serviços. A otimização acrescida do investimento publicitário acarreta um enfoque cada vez mais preciso das mensagens. Isso pode ser facilmente provado pelas aplicações das novas tecnologias de manipulação de imagens pelo "virtual". Graças a um programa de tratamento de imagens, é perfeitamente possível substituir os placares publicitários colocados na arena esportiva por outros, visíveis somente para os telespectadores de determinado país ou região. Antes mesmo da promulgação de regras deontológicas, a indústria publicitária surge como um laboratório das novas técnicas. A segmentação do mercado de consumo aumenta na medida do aperfeiçoamento dos bancos e das bases de dados e de outras técnicas informatizadas de mapeamento socioeconômico dos públicos-alvo. (MATTELART, 1996, p. 104-105).

Havendo a necessidade de segmentação ou não, pensar a "mestiçagem" é chave para se compreender a maneira como a globalização pode se dar sem choque cultural e, principalmente, sem descartar culturas minoritárias.

> A globalização é uma destas expressões insidiosas a integrar o jargão das noções instrumentais que, em virtude das lógicas mercantis e à revelia dos cidadãos, adquiriram direito de cidadania a ponto de tornar-se indispensáveis para a comunicação entre pessoas de culturas diversas. Esta linguagem funcional constitui um *prêt-à-porter* ideológico que mascara os desvios da nova ordem mundial. Também é hora de distinguir entre o que é mitologia globalista e o que é realidade concreta no atual momento de integração internacional. Contrastando com a visão economista de um mundo unificado pelo livre comércio, surge a ruptura entre sistemas sociais específicos e um campo econômico unificado, entre culturas singulares e as forças centralizadoras da "cultura global". (MATTELART, 1996, p. 123).

Independentemente da origem econômica ou não da expressão "globalização", ela passou a ser indispensável e a representar muito mais. Estamos, sim, na "hora de distinguir entre o que é mitologia globalista e o que é realidade concreta no atual momento de integração internacional", contudo o mais importante é aceitar que essa integração internacional faz-se presente, é inexorável. A partir daí, cabe-nos analisar o quanto ela significa integração, significa levar em conta cada cultura do planeta, ou se ela significa que estamos extinguindo e desconsiderando aos poucos as culturas minoritárias do planeta.

> A integração das economias e dos sistemas de comunicação conduz ao surgimento de novas disparidades entre países ou regiões, e entre os grupos sociais. O conceito de "comunicação-mundo" pretende caracterizar tais lógicas de exclusão. Ao inverso do que faz crer a representação igualitária e globalista do planeta, ele permite analisar o sistema em via de mundialização sem transformá-lo num fetiche, ou seja, restituindo-lhe sua concretude histórica. Ele volta a considerar a história das relações mundiais em suas desigualdades. (MATTELART, 1996, p. 123-124).

Chegamos assim a esta importante consideração: desigualdade e exclusão ou integração? McMundo ou Jihad?

> McMundo ou Jihad? - Este dilema foi invadindo cada vez mais as reflexões sobre o futuro da cultura no planeta, sob o impulso dos universais simbólicos do consumo de massa e das redes de tempo real. Alguns acreditam ser inevitável a instauração de um McMundo, sendo a monocultura o resultado lógico do livre comércio e da formação dos grandes blocos econômicos. Os antípodas desta representação coletiva pensam que a homogeneização nem está em pauta de discussão num mundo dilacerado por desníveis sociais e econômicos e pelos espasmos nacionalistas. Para estes, o Jihad seria um reflexo mais autêntico do estado atual do planeta. Até que ponto estas imagens divididas entre dois extremos explicam a complexidade do futuro da cultura, das culturas? Como situar esta fase histórica da evolução de nossas sociedades sem cair nas facilidades e armadilhas de palavras sem sentido, declinações sucessivas das noções de homogeneização, de padronização e de

> massificação, que têm aumentado constantemente? (MATTELART, 1996, p. 129-130).

Devemos resistir à globalização? Não, nem McMundo, nem Jihad. As discussões a respeito (dadas principalmente nos subcapítulos 3.2.1, 3.2.2, 3.2.3.1, 3.3, 3.3.1.1, 3.3.1.2 e 3.3.2) vão demonstrando a necessidade da luta pelo rico multiculturalismo e conhecimento mundial de culturas, ambos sempre em harmonia. A globalização tem que ajudar a trazer compreensão e coexistência harmoniosa, jamais fomentar as diferenças, mas sim celebrá-las, e celebrar e investir no sincretismo, nos produtos culturais e nas culturas híbridas que surgem – nunca ameaçando as anteriormente existentes, apenas adicionando a elas e à riqueza cultural mundial –, e, como temos visto ao longo desta Tese, na evolução de tudo isso que vem na forma da cultura *Nobrow*, na evolução do hibridismo em "além-híbrido", que só somam à cultura mundial, aumentam sua prosperidade. De qualquer maneira, daremos voz e desatestaremos a visão "McMundista" da globalização, a visão do localismo como grande prejudicado pela globalização no subcapítulo 3.3.1.1.

> Desde o princípio da história dos intercâmbios, os modelos culturais e institucionais veiculados pelas potências hegemônicas têm se deparado com povos e culturas que resistiram à anexação, se contaminaram, mimetizaram ou desapareceram. Esses cadinhos de cultura foram o berço dos sincretismos. (MATTELART, 1996, p. 132).

Não é questão de resistência, não se deve querer evitar "contaminações", evitar anexações, mas sim utilizar-se da globalização para divulgar, como jamais antes possível, a cultura local, e incentivar sincretismos que surjam a partir dela – e que não significam que ela será superada, desaparecerá.

> Se a mundialização/globalização é um componente da cultura contemporânea, isso não significa que ela seja a única lógica capaz de definir os destinos do planeta. A década de 80, que assistiu ao florescimento das doutrinas da globalização financeira e da padronização cultural, conheceu igualmente um movimento de ideias que sublinha a defasagem entre as forças centrípetas e aglomerantes da lógica mercantil e a pluralidade das culturas, e concebe a fragmentação e a globalização como dois fatores em tensão onde se joga a decomposição/recomposição das identidades sociais e culturais. (MATTELART, 1996, p. 132-133).

A globalização é inexorável, mas não é a única alternativa. Essa é a lógica da cultura *Nobrow*: diferentes culturas, comunicações, metodologias podem conviver juntas harmoniosamente, sem atrapalhar a lógica da outra. Não vivemos mais em uma sociedade do "ou um ou outro", não, contrários são possíveis, e, no *Nobrow*, podem existir lado a lado.

> Novas questões surgem: o que significa para as comunidades as ligações com as redes planetárias? Como essas mesmas comunidades podem resistir, adaptar-se, ou sucumbir? Questões dessa natureza já se faziam presentes nas previsões de G. H. Wells na aurora do século XX, quando ele discutia a hegemonia linguística. Novos olhares sobre os entrelaçamentos do "global" e do "local" desmentiram a ideia anterior da fatalidade da monocultura. (MATTELART, 1996, p. 133).

O risco da monocultura está assim desmentido. A glocalização nos traz essas possibilidades mencionadas e convivência harmoniosa.

> Vários antropólogos têm retomado a crítica do discurso consagrado da relação entre os fluxos culturais internacionais e as culturas locais. Para eles, a intensificação da circulação dos fluxos culturais, a existência inegável de uma tendência à globalização da cultura não resultam na homogeneização do planeta, mas num mundo cada vez mais mestiço. Os conceitos de hibridação e mestiçagem explicam estas combinações e reciclagens dos fluxos culturais internacionais pelas culturas locais. (MATTELART, 1996, p. 133).

Um mundo mais mestiço, mais híbrido e, inclusive, mais "além-híbrido" (conceitos aprofundados nos subcapítulos 3.2.2 e 3.2.5), feito possível devido ao fluxo cultural atemporal e ageográfico trazido pela glocalização.

> [...] o antropólogo indiano Arjun Appadurai [...] arrisca-se até a falar em "modernidade alternativa" e de "explosão de modernidades culturais", que de Bombaim, Tóquio, Rio de Janeiro ou Hong Kong, como de Los Angeles, Nova Iorque, Londres e Paris emergem e testemunham a multiplicidade de vias de acesso das diversas idiossincrasias às novas formas do cosmopolitismo. Desmistificando o conceito de modernização como projeção unívoca da experiência euroamericana que comandou sozinha as referências sobre a defasagem desenvolvimento/ subdesenvolvimento até a década de 70, os novos conceitos querem mostrar que, longe de desaparecerem do mapa, as culturas locais se reformulam, ligam "moderno" ao "tradicional", elaborando assim as bases de suas próprias indústrias culturais e de seu próprio campo de criação artística. Isso fica claramente demonstrado por fenômenos tão diversos como a penetração da indústria da telenovela brasileira no mercado mundial e a vitalidade comprovada da arte da dança em certos países da África negra. Os clichês do miserabilismo, todavia, impedem a conscientização desses fenômenos. A velocidade de adaptação dos países asiáticos e latino-americanos às tecnologias digitais e às vantagens obtidas com sua utilização,

> de um lado para fins de desempenho no mercado mundial, e de outro lado para o lançamento em rede de projetos sociais ou de pesquisa científica, é um índice que questiona a imagem unívoca desta vasta região do mundo. (MATTELART, 1996, p. 133-134).

Mais exemplos, mais provas de que globalização não significa a morte dessas culturas, muito pelo contrário, traz um grande potencial de mundialização para essas.

> A crise da ideologia do progresso/modernidade invade também os trabalhos dos antropólogos das grandes sociedades industriais. A opinião sobre o outro mudou, pois a crise do sentido social (as significações instituídas e simbolizadas da relação com o outro) generalizou-se sobre todo o mundo. Agora cada indivíduo tem consciência de ser parte do planeta. Todos são contemporâneos uns dos outros, embora em meio a uma pluralidade. Como pensar num planeta unificado se ele é constituído por tantos mundos paralelos? Tal é a questão subjacente à nova concepção antropológica sobre a complexidade do mundo. Distanciando-se das sociedades e culturas remotas, "exóticas", objetos de estudos da antropologia social clássica, o interesse voltou-se para a pesquisa da atualidade contemporânea, como resposta à aceleração da história e às mudanças de escala, ao encolhimento do planeta e à individualização dos destinos e das referências. (MATTELART, 1996, p. 135).

Marc Augé fala das "novas formas de simbolização atuantes em escala planetária":

> Estas modalidades apelam aos sistemas de informação que são os instrumentos por excelência dos dispositivos rituais ampliados, as elaborações particulares dos indivíduos mais ou menos integrados a essas redes, e todo um conjunto de instituições oficiais e oficiosas que se esforçam por construir significações de compromissos entre os sistemas e os indivíduos. Deste ponto de vista, um profeta-curandeiro africano, um grupo de arquitetos trabalhando num projeto ou uma junta médica decidindo qual a melhor forma de intervenção em determinado ambiente constituem realidades de uma mesma natureza [...]. Adaptar-se às mudanças de escala não significa deixar de privilegiar a observação das pequenas unidades, mas levar em consideração os mundos que as perpassam, as ultrapassam e, assim fazendo, não cessam de reconstruí-las e de reconstituí-las. (AUGÉ, 1997, p. 172).

Mattelart também faz observações sobre a teoria de Marc Augé:

> O antropólogo propõe dois pares de conceitos para descrever os espaços e o mundo contemporâneo: o par lugar/não lugar e o par modernidade/pós-modernidade. O lugar é triplamente simbólico: identitário, relacional e histórico. Ele simboliza a relação de cada um de seus ocupantes consigo mesmo, com os demais ocupantes e com sua história comum. A multiplicação dos não-lugares é uma característica do mundo contemporâneo: espaços de

> circulação (autoestradas, vias aéreas), de consumo (hipermercados) e de comunicação (telefone, fax, televisão, redes). Nesses não-lugares coexiste-se, coabita-se sem haver vida em comum. A condição de consumidor ou de passageiro solitário passa por uma relação contratual com a sociedade. Estes não-lugares empíricos que geram um novo pensamento e novos tipos de relações com o mundo pertencem à "pós-modernidade", definida em contraste com a modernidade. Pois ela se apresenta como um "ponto central, nó de relações, de emissões e de recepção na vasta rede que constitui hoje o planeta", a grande metrópole atual é o cruzamento dos lugares da modernidade e dos não-lugares da pós-modernidade. O mérito desta "etnologia normal" é suscitar um questionamento radical do conceito etnocêntrico sobre os outros. Em virtude deste deslocamento, um certo retorno abrupto de perspectivas torna-se possível: o centro como é visto pela periferia, os "Nortes" tais como são vistos pelos "Suis". (MATTELART, 1996, p. 136-137).

Aprofundaremo-nos na discussão da "pós-modernidade como relação com a modernidade" no subcapítulo 5.1.1; por hora, nos concentraremos na grande questão da cultura global, do hiper-relativismo cultural e dos novos conceitos que surgem disso – os ingredientes da formação da cultura *Nobrow* da convivência multicultural, do surgimento da cultura "além-híbrida" e da superação dos conceitos.

> O reconhecimento que tende a se generalizar dos "meios" e das "mediações" está na raiz de uma renovação das orientações teóricas relativas às análises das relações entre as culturas. Alguns, porém, aproveitam-se dessa abertura para decretar o fim das relações de sujeição de certas culturas frente a outras e celebrar o advento de um consumidor soberano, navegando no universo da cultura global tendo por único critério seu livre arbítrio. Expurgadas do campo da análise cultural as relações de forças e as determinantes socioeconômicas, evapora-se, então, qualquer possibilidade de inteligência política do mundo, e surge o hiper-relativismo cultural. Obrigamos, assim, os novos conceitos a assumirem o papel de corta-vento, associando-os a toda sorte de comprometimentos e de compromissos com a ordem social e produtiva vigente. Portanto se se deseja conservar toda a força heurística dessas ferramentas, convém manejá-las com a vigilância epistemológica necessária numa fase em que o espírito do tempo do livre comércio conseguiu impregnar todo o conjunto das ciências sociais. A interrogação crítica por parte de certos etnólogos frente à possibilidade de utilização operatória de suas pesquisas da contemporaneidade está lá para não deixar cair no olvido a condição ambígua destas mudanças de ótica na análise do cotidiano, dos usos e dos usuários dos "lugares" e dos "não-lugares". (MATTELART, 1996, p. 137-138).

Contextualizemo-nos acerca dos "não lugares" por meio do próprio Augé:

> Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não lugar está com este (ou com os poderes que o governam) em relação contratual. A existência deste contrato lhe é lembrada na oportunidade (o modo de uso do não-lugar é um dos elementos do contrato): a passagem que ele comprou, o cartão que deverá

> apresentar no pedágio, [...] apresentar a passagem no check-in [...] O passageiro só conquista o seu anonimato após ter fornecido a prova de sua identidade [...] Não existe individualização (de direito de anonimato) sem controle de identidade [...] O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude. (AUGÉ, 2012, p. 95).

A contextualização completa dos "não lugares" se dará no subcapítulo 5.1.5.

3.3.1.1 O efeito da globalização nas culturas locais: etnologia

Retornamos aqui à discussão sobre a suposta extinção das culturas locais – ou, segundo Warnier, erosão rápida e irreversível destas –, devido à grande aceitação e disseminação dessa hipótese, não verdadeira no advento do *Nobrow*, conforme demonstraremos aqui. Ao mesmo tempo, iniciamos a discussão sobre o papel dos etnólogos na apreensão da cultura *Nobrow* (em par com a discussão no subcapítulo 5.1.5, complementada pela discussão sobre o papel dos antropólogos no subcapítulo 3.3.1.2. E todas essas discussões somam-se como preâmbulo para a discussão geral sobre o papel da crítica no subcapítulo 5.2).

Jean-Pierre Warnier, que em vários sentidos tem posição contrária à desta Tese, acredita que a globalização da cultura seja apenas da cultura de massa, da cultura de países desenvolvidos – jamais da cultura local. "Língua e cultura estão no coração dos fenômenos de identidade. A noção de identidade encontra um sucesso crescente no campo das ciências sociais desde a década de 1970." (WARNIER, 2003, p. 16). O autor continua:

> [...] esta noção teve numerosas definições e reinterpretações. A identidade é definida como o conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele. Mas a identidade não depende somente do nascimento ou das escolhas realizadas pelos sujeitos. No campo político das relações de poder, os grupos podem fornecer uma identidade aos indivíduos. [...] seria talvez mais pertinente falar-se de identificação ao invés de identidade, e que a identificação é contextual e flutuante. No quadro da globalização da cultura, um mesmo indivíduo pode assumir identificações múltiplas que mobilizam diferentes elementos de língua, de cultura, de religião, em função do contexto. (WARNIER, 2003, p. 16-17).

Mesmo considerando-se que a "identificação é contextual", isso já não mais importa no advento do *Nobrow*, pois já não há mais como identificar nem mesmo os contextos.

> A cultura é uma totalidade complexa feita de normas, de hábitos, de repertórios de ação e de representação, adquirida pelo homem enquanto membro de uma sociedade. Toda cultura é singular, geograficamente ou

> socialmente localizada, objeto de expressão discursiva em uma língua dada, fator de identificação dos grupos e dos indivíduos e de diferenciação diante dos outros, bem como fator de orientação dos atores, uns em relação aos outros e em relação ao seu meio. Toda cultura é transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico. (WARNIER, 2003, p. 23).

As culturas *costumavam* ser geograficamente ou socialmente localizadas, *costumavam* ser fator de identificação e diferenciação. No *Nobrow*, a cultura é unida pela indeterminação, a cultura é atemporal e ageográfica, e é transmitida pelos contextos glocais – os contextos históricos já não são mais claros, já não são mais identificáveis.

> Se a globalização dos fluxos culturais tem apenas algumas dezenas de anos de idade, suas origens nos avanços e recuos da tecnologia das trocas e das comunicações remontam à mais alta Antiguidade. Esta tecnologia está no centro das dinâmicas de contatos entre culturas diversas, das inovações técnicas, do multilinguismo, do pluralismo cultural, dos conflitos e até da exterminação dos povos minoritários e suas culturas. (WARNIER, 2003, p. 39-40).

Contudo, a globalização dos fluxos culturais traz um novo produto inédito: o "além-hibridismo" (de acordo com o subcapítulo 3.2.5).

> Os etnólogos são testemunhas privilegiadas da globalização do mercado da cultura. Eles passam vários meses, e até vários anos, face a face, no mesmo acampamento, na mesma aldeia, na mesma cidade. Eles se esforçam para aprender a língua local e participar das atividades cotidianas. Desde o começo do século, várias dezenas de milhares de etnólogos acumularam descrições e análises sobre milhares de comunidades no mundo inteiro. Seu estudo é o único que permite ter uma percepção relativamente confiável do que se passa localmente. No que se refere à mudança cultural e à globalização das trocas culturais, sua constatação é unânime. Por um lado, eles testemunham uma erosão rápida e irreversível das culturas singulares em escala planetária. Por outro lado, na prática de sua profissão, junto às comunidades locais, eles observam que esta erosão é limitada por elementos sólidos das culturas-tradições e que há, no mundo inteiro, uma produção cultural constante, abundante e diversificada, a despeito da hegemonia cultural exercida pelos países industrializados. (WARNIER, 2003, p. 119).

Todavia, esse tipo de estudo não é mais plausível nem localmente, pois nada mais se passa apenas de maneira local, o mundo todo está em contexto glocal, direta ou indiretamente. Ambas as constatações dos etnólogos mencionadas acontecem apenas por falta de capacidade de apreensão do *Nobrow* por parte deles mesmos, de toda a crítica e de toda a sociedade (de acordo com o subcapítulo 5.2). As culturas locais, no advento do *Nobrow*, têm grande potencial

de disseminação e visibilidade mundial, é apenas preciso que essa capacitação de teóricos seja feita para tal.

Warnier, grande crítico de Baudrillard, crítico da visão globalizada do etnólogo, defensor da visão do localizado (com a qual, conforme discorremos acima, não concordamos, pois essa separação não existe mais devido ao glocal lato sensu), diz que:

> Os debates sobre a globalização da cultura são permeados por questões de método. Na realidade, pode-se pesquisar sobre a globalização a partir de dois pontos de partida opostos: ou se observa a circulação dos fluxos culturais a nível mundial, ou se estuda a maneira como eles são recebidos a nível local. Os resultados da observação e as conclusões a que chegaremos serão diferentes em função destas duas escalas de observação. (WARNIER, 2003, p. 143).

Essa é uma metodologia completamente ultrapassada na cultura *Nobrow*, na qual tudo funciona glocalmente. Não há compreensão da contemporaneidade, não há apreensão ou visibilidade do *Nobrow* por insistência de diversos teóricos em continuar seguindo esse tipo de metodologia.

> Os economistas, os especialistas da mídia e das indústrias culturais, os sociólogos quantitativistas observam o poder de grupos privados como a Philips, a Bertelsmann, a Sony, as Majors americanas. Eles constatam a prevalência da lei do lucro e das lógicas financeiras. Se eles forem adeptos do liberalismo, eles se regozijarão deste estado das coisas, sublinhando suas vantagens: economias de escala, coerência das lógicas industriais e tecnológicas, competitividade e ganhos de produtividade. Rupert Murdoch, o magnata australo-americano da imprensa, bem como o inglês Sir Leon Brittan, vice-presidente da Comissão Européia, encarregado da política comercial no fim da década de 1990, são os porta-vozes exemplares deste ponto de vista. Se, ao contrário, eles se opuserem às opções liberais, eles deplorarão os abusos de um pensamento único imposto pelo jogo da competição, o empobrecimento lamentável dos conteúdos culturais, a destruição das culturas singulares. Recentemente, sociólogos ou jornalistas como Jean Baudrillard [1968, 1972, 1995] ou Ignacio Ramonet [1995, 1997] se tornaram os porta-vozes deste segundo ponto de vista junto ao grande público. (WARNIER, 2003, p. 143-144).

Após essa crítica, Warnier defende o estudo em nível local:

> Em contrapartida, um etnólogo que passe dois anos em uma cidade africana terá um ponto de vista local sobre a globalização dos fluxos culturais. Ao invés de se situar do lado da oferta ou da emissão de cultura globalizada, ele se situará ao lado da recepção localizada. Ele constatará, *in loco*, uma situação

> muito mais complexa e contrastada do que a que se poderia prever a partir da oferta globalizada. (WARNIER, 2003, p. 144).

No *Nobrow*, a questão já não é mais as vantagens ou desvantagens do estudo local ou global, mas sim que, independentemente da metodologia utilizada, nenhum objeto de estudo encontra-se mais isolado, ele está em contexto glocal de uma maneira ou de outra, e é glocalmente que os etnógrafos devem aprender a analisar seus objetos.

> O ponto de vista global sobre a globalização da cultura isola os produtos culturais de seu contexto, agrega-os por categorias e quantifica sua produção e sua distribuição em escala planetária. Ele está mal armado para compreender a maneira como os produtos culturais são recebidos, decodificados, recodificados, domesticados, reapropriados. O ponto de vista global não tem acesso à atividade das instâncias intermediárias, que fazem a triagem e recontextualizam os produtos das culturas-indústrias. Estes mediadores são a família, a comunidade local, os líderes políticos e religiosos, os xamãs e curandeiros, as igrejas, os clubes, a escola, etc. O impacto das misturas culturais é extremamente variável segundo a maneira de funcionamento destas instâncias mediadoras. Somente um ponto de vista local, que recoloca o consumo cultural no contexto das atividades múltiplas e cotidianas de uma comunidade, tem condições de avaliar o seu impacto. (WARNIER, 2003, p. 145-146).

Novamente, a única possibilidade de apreensão da cultura contemporânea é por meio da análise glocal e da superação da categorização.

> A dificuldade de um estudo sério dos fluxos, da conservação e da criação de bens culturais salta aos olhos: é possível ter uma boa radiografia das indústrias, ao mesmo tempo que, para compreender cada situação de recontextualização dos produtos culturais, seria indispensável que colocássemos um etnólogo em cada aldeia e em cada bairro urbano, ou seja, centenas de milhares em todo o planeta. Seria utópico e talvez nefasto. Consequentemente, é excessivamente difícil de ajustar as escalas de observação macrosociológicas e microetnológicas. (WARNIER, 2003, p. 146).

Na realidade, hoje não precisamos mais de um etnólogo em cada aldeia, precisamos apenas que estejam em qualquer contexto glocal – e já o estão, de maneira que falta somente a abertura a uma metodologia adequada a essa situação.

"Para compreender a globalização do mercado cultural, é preciso articular dois pontos de vista alimentados em partes iguais pelos dados empíricos: o global e o local." (WARNIER,

2003, p. 149). Quanto a essa citação, concordamos com Warnier. A nossa discordância está apenas no método para atingir tal objeto.

> Pode-se constatar que os fluxos mundiais de capitais, de migrantes, de mercadorias, de técnicas, de meios de comunicação da cultura são de uma grandeza e de uma complexidade tais que nenhum indivíduo, mesmo muito bem informado, poderia representá-las adequadamente. As lacunas da percepção são preenchidas pelo imaginário. O antropólogo Arjun Appadurai [1990] se dedicou ao estudo deste fenômeno de disjunção entre os fluxos reais e as representações imaginárias que os indivíduos e os grupos constroem, bem como entre o que está ligado à política (ao Estado, à arbitragem entre interesses particulares), por um lado, e o que está ligado às identidades primordiais (o patrimônio, a língua, a nação), por outro lado. Para Appadurai, esta disjunção é tão grande que se manifesta no mundo inteiro, através de um jogo de identidades parcialmente imaginadas. Este jogo pode, em certos casos, derivar para uma violência incontrolável. A parcela de imaginário nos dramas cambojano e ruandês é, de fato, considerável, assim como o desmoronamento do Estado e de sua capacidade de arbitragem e de regulação. Aí estaria, segundo Appadurai, um dos problemas crônicos colocados pelo crescimento desigual dos fluxos culturais: é impossível, localmente, fazer-se uma representação adequada destes fluxos e controlá-los, de maneira que, se as mediações estatais e políticas se enfraquecem, o contato entre as culturas diferentes salta para o imaginário, podendo resultar no melhor ou no pior. (WARNIER, 2003, p. 163-164).

Por que imaginadas? Porque insistimos em categorizar o não categorizável.

3.3.1.2 O efeito da globalização na hibridação e na estraneidade: antropologia

> Os antropólogos eram mais receptivos do que outros cientistas sociais a experiências que escapavam dos modelos preconcebidos de desenvolvimento. Alguns quiseram ajudar os subalternos a serem eles mesmos; a maioria os descrevia com minúcia, mas baseando-se em perguntas sociológicas ou econômicas: acreditava-se que se sabia o que era a sociedade, até mesmo que existia sociedade ou nação; portanto, a indagação dos questionários e da observação antropológica vinha traçada com base nesses pressupostos. (CANCLINI, 2016, p. 14).

Após nossa análise do papel do etnólogo na apreensão da cultura *Nobrow* por meio de um ponto de vista teórico discordante em relação ao desta Tese, iniciaremos assim nossa análise, agora do ponto de vista do papel do antropólogo na apreensão do *Nobrow* a partir da visão de Canclini, concordante com a desta Tese.

> Estamos em uma transição incerta que torna insegura qualquer descrição da estrutura social. É posto um ponto de interrogação no senso comum sobre o

> que é o social, não apenas das pessoas comuns como também dos cientistas. Não basta tentar entender o "contexto social" quando os cidadãos decidem em quem votar ou os consumidores escolhem se diferenciar lendo livros ou exibindo dispositivos eletrônicos. Nós tomamos essas decisões participando de interações sociais que não são exteriores aos indivíduos, como são imaginados os "contextos". Operamos como atores em rede que colocam em dúvida constantemente como se associar, e para quê, com outros atores, com instituições e com os movimentos que as questionam. Naturalmente, examinar a cada momento os pressupostos do senso comum não é tarefa exclusiva dos filósofos e cientistas sociais, ou seja, nós que suspeitamos da simples acumulação de dados – dos que leem ou não, dos que votam ou preferem se manifestar nas ruas. Também cumprem essa tarefa crítica os movimentos sociais, e por isso os pesquisadores estão prestando tanta atenção neles e nas estruturas, que cada vez duram menos. Em um mundo que se transforma com mais velocidade do que quando apareceu a imprensa, o cinema ou a televisão, é inaproveitável a ideia do cientista como um taquígrafo que anota se as leis imaginadas "do social" são cumpridas ou transgredidas. Quando as maiorias não atuam conforme as leis, mas adaptando-se a relações informais que prevalecem na política, [...] quando o sobrenome que melhor qualifica a democracia é canalha, quando não muda fisicamente o mapa dos poderosos, mas as interações próximas e distantes de multidões, e todos nos sentimos mais ou menos estrangeiros, a tarefa do pensamento social – em vez de descobrir regularidades de longa duração – é "orquestrar contrastes" (Clifford Geertz). Captar a ordem das pessoas e das coisas requer, mais do que nunca, estar atento à sua arbitrariedade. A sociedade é um labirinto de estratégias. (CANCLINI, 2016, p. 17-18).

Não somente nos encontramos em tal transição incerta como também devemos nos preparar para a possibilidade da incerteza não ser apenas transitória, mas sim ter vindo para ficar e, assim, nos preparar para trabalhar em seu advento. A velocidade só dá mais força à incerteza, de forma que realmente devemos – “em vez de descobrir regularidades de longa duração – é orquestrar contrastes”.

> É incômodo aceitar que aquilo que acreditávamos saber já não tem capacidade explicativa. Se quase tudo se tornou versátil, flexível, é preciso se incumbir da incerteza. E nos aferramos a noções de sociedade, etnia, nação ou classe, que em outras temporadas serviram para encontrar ordem nos comportamentos. Ou para impô-los. (CANCLINI, 2016, p. 18).

Precisamos urgentemente nos libertar dessa obstinação com tais noções.

> Não é contraditório querer superar o ensaísmo generalizante e, depois de cultivar a especialização de cada saber, regressar a uma fusão das disciplinas? As ciências modernas se formaram mediante dois movimentos de independência: de um lado, secularizando os processos de conhecimento ao retirar deles a especulação generalista, como a química contra a alquimia, a filosofia laica diante das ciências teológicas; de outro, autonomizando cada

> campo do social e criando disciplinas específicas, como a economia, a sociologia e a linguística, em vez das generalizações da metafísica. A interdisciplina que apaga as diferenças e o pós-modernismo que se esquece das análises empíricas não estão fazendo os avanços modernos da especialização científica retrocederem? (CANCLINI, 2016, p. 42).

Ambos estão fazendo tais avanços retrocederem. Tal abordagem pode ter sido justificada anteriormente, mas juntamente com a superação da pós-modernidade, também vai sendo superada, pois, no *Nobrow*, todas as culturas vivem em simultaneidade heterogênea, e é a partir disso que se deve trabalhar na contemporaneidade.

> São processos diferentes. O pós-modernismo, que se justificou como crítica à homogeneidade do racionalismo moderno, reivindicou a fragmentação social e a diversidade das culturas. Mas como os ensaístas pós-modernos quase nunca fizeram pesquisa empírica, imaginaram que suas sofisticadas análises de textos permitiam estender a todas as sociedades o que tinham descoberto nos modos de construir as diferenças de gênero ou etnia em uma sociedade particular, quase sempre ocidental. Ao descuidar do saber empírico produzido pelas ciências sociais, deixaram entrar pela porta dos fundos generalizações filosóficas infundadas. Penso na proclamação do nomadismo como condição humana universal enquanto os estudos demográficos mostram que só 3% da população mundial vive fora de seus países: é um exemplo do delírio filosófico ao qual podem levar as derivações de pessoas que não começaram mal, como Jean Baudrillard, ou que renovaram com audácia a filosofia até o fim de sua vida, como Gilles Deleuze, mas subestimaram em suas descobertas sobre a desterritorialização as novas e velhas maneiras de nos arraigarmos. (CANCLINI, 2016, p. 42-43).

Independentemente de tal argumentação ser verdadeira ou fundamentada, a presença da pesquisa empírica não será prejudicial, especialmente se for realizada liberta das noções mencionadas.

> Também é complicado para um antropólogo trabalhar com outros antropólogos quando, como às vezes ocorre, eles têm uma ideia ensimesmada da cultura, com uma formação tradicional indiferente às indústrias da comunicação e à globalização. Faz apenas duas décadas que algumas pós-graduações em antropologia aceitam que seus estudantes tenham teses sobre os meios de comunicação de massa ou as indústrias culturais, e até mesmo se discute se é possível fazer trabalho de campo na internet. (CANCLINI, 2016, p. 43-44).

Tem de ser possível, pois, no *Nobrow*, com a glocalização, mesmo culturas isoladas localmente estão sob influência da internet. De tal modo, não há mais como ser "indiferente às indústrias da comunicação e à globalização" (CANCLINI, 2016, p. 43-44).

> Quando reconhecemos que no objeto de estudo chamado cultura nem sempre prevalece o arraigamento territorial e a comunidade geográfica imediata, refazemos nossos hábitos como antropólogos e o horizonte da própria disciplina. Procuramos conhecer como estudam o mundo outros pesquisadores especializados nas interações sociais de longo alcance. Como sabemos, aqueles que fazem perguntas-macro costumam tentar responder com censos, estatísticas e enquetes, mais do que com observações prolongadas de campo e entrevistas com profundidade. É conveniente seguir o caminho quantitativo e qualitativo como tarefas complementares. (CANCLINI, 2016, p. 44).

A cultura *Nobrow* é atemporal e ageográfica, e a antropologia tem que se adaptar a isso.

> - A transdisciplina seria mais necessária em virtude da hibridação nos processos culturais contemporâneos?
> - Acho que sim. Com o esclarecimento de que as misturas atuais não são apenas étnicas ou linguísticas, como foram identificadas em outra época. Agora obrigam a entrarem em diálogo as disciplinas que se ocupam da arte, do folclore e das comunicações massivas, as que analisam as migrações, a multiculturalidade urbana e as fusões musicais. Se a convergência tecnológica integra os formatos e os conteúdos da literatura, do cinema, da televisão e da internet, assim como os suportes técnicos de cada uma e as estruturas econômicas implicadas, como vamos entender cada sistema produtivo separadamente? O aumento de interconexões e misturas estendeu a noção de hibridação: ela é usada para intitular exposições intermidiáticas, para as fusões musicais do jazz, reggae, rock, melodias celtas, tango, flamenco etc. Promove-se uma educação híbrida destinada a conscientizar os alunos da criatividade multicultural e capacitá-los para atuarem em meio a modelos e códigos culturais discrepantes. O termo "híbrido" é empregado até para carros que combinam energia elétrica com combustão interna ou para gastronomias que misturam tradições étnicas ou nacionais. (CANCLINI, 2016, p. 50).

A noção de hibridação foi estendida mais do que deveria ser: ela é, sim, extremamente ampla, porém, já há noções de "além-hibridismo" que ainda são consideradas como "hibridismo".

> - Tanta elasticidade do conceito de hibridação não diminui seu rigor?
> - Era mais fácil, sem dúvida, definir objetos em estudos demarcados por cada disciplina ou campo cultural, o da arte de um lado, o da televisão de outro. Ou imaginar culturas nacionais e identidades autônomas quando as interações com os diferentes aconteciam só nos portos e nas fronteiras. Essa época foi acabando desde a segunda metade do século XX: aumentam as migrações,

> entrelaçam-se as economias e finanças em escala global, intensifica-se a comunicação industrializada e digital dos bens culturais. Continua tendo sentido que existam disciplinas apenas enquanto subsistem ordens do social e do cultural com instituições específicas. Também é preciso desconfiar dos saberes sobre a totalidade porque continuamos pertencendo a nações e a desigualdade de acesso aos bens globalizados nos diferencia, porque construímos com base em posições diversas as interpretações. Mas, para além de concepções ingênuas da hibridação (como se fossem processos de conciliação universal), é evidente que a maior interdependência entre culturas gera proximidade e conflitos entre práticas materiais e simbólicas distantes. Mesmo sem sair da sociedade originária. Fazemos experiências fronteiriças permanecendo em nosso lugar natal. E, por sua vez, pensar, sentir e imaginar considerando apenas lugares particulares desautoriza os discursos magistrais que pretendem ser válidos para o mundo.
> - Ao termos passado de sociedades com multiculturalidade restrita (cada minoria em seu bairro) a uma interculturalidade mais aberta e difusa, vários analistas culturais sustentam que, em vez de centrar os estudos nas identidades (nacionais ou étnicas), devemos nos ocupar das zonas de intercâmbio. Os conceitos de hibridação, mestiçagem ou sincretismo servem para organizar conceitualmente esses processos de interação mais complexa?
> - Sim, na medida em que não peçamos aos conceitos que fixem um significado estável, mas que reconheçam a variedade de situações que podem acontecer em uma zona de intercâmbio. "Os conceitos são sedes de debate", escreve Mieke Bal, em que se toma consciência de diferenças, misturas e se propõem tentativas de compreensão recíproca. "Concordar não quer dizer concordar com o conteúdo, mas concordar com as regras básicas do jogo: se você utiliza um conceito, vai utilizá-lo de uma determinada maneira para que sua discrepância com respeito ao conteúdo tenha sentido." (CANCLINI, 2016, p. 50-51).

Tudo se entrelaça e se funde. Era realmente mais fácil definir objetos com as mencionadas demarcações, mas, infelizmente, isso não funciona mais na contemporaneidade *Nobrow*, já não temos tais demarcações e já nem mais conseguimos definir coisa alguma. Não existe mais totalidade, apenas simultaneidade e coexistência. Todos “fazemos experiências fronteiriças permanecendo em nosso lugar natal” (CANCLINI, 2016, p. 50) por meio de nossos contextos glocais – todo local do mundo se tornou uma zona de intercâmbio, querendo ou não. Devemos utilizar os termos de hibridação em suas semânticas adequadas, para descrevê-las, porém, devemos ter a consciência da existência da “além-hibridação” e também utilizar este conceito adequadamente. “Aí é onde se reúnem a estética e a política, ao dar visibilidade ao que está escondido. Reconfiguram a divisão do sensível e tornam evidente o dissenso.” (CANCLINI, 2016, p. 52).

> [...] experiência sobre a impossibilidade da estraneidade se produz quando se vive a comunicação nas redes. Na etapa utópica das indústrias culturais, e mais ainda com a expansão global da internet, imaginou-se que as barreiras

> fronteiriças cairiam e todos pertenceríamos a uma comunidade mundial. (CANCLINI, 2016, p. 57).

As barreiras caíram, e pertencemos, sim, a uma comunidade mundial, o que não quer dizer que as culturas locais foram apagadas, muito pelo contrário, todas convivem harmoniosamente no advento do *Nobrow*.

> O que significa habitar um mundo interconectado digitalmente onde cada vez é mais difícil ser estrangeiro? Para responder, é necessário ter em conta, ao menos, três noções disseminadas na modernidade e pós-modernidade: a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria em uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria. (CANCLINI, 2016, p. 59).

Assim como tomamos a pós-modernidade como vencida, também são essas suas noções características. A noção de “estraneidade” não existe mais, tudo está unido e “além-hibridizado”, não se pode mais traçar as diferenças, estabelecer identidades. Hoje, todos sentem-se, sim, estrangeiros em sua própria sociedade, mas, no advento do *Nobrow*, o sentem por não haver mais nenhuma sociedade que possa abranger suas individualidades únicas.

> A interculturalidade e as comunicações globalizadas nos tornam estrangeiros não apenas das paisagens que eram próprias para nós ou nossos pais. Somos convidados ou pressionados a viver outras "pátrias": Nós nos atraímos por pertencer a comunidades longínquas, baixar música e filmes de mais culturas que as difundidas pelas lojas de discos ou salas de cinema. Amplia-se o horizonte e, ao mesmo tempo, esfumam-se as fronteiras que nos davam certezas. (CANCLINI, 2016, p. 61).

Novamente, o estrangeiro deixa de existir. Ou podemos dizer que somos todos estrangeiros, conforme Canclini analisa:

> Importam, por isso, as estraneidades não territoriais. Estrangeiro não é só o excluído da lógica social predominante. É também aquele que tem um segredo: sabe que existe outro modo de vida, ou existiu, ou poderia existir. Se é um estrangeiro em sua própria sociedade, um estrangeiro-nativo, sabe que houve outras formas de trabalhar, divertir-se e comunicar-se, antes que chegassem turistas, empresas transnacionais ou jovens que mudaram os modos de conversar e de fazer. (CANCLINI, 2016, p. 61-62).

Não há mais como qualquer indivíduo partilhar de qualquer maioria de características de qualquer sociedade ou cultura que seja, ele já se tornou complexo demais em relação a grupos com membros cujas características são partilhadas. Não há mais como identificar-se como nada. Assim sendo, ou podemos dizer que a estraneidade morreu, ou que todos somos estrangeiros por essa tendência universal de que cada indivíduo seja desajustado da sua e de todas culturas.

> A estraneidade como consciência de um desajuste, perda da identidade em que antes nos reconhecíamos. Podemos nos sentir estranhos em nosso próprio país, tão somente porque andamos junto com outro estrangeiro ou porque nos aplicam uma categoria com que nunca nos identificamos. (CANCLINI, 2016, p. 62).

Por isso, a única solução é superarmos a categorização como um todo. “Descobrir o poder criativo da estraneidade leva a experimentá-la não apenas como expulsão ou perda, mas também como desejo.” (CANCLINI, 2016, p. 62). Disso nasceu a cultura *Nobrow*.

“Chama a atenção que até as rupturas com o conhecido e a busca de formas inéditas nas artes foram identificadas com sobrenomes nacionais: construtivismo russo, muralismo mexicano ou pop norte-americano.” (CANCLINI, 2016, p. 62). Justamente porque não há como identificar propriamente essa arte que já superou qualquer categorização e superou, inclusive, o território, fazendo até mesmo os exemplos acima inadequados. Atualmente, toda e qualquer categorização é inadequada.

> Crescem agora outros modos de falar artisticamente das viagens e migrações, não interessados unicamente no registro documental e em seu sentido épico ou dramático. Ocupam-se também de outras experiências de deslocamento, talvez mais expressivas da condição transterritorial contemporânea. Afastados da utopia de sermos cidadãos do mundo, percebemos as variadas maneiras de modificar os laços natais. (CANCLINI, 2016, p. 63).

A evolução do territorialismo.

> As fronteiras e os deslocamentos migratórios são processos econômicos e socioculturais, como são estudados pelos demógrafos, antropólogos e sociólogos, e também processos simbólicos que se expressam como metáforas, e não apenas com conceitos.
> - Ao comparar as representações científicas e artísticas surge a pergunta: quanto pode ser dito sobre as migrações por meio de discursos científicos, formados com conceitos unívocos, cifras e dados duros, e quanto conseguem abarcar as linguagens artísticas, cuja polissemia está urdida com metáforas?
> - As práticas atuais de pesquisadores e artistas se aproximam. Também a gente das ciências usa metáforas, move-se por aproximação e compete, com teorias

> díspares, querendo provar qual delas tem maior capacidade explicativa. Por sua parte, os artistas lidam com conceitos e organizam intelectualmente suas representações do real; transformam suas instituições em linguagem, comunicam-nas e contrastam-nas com experiências sociais. Existe um problema compartilhado pela epistemologia e pela estética: como se interseccionam o movimento pelo qual a linguagem ganha dinamismo e significação graças às metáforas com o movimento que busca precisar e fixar o sentido em conceitos. (CANCLINI, 2016, p. 65-66).

Ou seja, ambas precisam superar os conceitos. Nem mesmo as ciências duras têm conseguido lidar com sua pesquisa por meio de conceitos unívocos.

> Talvez as diferenças entre pesquisadores e artistas apareçam, antes, nos critérios de julgamento e na exigência de legitimidade de seus trabalhos. Para aquele que faz ciência, interessa construir conhecimentos em relação a referentes empíricos observáveis; para o artista, mais do que a produção de um saber, o que atrai é administrar a incerteza na sensibilidade e imaginação. Qual é o interesse de discutir sobre linguagens conceituais e metafóricas para falar das estéticas migratórias? A migração implica um modo radical de experimentar a incerteza e a passagem de uma maneira de nomear e dizer a outra: essa descontinuidade é maior se, quando se vai para outro país, muda a língua, mas ocorre também ao mudar para outra sociedade que fala o mesmo idioma com modulações diferentes. (CANCLINI, 2016, p. 66).

A exigência de se alcançar a legitimidade por meio de adequação a conceitos fará tanto pesquisadores quanto artistas malsucedidos. Todos precisam desenvolver métodos de análise para dar legitimidade à incerteza, sem necessidade de nomeações.

> - Mas é legítimo estender a interações não territoriais, em sentido metafórico, a noção de estraneidade?
> - Falar do estrangeiro como metáfora não é referir-se só em sentido figurado ou imaginário à estraneidade. Mesmo as formas geográficas da migração, as mais visíveis e contundentes, incluem estranhamentos que vão além da mudança de passagem ou de língua. O migrante também se sente alheio a trajetórias históricas, condensações secretas de sentido que formaram outro modo de viver. Por isso, a metáfora não é uma cena secundária ou derivada, cuja verdade decisiva residiria nos dados duros que os estudos demográficos ou socioeconômicos sobre as migrações dão. Essa interação entre descrições científicas, definições conceituais e reelaborações metafóricas das migrações leva a nos perguntarmos quais são os recursos visuais, literários ou digitais propícios para aludir às maneiras menos evidentes de ser estrangeiro diante dos nativos, ilegal entre cidadãos, letrado diante dos internautas digitais. Se o que caracteriza a condição de estrangeiro são os incômodos entre cenários e representações, não existe uma linguagem nem um gênero mais apropriados, mas problemas de relação entre linguagens, vacilações na tradução. Pode haver um momento épico na representação e no imaginário artístico dos migrantes ao descrever a evasão ou a confrontação com os diferentes. De outro lado, os obstáculos para o reconhecimento recíproco incitam às vezes a

> escolher o melodrama. Mas em um mundo em que é raro que o poder possa ser absolutamente monopólico, e o sofrimento possa existir sem negociação e solidariedade, os movimentos oscilantes de um lado e de outro são propícios para ensaiar modos mais complexos, menos polares, de colocar luz sobre a interculturalidade. (CANCLINI, 2016, p. 66-67).

Não há mais nenhum recurso identificatório cabível, temos que desenvolver recursos que não dependem de conceitos fechados, de nomeações. "[...] a sistematização de dados não é sinônimo de uniformização. Os vastos arquivos globais interconectam diferenças sociais e culturais; não conseguem dissolvê-las." (CANCLINI, 2016, p. 70). Não há nenhuma necessidade de buscar uniformização nomeando um qualquer algo que seja.

> O acontecimento estético irrompe quando, em vez de afirmar um sentido, se deixa emergir a incerteza e o estranhamento. Em sociedades laicas, em um mundo plural, é possível conceber todas as obras culturais, todos os espaços e circuitos, como rascunhos, tentativas de dizer. (CANCLINI, 2016, p. 67).

Dessa maneira surgiu a arte e a cultura *Nobrow*. Agora, para reconhecer e dar visibilidade a essa cultura, cabe à crítica agir da mesma maneira: deixar "emergir a incerteza e o estranhamento" também em sua própria metodologia.

3.3.2 Diferença e diversidade cultural: desorientação e identidade

> É o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do além. Na virada do século, preocupa-nos menos a aniquilação – a morte do autor – ou a epifania – o nascimento do "sujeito". Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do "presente", para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo "pós": *pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...*
> O "além" não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no "além": um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem - aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás. (BHABHA, 2013, p. 19, grifo do autor).

Nesta última virada de século, a desorientação se tornou a própria era, o *Nobrow*. A aceleração junto à glocalidade nos trouxe a superação do tempo e do espaço, nos trouxe uma

cultura atemporal e ageográfica. As figuras complexas de diferença e de identidade nos fazem ter que superar a noção desse conceito. *Au-delà* é um termo idiossincrático do *Nobrow*.

> O afastamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 2013, p. 20).

A articulação de diferenças culturais no advento do *Nobrow* é feita superando-se todas essas categorias, todo e qualquer tipo de categoria, para a partir daí fazer surgir produtos independentes delas, não categorizáveis. “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. (BHABHA, 2013, p. 20).

> Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 2013, p. 21).

Articulação essa que ganhou todo um novo potencial ao sair de uma ordem lógica temporal e territorial com a introdução do ciberespaço.

> "Além" significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite – o próprio ato de ir além – são incogniscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao "presente" que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural. O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas

> descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, "estabelecendo uma concepção do presente como o 'tempo do agora'". (BHABHA, 2013, p. 23-24).

Esse presente que venceu o tempo e o espaço é o *Nobrow*, é o "além". *Nobrow* é consequência do "além-hibridismo" (de acordo com os subcapítulos 3.1.2.2 e 3.2.5).

> Se o jargão de nossos tempos – pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo - tem algum significado, este não está no uso popular do "pós" para indicar sequencialidade – feminismo posterior – ou polaridade – antimodernismo. Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. (BHABHA, 2013, p. 24).

Centra-se na linearidade do tempo – que não existe mais no advento do *Nobrow*.

> O que é impressionante no "novo" internacionalismo é que o movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não é uma passagem suave de transição e transcendência. A "meia passagem" [middle passage] da cultura contemporânea, como no caso da própria escravidão, é um processo de deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência. Cada vez mais, as culturas "nacionais" estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de "histórias alternativas dos excluídos", que produziriam, segundo alguns, uma anarquia pluralista. O que meus exemplos mostram é uma base alterada para o estabelecimento de conexões internacionais. (BHABHA, 2013, p. 26).

Processo de deslocamento e disjunção do espaço e do tempo, responsável por essa transição não ser suave, pois não é linear.

> Estar no "além", portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir "no além" é, ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então, o espaço intermédio "além" torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora. (BHABHA, 2013, p. 28).

Justamente porque o tempo deixou de ser linear. As novas conexões internacionais não são mais apenas daquilo que tem contato presencial, territorial. Glocalizadas, são infinitas e ilógicas.

> O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2013, p. 29).

As fronteiras não mais existem. A arte *Nobrow* é atemporal e ageográfica.

> Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social. (BHABHA, 2013, p. 46).

A arte *Nobrow* fez surgir e nos mostrou o que era a nossa nova sociedade *Nobrow*. “O que exige maior discussão é se as ‘novas’ linguagens da crítica teórica (semiótica, pós-estruturalista, desconstrucionista e as demais) simplesmente refletem [...] divisões geopolíticas e suas esferas de influência.” (BHABHA, 2013, p. 49). Não apenas essas novas linguagens, mas todas existentes devem se reavaliar e se reinventar além dessas divisões e esferas.

> Quero me situar nas margens deslizantes do deslocamento cultural – isto torna confuso qualquer sentido profundo ou "autêntico" de cultura "nacional" ou de intelectual "orgânico" – e perguntar qual poderia ser a função de uma perspectiva teórica comprometida, uma vez que o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial é tomado como lugar paradigmático de partida. (BHABHA, 2013, p. 50).

Por isso, não é mais possível categorizar nenhuma cultura. E já não é mais possível tomar “o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial como lugar paradigmático de partida”, pois ele também já foi superado neste novo cenário atemporal e ageográfico, já agregou o “além”. O “além-hibridismo” (de acordo com o subcapítulo 3.2.5) surge para atuar nesse novo cenário que o hibridismo não tem bases para tal.

> Pode ser possível produzir tal tradução ou transformação se compreendermos a tensão no interior da teoria crítica entre sua delimitação institucional e sua força revisionária. A referência contínua ao horizonte de outras culturas que mencionei anteriormente é ambivalente. É um lugar de citação, mas é também um signo de que essa teoria crítica não pode manter para sempre sua posição na academia como o fio cortante antagônico do idealismo ocidental. O que se requer é demonstrar um outro território de tradução, um outro testemunho da argumentação analítica, um engajamento diferente na política de e em torno da dominação cultural. O que esse outro lugar da teoria poderia ser tornar-se-á mais claro se virmos primeiro que muitas ideias pós-estruturalistas são elas mesmas opostas ao humanismo e à estética do Iluminismo. Elas constituem nada menos que uma desconstrução do momento do moderno, de seus valores legais, seus gostos literários, seus imperativos categóricos filosóficos e políticos. Em segundo lugar, e mais importante, devemos re-historicizar o momento da "emergência do signo", "a questão do sujeito" ou a "construção discursiva da realidade social", para citar uns poucos tópicos em voga na teoria contemporânea. Isto só pode acontecer se relocarmos as exigências referenciais e institucionais desse trabalho teórico no campo da diferença cultural – e não da diversidade cultural. (BHABHA, 2013, p. 66-67).

Outras considerações acerca de diferença e da diversidade cultural encontram-se nos subcapítulos 1.4 e 5.1.3.1. A teoria crítica não pode continuar se embasando em tais delimitações institucionais que estão matando sua força revisionária: ela não está sendo capaz de apreender a era *Nobrow* justamente por insistir em utilizar-se de instrumentos e linguagens não mais aplicáveis. É preciso se libertar dessas delimitações para que possa traduzir a contemporaneidade, achar novas abordagens para essa nova “língua falada” que ninguém sabe traduzir ainda. Desconstruir os “imperativos categóricos” e aprender a fazer essa tradução completamente isenta de categorias quaisquer.

> Essa revisão da história da teoria crítica apoia-se, como eu disse, na noção de diferença cultural, não de diversidade cultural. A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico – enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação da cultura corno "conhecível", legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um

> sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais em certos relatos antropológicos do início do estruturalismo. (BHABHA, 2013, p. 69).

Continuemos tal diferenciação, importantíssima para a compreensão do *Nobrow* pluralista, no qual as culturas não apenas se misturam, elas também se transformam, se juntam e se mantêm, tudo em simultaneidade.

> Por meio do conceito de diferença cultural quero chamar a atenção para o solo comum e o território perdido dos debates críticos contemporâneos. Isso porque todos eles reconhecem que o problema da interação cultural só emerge nas fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada. A cultura só emerge como um problema, ou uma problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações. Todavia, a realidade do limite ou texto-limite da cultura é raramente teorizada fora das bem intencionadas polêmicas moralistas contra o preconceito e o estereótipo ou da asserção generalizadora do racismo individual ou institucional – isso descreve o efeito e não a estrutura do problema. A necessidade de pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural é rejeitada. (BHABHA, 2013, p. 69-70).

Mais uma vez, devemos entender que as fronteiras, de qualquer tipo, não existem mais. A cultura não tem mais limites territoriais e temporais, mas essa realidade é ignorada justamente porque "a necessidade de pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural é rejeitada" (BHABHA, 2013, p. 70).

> O conceito de diferença cultural concentra-se no problema da ambivalência da autoridade cultural: a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação. E é a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em questão no conceito e no momento da enunciação. O processo enunciativo introduz uma quebra no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referência, e a negação necessária da certeza na articulação de novas exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação ou resistência. A luta se dá frequentemente entre o tempo e a narrativa historicistas, teleológicos ou míticos, do tradicionalismo – de direita ou de esquerda – e o tempo deslizante, estrategicamente deslocado, da articulação de uma política histórica de negociação, como sugeri acima. O tempo da libertação é, como Fanon evoca de maneira poderosa, um tempo de incerteza cultural e, mais crucialmente, de indecidibilidade significatória ou representacional. (BHABHA, 2013, p. 70).

Não importa o quanto a crítica ou a academia tentem, não há como reverter o fato de que não existe mais supremacia cultural. As referências se perdem em uma cultura sem ordem territorial e temporal lógica, levando esse sistema identificatório à ruína.

> A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico. Essa iteração nega nossa percepção das origens da luta. Ela mina nossa percepção dos efeitos homogeneizadores dos símbolos e ícones culturais, ao questionar nossa percepção da autoridade da síntese cultural em geral. Isto exige que repensemos nossa perspectiva sobre a identidade da cultura. [...] Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro. Não é devido a alguma panaceia humanista que, acima das culturas individuais, todos pertencemos à cultura da humanidade; tampouco é devido a um relativismo ético que sugere que, em nossa capacidade cultural de falar sobre os outros e de julgá-los, nós necessariamente "nos colocamos na posição deles". (BHABHA, 2013, p. 71).

Isso exige que repensemos qualquer tipo de identificação da cultura.

> A identificação cultural é então mantida à beira do que Kristeva chama de "perda de identidade" ou que Fanon descreve como uma profunda "indecidibilidade" cultural. O povo como uma forma de interpelação emerge do abismo da enunciação onde o sujeito se divide, o significante "desaparece gradualmente" e o pedagógico e o performático são articulados de forma agonística. A linguagem da coletividade e da coesão nacionais está agora em jogo. Nem a homogeneidade cultural nem o espaço horizontal da nação podem ser autoritariamente representados no interior do território familiar da esfera pública: a causalidade social não pode ser compreendida adequadamente como um efeito determinístico ou sobredeterminado de um centro "estatista"; tampouco pode a racionalidade da escolha política ser dividida entre as esferas polares do privado e do público. A narrativa da coesão nacional não pode mais ser significada, nas palavras de Anderson, como uma "solidez sociológica" fixada em uma "sucessão de plurais" – hospitais, prisões, aldeias longínquas – em que o espaço social é claramente delimitado por tais objetos repetidos que representam um horizonte naturalista, nacional. Esse pluralismo do signo nacional, em que a diferença retorna como o mesmo, é contestado pela "perda de identidade" do significante que inscreve a narrativa do povo na escrita ambivalente, "dupla", do performático e do pedagógico. O movimento de significado entre a imagem imperiosa do povo e o movimento de seu signo interrompe a sucessão de plurais que produzem a solidez sociológica da narrativa nacional. A totalidade da nação é confrontada com um movimento suplementar de escrita e atravessada por ele. A estrutura heterogênea da suplementaridade derridiana na escrita acompanha rigorosamente o movimento agonístico, ambivalente, entre o pedagógico e o performático que embasa a interpelação narrativa da nação. Um suplemento, em um de seus

> sentidos, "cumula e acumula presença". É assim que a arte, a *techne*, a imagem, a representação, a convenção etc., vêm como suplementos da natureza e são plenas de toda essa função de cumulação completa. (BHABHA, 2013, p. 249-250).

Chegamos a um ponto-chave o qual é preciso ser esclarecido: a "perda de identidade" mencionada é causada exatamente pela nomeação de algo, e a verdadeira essência desse algo se perde por causa da homogeneização que o nome dado lhe traz. A "indecibilidade cultural" também vem da crença de que uma identificação é necessária e acontece, pois jamais conseguiremos nos identificar com a maioria das características de nenhuma nomeação. Ou seja: a melhor maneira de garantir a identidade própria de algo é não atribuir-lhe uma identidade nomeada.

> A diferença cultural não pode ser compreendida como um jogo livre de polaridades e pluralidades no tempo homogêneo e vazio da comunidade nacional. O abalo de significados e valores causado pelo processo de interpretação cultural é o efeito da perplexidade do viver nos espaços liminares da sociedade nacional que tentei delinear. A diferença cultural, como uma forma de intervenção, participa de uma lógica de subversão suplementar semelhante às estratégias do discurso minoritário. A questão da diferença cultural nos confronta com uma disposição de saber ou com uma distribuição de práticas que existem lado a lado, *abseits*, designando uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado em vez de ser negado. (BHABHA, 2013, p. 261).

Que não pode, que não tem mais como ser negado.

> A diferença cultural não representa simplesmente a controvérsia entre conteúdos oposicionais ou tradições antagônicas de valor cultural. A diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não sincrônico, da significação, ou a interrupção da questão suplementar que elaborei acima. A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na "guerra de posição", demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre "incompletas" ou abertas à tradução cultural. (BHABHA, 2013, p. 262).

No advento do *Nobrow*, tais "novas formas de sentido e estratégias de identificação" (BHABHA, 2013, p. 262) devem se dar por meio da não identificação. Elas sempre foram incompletas, contudo, no *Nobrow*, elas sempre serão também errôneas.

> Não basta simplesmente se tornar consciente dos sistemas semióticos que produzem os signos da cultura e sua disseminação. De modo muito mais significativo nos defrontamos com o desafio de ler, no presente da performance cultural específica, os rastros de todos aqueles diversos discursos disciplinadores e instituições de saber que constituem a condição e os contextos da cultura. Como venho argumentando nesse capítulo, tal processo crítico exige uma temporalidade cultural que é tanto disjuntiva quanto capaz de articular, nos termos de Lévi-Strauss, "formas de atividade que são ao mesmo tempo nossas e outras". (BHABHA, 2013, p. 262).

Precisamos ter consciência das características da época em que estamos para escolher as ferramentas adequadas para analisá-la.

> Uso a palavra "rastros" para sugerir um tipo particular de transformação discursiva interdisciplinar que a analítica da diferença cultural demanda. Entrar na interdisciplinaridade de textos culturais significa que não podemos contextualizar a forma cultural emergente explicando-a em termos de alguma causalidade discursiva ou origem preestabelecidas. Devemos sempre manter aberto um espaço suplementar para a articulação de saberes culturais que são adjacentes e adjuntos, mas não necessariamente cumulativos, teleológicos ou dialéticos. A "diferença" do saber cultural que "acrescenta" mas não "soma" é inimiga da generalização implícita do saber ou da homogeneização implícita da experiência, que Claude Lefort define como as principais estratégias de contenção e fechamento na ideologia burguesa moderna.
> A interdisciplinaridade é o reconhecimento do signo emergente da diferença cultural produzida no movimento ambivalente entre a interpelação pedagógica e a performática. Ela nunca é simplesmente a adição harmoniosa de conteúdos e contextos que aumentam a positividade de uma presença disciplinadora ou simbólica preestabelecida. Na irrequieta pulsão de tradução cultural, lugares híbridos de sentido abrem uma clivagem na linguagem da cultura que sugere que a semelhança do símbolo, ao atravessar os locais culturais, não deve obscurecer o fato de que a repetição do signo é, em cada prática social específica, ao mesmo tempo diferente e diferencial. (BHABHA, 2013, p. 262-263).

Os signos e os significados de uma mesma coisa mudam conforme seu uso e seu local. Na era da aceleração, da produção em excesso de signos, eles já perdem completamente seus referenciais.

> Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro da mesma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do "signo" no qual se possam inscrever identidades culturais. E a contingência como tempo significante de estratégias contra-hegemônicas não é uma celebração da "falta" ou do

> "excesso", ou uma série autoperpetuadora de ontologias negativas. Esse "indeterminisrno" é a marca do espaço conflituoso mas produtivo, no qual a arbitrariedade do signo de significação cultural emerge no interior das fronteiras reguladas do discurso social. (BHABHA, 2013, p. 276).

Exige uma superação do uso de “molduras”. Precisamos abraçar o indeterminismo.

> A cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória. Ela é transnacional porque os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural, seja como "meia-passagem" da escravidão e servidão, como "viagem para fora" da missão civilizatória, a acomodação maciça da migração do Terceiro Mundo para o Ocidente após a Segunda Guerra Mundial, ou o trânsito de refugiados econômicos e políticos dentro e fora do Terceiro Mundo. A cultura é tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento – agora acompanhadas pelas ambições territoriais das tecnologias "globais" de mídia – tornam a questão de como a cultura significa, ou o que é significado por cultura, um assunto bastante complexo. (BHABHA, 2013, p. 277).

Não mais territorial.

> Torna-se crucial distinguir entre a semelhança e a similitude dos símbolos através de experiências culturais diversas - a literatura, a arte, o ritual musical, a vida, a morte - e da especificidade social de cada uma dessas produções de sentido em sua circulação como signos dentro de locais contextuais e sistemas sociais de valor específicos. A dimensão transnacional da transformação cultural - migração, diáspora, deslocamento, relocação - torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação. O discurso natural(izado), unificador, da "nação", dos "povos" ou da tradição "popular" autêntica, esses mitos incrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição. (BHABHA, 2013, p. 277).

Ou aceitar que não há mais como fazer qualquer distinção. Há diferença cultural e há toda uma percepção e fruição desta que não necessitam de categorias racionalizadoras para acontecer. Vencer o discurso da “nação”, dos “povos” ou da tradição “popular” autêntica só faz as culturas crescerem e tornarem-se mais ricas.

> De que modo a desconstrução do "signo", a ênfase sobre o indeterminismo no juízo cultural e político, transforma nossa noção do "sujeito" da cultura e do agente de mudança histórico? Se contestarmos as "grandes narrativas", que temporalidades alternativas criaremos então para articular as historicidades diferenciais (Jameson), contrapontísticas (Said), interruptoras (Spivak) de

> raça, gênero, classe, nação no interior de uma cultura crescentemente transnacional? Precisaremos repensar os termos através dos quais concebemos a comunidade, a cidadania, a nacionalidade e a ética da afiliação social? (BHABHA, 2013, p. 279-280).

A resposta para tais questionamentos à qual esta Tese chega é afirmativa: precisamos repensar o uso de todo e qualquer termo.

> A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e suplementaridade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação. (BHABHA, 2013, p. 281-282).

Vem daí a necessidade de fruição sem categorização.

> A metáfora da "linguagem" traz à tona a questão da diferença e incomensurabilidade culturais, não a noção etnocêntrica, consensual, da existência pluralista da diversidade cultural. Ela representa a temporalidade do significado cultural como "multiacentuada", "rearticulada discursivamente". É um tempo do signo cultural que desestabiliza a ética liberal da tolerância e a moldura pluralista do multiculturalismo. Cada vez mais, o tema da diferença cultural emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos, ex-cêntrica. (BHABHA, 2013, p. 284).

A questão da qual é necessário tomarmos consciência é que já não existe mais posições, não há mais centro, não há mais marginalidade. Reiterando: a cultura *Nobrow* é ageográfica.

> [...] temporalidade disjuntiva é da maior importância para a política da diferença cultural. Ela cria um tempo de significação para a inscrição da incomensurabilidade cultural, no qual as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque "ocupam de algum modo o mesmo espaço". É esta forma liminar de identificação cultural que é relevante para a proposta de Charles Taylor de uma "racionalidade mínima" como base para juízos não etnocêntricos, transculturais. O efeito da incomensurabilidade cultural é que ela "nos leva além de meros critérios formais da racionalidade e apontam para a atividade de articulação humana que dá sentido ao valor da racionalidade". A racionalidade mínima, como atividade de articulação personificada na metáfora da linguagem, altera o sujeito da cultura, transformando-o de uma função epistemológica em uma prática enunciativa. Se a cultura como epistemologia se concentra na função e na intenção, então a cultura como enunciação se concentra na significação e na institucionalização; se o epistemológico tende para uma reflexão de seu referente ou objeto empírico, o enunciativo tenta repetidamente reinscrever e relocar a reivindicação

> política de prioridade e hierarquia culturais (alto/baixo, nosso/deles) na instituição social da atividade de significação. O epistemológico está preso dentro do círculo hermenêutico, na descrição de elementos culturais em sua tendência a uma totalidade. O enunciativo é um processo mais dialógico que tenta rastrear deslocamentos e realinhamentos que são resultado de antagonismos e articulações culturais – subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural. (BHABHA, 2013, p. 284-285).

Da mesma maneira que a cultura *Nobrow* é ageográfica, ela também é atemporal, ou seja, a "incomensurabilidade cultural" (BHABHA, 2013, p. 284) agora é definitiva. Todo juízo hoje deve ser/é não etnocêntrico e transcultural. A proposta de "racionalidade mínima" é uma possibilidade interessante – com a necessidade de algumas adaptações – para a apreensão da cultura *Nobrow*, que é deslocamento eterno, articulação eterna.

3.3.3 O fluxo cultural, a evolução do hibridismo e a desterritorialização

> Toda cultura é, antes de tudo, híbrida; formação de hábitos, costumes e processos sócio-técnico-semióticos que se dão sempre a partir do acolhimento de diferenças e no trato com outras culturas. A recombinação de diversos elementos, sejam eles produtivos, religiosos ou artísticos, é sempre um traço constitutivo de toda formação cultural. Por outro lado, toda tentativa de fechamento sobre si acarreta empobrecimento, homogeneidade e morte. A cultura necessita, para se manter vibrante, forte e dinâmica, aceitar e ser, de alguma forma, permeável a outras formas culturais. Esse processo está em marcha desde as culturas mais "primitivas" até a cultura contemporânea, a cibercultura. Assim, não é a recombinação em si a grande novidade, mas a forma, a velocidade e o alcance global desse movimento. (LEMOS, 2009, p. 38).

Esse é o nosso ponto de partida: "Toda cultura é, antes de tudo, híbrida" (LEMOS, 2009, p. 38). Tentar achar uma primeira cultura, originária, pura, é apenas empreendimento insano e fútil. O hibridismo *é* a cultura em si. Atualmente, com "a velocidade e o alcance global" (LEMOS, 2009, p. 38), o que ocorre é uma evolução, uma transcendência do hibridismo.

> [...] a cultura contemporânea é um território recombinante. A novidade não é tanto a recombinação em si, mas o seu alcance. A recombinação, que tem dominado a cultura ocidental pelo menos desde a segunda metade do século XX, adquire aspectos planetários nesse começo de século XXI. A cibercultura instaura uma estrutura midiática ímpar [...] na história da humanidade, na qual, pela primeira vez, qualquer indivíduo pode produzir e publicar informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações, adicionar e colaborar em rede com outros, reconfigurando a indústria cultural ("massiva"). Os exemplos são numerosos, planetários e em crescimento

> geométrico: blogs, *podcasts*, sistemas *peer to peer*, *softwares* livres, *softwares* sociais, arte eletrônica... Trata-se de crescente troca e processos de compartilhamento de diversos elementos da cultura a partir das possibilidades abertas pelas tecnologias eletrônico-digitais e pelas redes telemáticas contemporâneas. (LEMOS, 2009, p. 39).

Ou seja, o fluxo cultural em suas novas modulações no ciberespaço, por meio das novas tecnologias digitais e interativas.

> Editoras, empresas de televisão, jornais e revistas, indústrias da música e do filme controlam a emissão na já tão estudada cultura da comunicação de massa. Na indústria cultural massiva, há um emissor de informação que dirige sua produção para uma massa de receptores, transformada, com alguma sorte, em público. Isto não significa que não havia possibilidades de acesso e produção underground da informação*: fanzines*, rádios e TVs piratas etc. sempre existiram, mas com alcance bastante limitado. A evolução da tecnologia eletrônico-digital cria uma efervescência, um excesso de informação pela possibilidade de que cada um seja também produtor e emissor de conteúdo. (LEMOS, 2009, p. 39).

Foram essas novas tecnologias que proporcionaram, direta ou indiretamente (glocal lato sensu ou glocal stricto sensu, conforme subcapítulo 3.1.2) esse novo alcance, tanto para se consumir quanto para se produzir cultura. Elas proporcionaram disseminação global para o fluxo cultural.

> Na cultura pós-massiva, que constitui a atual cibercultura, produzir, fazer circular e acessar cada vez mais informação tornam-se atos quotidianos, corriqueiros, banais. Para dar exemplos concretos, podemos dizer que blogs e *podcasts* tornaram-se novas formas de emissão textual, imagética e sonora pelas quais cada usuário faz o seu próprio veículo. Os blogs são hoje um fenômeno mundial de emissão livre de informação sobre diversos formatos (pessoais, jornalísticos, empresariais, acadêmicos, comunitários...). Os *podcasts*, por sua vez, são formas livres de emissão sonora pelas quais cada usuário pode criar o seu próprio programa e disseminá-lo pela rede. As formas da arte eletrônica colaborativas mostram diversas ações coletivas, participativas e recombinatórias, nas quais pessoas e grupos cooperam entre si, pela via telemática. O mesmo acontece com o desenvolvimento dos *softwares* livres, hoje um sistema muito poderoso que também faz parte dessa liberação da emissão. Aqui os códigos são alterados e disponíveis para novas modificações através de desenvolvedores espalhados pelo mundo. O mesmo podemos dizer da prática de produção de informação (liberação da emissão) a partir de dispositivos móveis. Muitas das informações e imagens que recebemos referentes aos tsunamis, aos atentados em Madri e em Londres foram disseminadas por pessoas através de câmeras embutidas em telefones celulares. Da mesma forma, as últimas guerrilhas urbanas ocorridas em Paris foram não só documentadas como também, de alguma maneira, impulsionadas pelo uso testemunhal de telefonia móvel, como no

> caso de um indivíduo que filmou, da janela de sua casa, através de um telefone celular, a polícia agredindo jovens da periferia. Esse vídeo, disseminado pela rede, em blogs, aumentou ainda mais a revolta. Assim, com a liberação da emissão, temos testemunhas que podem produzir e emitir de forma planetária os diversos tipos de informação. Esses exemplos são comprovações da potência da liberação da emissão na atual cibercultura recombinante. (LEMOS, 2009, p. 39).

Comprovações de todo o poder contracultural dos meios de comunicação, previsto por Enzensberger (de acordo com o subcapítulo 2.1.3), potencializado no advento da cibercultura.

> A cultura digital pós-massiva não representa o fim da industrial massiva. Por sua vez, a indústria massiva não vai absorver e "massificar" a cultura digital pós-massiva. A cibercultura é essa configuração na qual se alternarão processos massivos e pós-massivos, na rede ou fora dela. Com a difusão dos *podcasts*, o rádio vai morrer? Com a web, a televisão vai acabar? Não há nenhuma evidência disso. O que existe na cibercultura é uma reconfiguração infocomunicacional e não o fim da cultura de massa. Sua transformação acolhe processos bidirecionais, abertos, nos quais prevalece a liberação da emissão sob diversos formatos e modulações, e uma conexão generalizada e planetária por redes telemáticas. (LEMOS, 2009, p. 41).

Vivemos uma realidade *Nobrow*, que é multidimensional, na qual todo tipo de comunicação, cultura, comportamento, produção, vive em harmonia na inclassificabilidade (conforme veremos detalhadamente no capítulo 5).

> Esses são os três princípios básicos para uma compreensão das recombinações em jogo na cultura contemporânea: emissão, conexão, reconfiguração – recombinações que vêm da liberação da emissão, do princípio de conexão. Trata-se de uma reconfiguração cultural, artística, imaginária, subjetiva, produtiva, econômica, jurídica, em marcha. A compreensão desses princípios vai permitir entender o que chamaremos de território digital informacional e os impactos socioculturais das atuais tecnologias móveis de comunicação e informação. (LEMOS, 2009, p. 41-42).

Foi por meio dessas reconfigurações que *Nobrow* tomou o mundo, deixando de ser apenas Arte *Nobrow*, Cultura *Nobrow*, Comunicação *Nobrow*, Sociedade *Nobrow*, para tornar-se a própria época em que vivemos: a Era *Nobrow*.

> A ideia da globalização, forte característica da cultura contemporânea, remete a uma sensação de perda de território, de apagamento de fronteiras. A globalização nos remete a diversos problemas de fronteira (cultural, política, geográfica, subjetiva...). [...] Essa desterritorialização cultural e política é também econômica. O dinheiro circula por cidades mundiais buscando maior

> rentabilidade, sem reconhecer fronteiras territoriais. Na esfera cultural, as fronteiras também têm sido apagadas pelo que se chama de multiculturalismo. Hoje, através da internet, é possível ouvir uma rádio russa, ler um jornal da Coréia e visitar um site da Finlândia. Fazemos isso diariamente com muita facilidade. Podemos estar conversando com alguém do Sri Lanka pelo Messenger, sem nos darmos conta de que estamos vivendo um processo de desterritorialização generalizado. Participamos de diversos acontecimentos, temos acesso a diversas culturas e a diversas informações que não necessariamente fazem parte do nosso território. O sociólogo Anthony Giddens (1991) vai chamar esse fenômeno de "desencaixe". (LEMOS, 2009, p. 42).

Esse "desencaixe" é o princípio da cultura *Nobrow*: o fluxo cultural internacionalizado e globalmente disseminado nos fez perder nossas referências territoriais e temporais da cultura (de acordo com o subcapítulo 3.1.2.3), de maneira que, como produtores de cultura, não conseguimos mais nos encaixar, não temos mais como nos classificar.

> Há, na cultura de massa, a possibilidade de controle apenas sobre as informações recebidas: escolha de jornais, de emissoras de televisão, de estações de rádio etc., mas não sobre a emissão. Se não há controle total do fluxo informativo, não há território informacional. Hoje, com as mídias pós-massivas, essa liberdade existe, como vimos nos exemplos dos princípios da emissão, conexão e reconfiguração. Na atual cibercultura, podemos ter maior controle informacional, já que é possível fazer mais escolhas do que consumimos como informação e também emitir nossa própria informação. O lócus de controle desse fluxo informativo é o território informacional, onde o usuário controla o que entra e sai na sua fronteira informacional. Trata-se de um território invisível, constituído na intersecção do espaço físico com o eletrônico. Propomos aqui a ideia polissêmica de território, para além do espaço físico, da fronteira jurídica dos Estados, ideia na qual cabem noções como território subjetivo, cultural, artístico [...]. (LEMOS, 2009, p. 43).

Nesse "conceito polissêmico de território", certamente temos muito mais escolhas, "podemos ter maior controle informacional, já que é possível fazer mais escolhas do que consumimos como informação" (LEMOS, 2009, p. 43), porém no momento de "emitir nossa própria informação", já não sabemos mais definir quais foram as influências que resultaram no que produzimos, pois foram tantas fontes, de tantos locais diferentes (ou desse conceito mencionado de território), de tantas épocas diferentes, que já não podemos, conforme indicado anteriormente, "encaixá-las".

> A internet e as tecnologias digitais contemporâneas, desde a internet fixa até as tecnologias móveis atuais, permitem, efetivamente, a vivência de processos desterritorializantes, mas, ao mesmo tempo, de controle informacional, ou seja, de criação de territórios. Podemos ver processos desterritorializantes na total imobilidade (o pensamento para Deleuze é a desterritorialização por

> excelência), assim como processos territorializantes na mobilidade, como o mapeamento de territórios via GPS ou telefones celulares. Um indivíduo, por exemplo, pode estar imóvel, em sua própria casa, mas desterritorializado, ao experienciar eventos que não fazem necessariamente parte de sua cultura (pela TV ou hoje pela internet). Por outro lado, um executivo que viaja com um laptop e um celular está em mobilidade, mas, ao mesmo tempo controlado e, assim, territorializado pelo monitoramento informacional exercido pela estrutura empresarial. (LEMOS, 2009, p. 43).

Esses novos territórios e seus produtos resultantes são a cultura *Nobrow*.

> Efetivamente, as mídias de massa criam processos desterritorializantes (jornais, TV, rádio). O ciberespaço cria também processos desterritorializantes ao permitir o consumo multicultural. Um ativista chinês, por exemplo, pode obter informações e disseminá-las, tentando escapar ao controle policial e político de seu país, criando uma linha de fuga, uma desterritorialização pela internet. O mesmo podemos dizer da coordenação informacional do PCC (Primeiro Comando da Capital, organização criminosa) em recentes ataques à cidade e ao Estado de São Paulo. Territorializados pelo poder judicial, dentro de uma prisão, os líderes do PCC conseguem, com as tecnologias móveis, mobilizar e atingir diversos pontos não só da capital, mas também de outras cidades do Estado. Vemos aqui processos desterritorializantes através de redes telemáticas, computadores e, principalmente, telefones celulares. Autores consideram o ciberespaço como um espaço ilimitado constituído por redes informacionais planetárias, permitindo a circulação fora de qualquer constrangimento. Ele seria um espaço puro, sem fricção, etéreo e virtual. No ciberespaço, o território rugoso e resistente é apagado, apenas subsistindo um espaço fluido, feito para circulação. Contudo, embora ele efetivamente permita esse tipo de circulação, o ciberespaço é também um espaço estriado, institucionalizado, controlado, feito por protocolos de acessos a partir de senhas informacionais, organizado por padrões tecnológicos geridos pelo ICANN, instituição do Departamento de Comércio Americano. O ciberespaço não é um território apenas liso, mas também um território de controle e vigilância, ou seja, um lugar de territorialização. (LEMOS, 2009, p. 44).

Mesmo considerando-se a questão da vigilância que traz territorialização, o ciberespaço sempre criará processos desterritorializantes (que resultaram e resultam na cultura inclassificável do *Nobrow*) justamente devido ao multiculturalismo, que, nesse cenário, transcende o mero hibridismo cultural e/ou territorial (de acordo com o subcapítulo 3.2) em direção ao "além-híbrido", por causa de mencionada "circulação fora de qualquer constrangimento".

> Hoje, o território digital cria uma zona dentro de outros territórios onde é possível acessar, produzir e distribuir informação, de maneira autônoma, estabelecendo redes colaborativas e processos comunicativos mais complexos. Assim, qualquer indivíduo pode fazer fotos ou um vídeo pelo

> celular e rapidamente enviar para sua comunidade no YouTube, Orkut ou blog. Essa gestão do fluxo da informação é incontrolável (a priori) pelo território físico onde se dá a conexão. Por exemplo: do lugar onde estou, posso enviar fotos, filmes ou mensagens de texto sem que aqueles que controlam esse território físico, legal, simbólico, saibam ou mesmo possam fazer alguma coisa (a não ser que bloqueiem o acesso à rede, impedindo a criação do meu território informacional). Há aqui uma imbricação entre os diversos territórios que compõem essa minha experiência: o território físico (o ICBA, Salvador, Brasil...), meu território corporal e subjetivo, o território econômico, jurídico, cultural onde estou imerso, ao qual somente eu tenho acesso a partir de minhas senhas pessoais. Assim, o território informacional deve ser pensado nessa miríade de territórios e deve ajudar a manter a privacidade e a segurança do meu território. O reconhecimento do território informacional é comunicacional, mas também social e político. (LEMOS, 2009, p. 45).

O reconhecimento do território informacional é cultural: todos aspectos da contemporaneidade *Nobrow*.

> Os territórios informacionais permitem, assim, a emergência, no espaço urbano, de formas sociais e comunicacionais novas, de usos diferenciados do espaço urbano permitindo diversas reconfigurações que vão, por sua vez, alimentar ainda mais os três princípios básicos antes mencionados: a liberação da emissão, a conexão generalizada e a configuração das diversas instâncias da cultura. Essas recombinações são muito complexas e estamos ainda no início desse processo. Contudo, já vivemos a potência da cibercultura *remix*, na qual a recombinação se dá por diversos territórios, seja na internet fixa ou na internet móvel, com as tecnologias sem fio. Assistimos, na cibercultura recombinante, a diversos processos de mixagem em diversos territórios, físicos, culturais, simbólicos e informacionais. Reconhecer essa dinâmica é fundamental e mesmo estratégico para que a cultura brasileira possa produzir conteúdo para a sociedade da informação. A cultura brasileira deve compreender e aproveitar os três princípios fundamentais dessa sociedade: emitindo, na produção de conteúdo, conectando, em processos coletivos e colaborativos, produzindo inteligências coletivas e alterando as condições de vida, reconfigurando a cultura e a vida social. Isso não deve ser muito difícil, já que entendemos de recombinação e remixagem por sermos fruto desse processo. Nascemos na mistura, do sincretismo e do pluralismo cultural. Cabe então aproveitar esse conhecimento nato e corporal para poder participar ativamente da cibercultura e criar novos territórios recombinantes. (LEMOS, 2009, p. 45-46).

Não apenas a cultura brasileira, cada indivíduo do mundo deve fazê-lo, mas só o conseguirá por meio do auxílio de uma *epistème* preparada para lidar com o *Nobrow* (de acordo com o subcapítulo 5.2). A emergência mencionada de novas formas sociais e comunicacionais, não apenas no espaço urbano, mas no mundo inteiro (mediante o glocal lato sensu e stricto sensu, conforme visto no subcapítulo 3.1.2), as diversas reconfigurações permitidas, todas essas são o *Nobrow*: a Sociedade *Nobrow*, a Comunicação *Nobrow*, a Cultura *Nobrow* etc.

CAPÍTULO 4.

APURAÇÃO DA CULTURA *NOBROW*: ANÁLISE DE ARTISTAS E OBRAS

> A arte possibilita ao ser humano uma forma de suspensão da realidade, a partir da qual retorna ao dia-a-dia transformado e enriquecido, [...] com sua compreensão da realidade humana ampliada. Isso faz com que o indivíduo singular se identifique com a humanidade em geral e possa perceber-se particularmente mais humano ao mesmo tempo que compartilha esse significado e se sente parte da humanidade (TROJAN, 1998, p. 113).

A grande questão é que a arte em si já não é mais identificável no advento do *Nobrow*, o que não significa que o "indivíduo singular" não irá se identificar com uma obra, muito pelo contrário, ele se sentirá mais seguro e pertencente a algo nesta era em que devemos abraçar a indefinição.

4.1 VISÃO GERAL

Conforme vimos ao longo de toda esta Tese, diversos fatores idiossincráticos da cibercultura foram fundamentais para o surgimento da arte que chamaríamos de *Nobrow*. O grande diferencial foi a introdução do ciberespaço como *medium*, proporcionando toda uma nova forma de fluxo cultural atemporal e ageográfico que não só fez nascer a arte inclassificável do *Nobrow* – inclassificável justamente por não podermos traçar exata e logicamente seu fluxo de influências culturais – como também deu visibilidade a todas as culturas do planeta, isoladas ou não, de forma que elas entraram nesse fluxo cultural mundializado e disseminaram essa cultura inclassificável resultante por todo o globo. Ou seja, *Nobrow* são todas as artes e todos os artistas influenciados e inspirados por todas as artes e todos os artistas, de todo o mundo, causando a evolução do hibridismo puramente temporal e territorial para um "além-hibridismo" cujas partes já se tornaram uma só, não podendo ser rastreadas (segundo explicação no subcapítulo 3.2) e transcendendo as categorias e gêneros tradicionais que classificavam a arte pré-*Nobrow*, tornando-se não categorizáveis. *Nobrow* é a nova estética dominante deste século.

Em suma, de tudo o que foi tratado nesta Tese, *Nobrow* é multilateral, multidimensional e completamente multiaspectal. *Nobrow* é a confluência global de características culturais. O termo *Nobrow* faz alusão a obras de arte dificilmente classificáveis e/ou que não se encaixam em nenhuma categoria, em nenhum padrão, em nenhuma regra. Ele é o presente cultural que escapa a categorizações, é o inclassificável hoje. *Nobrow* é a união de tudo na indeterminação,

é a possibilidade de categorização de obras que, na cultura contemporânea, são inclassificáveis. Podemos ainda dizer que *Nobrow* é a desunião da humanidade, da sociedade, dos artistas, cada um vagando sem motivo (aparente), sem propósito, cada um em sua direção indefinida, desconhecida. Mas, ao mesmo tempo, *Nobrow* é a união de tudo na indeterminação. *Nobrow* é um novo conceito, um novo fenômeno comunicacional, uma nova estética da cultura e da arte contemporâneas.

4.1.1 (In)definição da arte e o papel da crítica

Embora tenhamos demarcado que a cultura *Nobrow* surge em 2000 com sua nomeação por John Seabrook (de acordo com o capítulo 1), obviamente, seu surgimento, também explicitado anteriormente, não se deu de um segundo para o outro. Trivinho já observou o início dessa tendência em 1998, quando sinaliza o termo "horizonte negativo da arte":

> [...] *horizonte negativo da arte* [...]: situação cultural indefinida e duvidosa quanto à sua natureza, em tudo um tanto fatídica quanto ao seu futuro, sem dúvida adversa na maioria dos aspectos, que coloca em cheque a sobrevivência da arte como fundação autêntica, bem como o seu sempre desejado impacto na circularidade dos fluxos significantes do social. A resplandecência ponderativa de um tal horizonte não sobreleva senão, por retroação, asserções anteriores – em suma: o lugar social da arte, se sempre restou vitimado por intempéries e vilipêndios na história, na era da estética da cultura tecnológica tomou-se tanto mais amplamente problemático. Se outrora imperavam fatores causais expressos na veemência centrífuga de uma alquebrada ventura econômica, de desumanas condições de saúde (dos representantes da arte) e da hostilidade burguesa (para vincular o assunto apenas ao passado recente) – esta hostilidade que sempre anteviu na arte nada mais que ninharias, exceto quando os cifrões avultavam aos olhos, projetando promissores dividendos –, agora os fatores causais, sem tanta suspensão dos anteriores e dispondo-se em circularidade (na qual acabam por se confundir com os próprios efeitos), expressam-se como força diametralmente oposta, a saber, na forma da centripetação estrutural da familiaridade homeostática e positivista que soa a voz comercial da metrópole, por sua polpa como por seu invólucro, se assim se pode dizer. (TRIVINHO, 2001a, p. 177-178, grifo do autor).

A situação cultural indefinida se propagou e, conforme mencionado anteriormente, se tornou a própria realidade. A sobrevivência da arte continua em xeque, não mais por questionamentos relacionados à sua produção, extremamente rica e diversa, mas sim pela capacidade da sociedade contemporânea em dar visibilidade a ela e em compreendê-la. Consequentemente, o lugar social da arte na história também encontra-se em xeque, justamente

devido ao fato de a história não estar sendo escrita, não estar sendo observada por causa da invisibilidade de seus objetos.

> Horizonte negativo e buraco negro cavados, diga-se de passagem, pela própria arte em seu movimento de explosão extensiva, monopolizado e colonizado por seu braço mais teleológico-popular. Se, por conseguinte, eles agora se lhe aparecem como desafio, não é de se concluir senão que ela mesma assim os colocou, paradoxalmente, em seu caminho. E condição que, de toda forma, não deixa, agora, de repercutir na teoria da arte. Assim como toda e qualquer reflexão contextualizada a respeito do vetor estético na sociedade tecnológica contemporânea não pode prescindir de levar em boa conta o avançado estado de saturação desse vetor, toda e qualquer consideração sobre o estatuto da arte nesse universo deve, igualmente, enfrentar a relativa ou cabal indistinção dela em relação ao conjunto e, por extensão, também a sua dissolução. (TRIVINHO, 2001a, p. 178).

A questão é que tal saturação causou sua "indistinção em relação ao conjunto", contudo, posteriormente a essa argumentação feita por Trivinho, em 1998, o "conjunto" também passou por esse processo no século XXI, de maneira que hoje, a arte não está mais "indistinta" do conjunto, ambos estão "indistintos" de tudo, e tudo está "indistinto". Todo o mundo abraçou a "indistimbilidade" do *Nobrow*.

> Se não se trata de um jogo impossível, tampouco se afigura fácil quanto à primeira vista possa parecer. A estipulação de uma "inconfundibilidade" estilística, formal e conteudística (seja em qual setor artístico for, sobretudo no que tange às artes visuais), mesmo quando bem talhada, não é mais argumento consistente, nem garantia de bom êxito no que tange ao enfrentamento desse desafio. (TRIVINHO, 2001a, p. 179).

O enfrentamento desse desafio requer o abandono de qualquer "estipulação", e o abarcamento de toda e qualquer "confundibilidade", já que, na contemporaneidade *Nobrow*, jamais conseguiremos estipular parâmetro algum.

> Poder-se-ia aventar, mais que outrora, que, em virtude da saturação estética, tudo o que diz respeito à arte e ao seu campo de produção próprio se demoveu para o terreno cifrado das sutilezas objetais. A arte só poderia, assim, ser reconhecida nestas e por estas, tanto mais porque elas concentram informações que valorizam a história e a autoridade da obra, ao mesmo tempo que, por isso, são capazes de diferi-la, desde o pormenor, da "grosseria" estética *environmental*. Esse juízo refaz, pois, o argumento da necessidade de conhecimento especializado prévio para habilitar-se à relação com a obra e com tudo o que diz respeito ao campo da arte. Para além da mera aquilatação, a consciência da natureza da própria arte estaria, segundo esse argumento, inextricavelmente atrelada a um melhor assesto do olhar, de um certo olhar, para ser enfático. (TRIVINHO, 2001a, p. 179).

O olhar é a solução, mais especificamente, um novo tipo de olhar, completamente desatrelado dessa "grosseira estética *environmental*" (TRIVINHO, 2001a, p. 179) que, se já grosseira anteriormente, tornou-se completamente infundada na contemporaneidade sem parâmetros em que vivemos.

> Apenas a sensibilidade tecnicamente melhor preparada pela sociedade excludente para perceber nuanças – na hipótese de que estas dão acesso a significações mais profundas, que tanto presidem quanto rubricam uma obra – poderia (pôr-se como um) saber o que é, de fato, arte. Se bem que contra tal argumento não pese acusação de ausência de veracidade – por mais essencialista, elitista e, pior ainda, evolucionista que ele seja (e o tem sido) –, não se pode dizer, tampouco, que ele tenha deixado de se relativizar amplamente, e isto por razões que, a essa altura, o presente ensaio já deve ter tornado óbvias. (TRIVINHO, 2001a, p. 179).

O que precisamos é "calibrar" nossa sensibilidade e nosso olhar para ver (para dar visibilidade) o que não conseguimos definir. Precisamos nos atentar profundamente a essa diferença semântica: não é porque não conseguimos definir que não conseguimos enxergar. A sensibilidade atual de nosso olhar não está preparada para traduzir o que nosso olho "vê", de modo a passar a "enxergá-lo" e, verdadeiramente, "olhá-lo".

> A saturação estética, em seu turbilhão ou remoinho, concorre para transtornar e liquefazer de tudo um pouco. Do mesmo modo e com a mesma força que o excesso sobreleva a especificidade, ele a pulveriza no quadro de fundo de uma vertigem que faz fronteira com a obliteração. Na contracorrente do mencionado argumento, deve-se reconhecer que, na era da saturação estética, um olhar do tipo indicado se tornou tão necessário, de maneira tão absurdamente absoluta, que ele mesmo já não existe mais em boa monta social para fazer frente à demanda contextual de sua existência. O hiperexagero de sua premência técnica, forjado pelo excesso estético, acaba por não encontrar mais contrapartida prática, a sua devida e plena solvência; eis que ele cunha, assim, a própria impossibilidade de realização desse olhar. (TRIVINHO, 2001a, p. 179).

Jamais conseguiremos internalizar tudo o que é feito, produzido e pensado na contemporaneidade, mas isso não significa que isso será perdido, obliterado – isso não pode, não deve, significá-lo. Assim, um novo olhar, treinado para essa realidade, adquire importância tão "absurdamente absoluta" (TRIVINHO, 2001a, p. 179).

> Ultrapassagem total da capacidade das singularidades pessoais pelo "estado da arte" da sociedade, sobrepujamento irreversível e insolúvel, trata-se de um caso típico de sacrifício prévio por inexequibilidade, no grau de idealidade requerido pelo contexto. Acresce ao exposto o fato de que, no atual estágio da estética da cultura tecnológica, o argumento em questão pouco resistiria a um cotejo entre, por um lado, as obras de cujas sutilezas ele se nutre para garantir sua legitimidade e, por outro, as diversas versões semelhantes, senão idênticas,

> a essas obras, (versões) comercializadas e difundidas – por empenho da reprodução técnica de alta definição ou mesmo da contrafação apurada –, isto obviamente menos do ponto de vista dos procedimentos técnicos empregados do que do dos resultados estéticos. De mais a mais, o problema posto não se esgota na aferição da legalidade do original, muito menos se resolve nesse domínio. O argumento de legalidade, álibi moral de constrição à melhor assimilação do argumento *ad auctoritatem*, não supre a carência de consistência da tese da proeminência e sobredeterminação das sutilezas em matéria de arte. (TRIVINHO, 2001a, p. 179).

Tal argumento definitivamente não supre tal carência, nem jamais a suprirá em uma sociedade que também já superou o conceito de autoria, de originalidade (conforme citado ao longo do capítulo 1).

> O universo estético, inflado por uma espécie de arte por demais sinérgica, inviabiliza, paradoxalmente, a própria arte, pela deportação de sua genuinidade. Quanto mais a arte se põe em nome de sua integração ao todo, mais ela se exila de si própria, despachando-se para o nada. Em outros termos, a mesma estética que realiza, por um caminho, a arte é aquela que, por outro, relativiza as suas possibilidades políticas e culturais (embora nunca tarde a afirmar suas possibilidades econômicas, promitente córrego de morte), através do bloqueio ou minoração de sua melhor pulsação, via profusão descomunal de produtos artísticos. De outro ângulo ainda num enfoque mais detido –, o modelo de arte que, ao longo do tempo, de braços dados com o valor de troca, granjeou predominância rechaça, por abraço aberto e doce deglutição que a tudo anulam, a arte autônoma e heteróclita. (TRIVINHO, 2001a, p. 180).

Esse fenômeno descrito acima, iniciou-se no universo estético e agravou a questão para a arte ao tomar toda a sociedade e cada uma de suas áreas – não só anulam a arte, mas a cada uma dessas áreas.

> Para sobreviver, livre da obliteração que lhe saqueia o melhor brilho, e recobrar sua função social-histórica, a arte necessita recolocar-se em novas bases. A esse respeito, uma das principais tarefas reflexivas do presente é justamente saber melhor quais são essas bases e aferir quais as efetivas possibilidades de tal redefinição. [...] Tarefa que, cabe enfatizar, concerne tanto ao labor teórico-prático representativo do campo artístico, quanto aos setores de produção cognitiva que lhe são (aparentemente) exteriores, em especial a filosofia e a sociologia. No que concerne àquele labor, o desafio antes mencionado o mundo tende a legar como prerrogativa de artistas-intelectuais afeitos especialmente a nuanças tanto dos modos diversos de produção da obra, quanto da relação entre a natureza desta e a estrutura do contexto. Trata-se, mais que isso, de um desafio aberto àqueles que não se furtam em responder à ameaça pantópica à dignidade da arte por meio de um levar, mais que a obra, o processo teórico-prático da arte com pinça e lupa, para usar uma expressão prosaica, pela força e justeza de sua semântica. (TRIVINHO, 2001a, p. 181-182).

Dessa forma, é necessário não apenas redefinir tais bases, mas “indefini-las”. Para analisar a contemporaneidade das indefinições que é o *Nobrow*, a crítica tem que libertar-se de quaisquer bases.

> Nunca como hoje, no delírio da nebulosidade estética, foi tão premente, por exemplo, (re)fundar a arte da arte. [...] O que – não há razão para confundir-se – pouca relação tem com a motivação autista da arte pela arte (muito menos com as "façanhas artísticas da própria arte"). Trata-se, antes, de uma arte fadada a tornar-se objeto de si mesma mas em direção muito diversa, a daquela em que o polo cognoscitivo, mantendo-se aberto ao mundo, lança estrategicamente uma reflexão contínua sobre si próprio, entrega-se a um inteiro (re)pensar-se; em suma, de uma arte continuamente autorreflexiva (para além da própria estética, inclusive), alerta ao jogo (mediático e não-mediático) do contexto.[...] Mais que outrora, a arte carece não de uma qualquer metalinguagem, mas de uma sua própria, forjada por ela mesma, a fim de reelaborar a autoconsciência tanto da natureza processual prática de seu mister e de sua inserção na dinâmica cultural, quanto, principalmente, do seu movimento social-histórico. (TRIVINHO, 2001a, p. 182).

Toda essa reflexão também se aplica à cultura e à civilização contemporâneas, e não apenas à arte. Todas devem ser refundadas em parâmetros abertos, ou mesmo na ausência de parâmetros. Toda a sociedade e toda a empiria devem “reelaborar a autoconsciência tanto da natureza processual prática de seu mister e de sua inserção na dinâmica cultural, quanto, principalmente, do seu movimento social-histórico” (TRIVINHO, 2001a, p. 182).

> Seja como for [...], é isto o que, em boa medida, tem-se testemunhado nas últimas três décadas, no âmbito da empiricidade dos próprios processos. Porque a arte, de par com a vida – com a qual construiu sua história de mímese –, tem fome de vida, ânsia por reprodução e perpetuidade distintivas (por mais que pressuponha ou exiba a morte a todo instante, via iconografia, sonoridade e textualidade prolíficas), ela, como requintada herdeira de Fênix, busca, por meio de suas vertentes contemporâneas (sobretudo mais heterodoxas), sem tantas ilusões quanto ao desejo teleológico-vanguardista, içar respostas reativas ao existente, através da elaboração de deslocamentos socioculturais e transpolíticos contínuos, a fim de burlar o que lhe neutraliza a partir das entranhas. (TRIVINHO, 2001a, p. 182).

Ou seja – reiterando –, devemos não apenas elaborar deslocamentos socioculturais e transpolíticos contínuos, o que já é de grande ajuda para a compreensão do *Nobrow*, mas, além disso, devemos aprender a trabalhar sem lugar definido.

> Se a estética generalizada é, em suas unidades formais, opaca e, de certa forma, inflexível (no que respeita à relação entre sujeito fruidor e objeto, na qual só há lugar para a prática da contemplação dentro de condições de contiguidade corporal ao produto cultural), a arte não tardará a abraçar – seja através da previsão de procedimentos práticos de recepção que definam, eles

> sim, a obra, seja através do uso de suportes técnicos imateriais, fluidos, voláteis – o modelo da participação interativa, própria da área informática (estendendo, inclusive, de maneira indiscriminada e totalmente inapropriada, o sentido desse modelo para contextos de recepção não-informáticos), com o objetivo de, enfim, facultar ao sujeito a possibilidade de inserção na obra. (TRIVINHO, 2001a, p. 184).

A arte já abraçou sua inclassificabilidade e a interatividade características da civilização hipermediática. O que nos falta é tal atitude por parte da crítica e da empiria de maneira geral.

Lúcio Agra fala sobre "o privilégio da indefinição", ao tratar do assunto em relação à performance, uma área que abraçou e vive sua inclassificabilidade:

> [...] trata-se de uma rede de articulações de interpretações sobre a história. A cada vez, portanto, que dela se apodera um novo uso periférico, novas luzes e entendimentos são Possíveis. Essa me parece uma razão bastante suficiente para que deixemos que esse privilégio da indefinição continue a ser uma das riquezas da performance. Se ainda assim se quiser outras razões, resumo as expostas aqui: o caráter de expansão da linguagem, sobretudo atualmente; a sua "natural" resistência à apreensão cognitiva racionalista, a sua amplificação geográfica, a sua reverberação em vários contextos (ela mesma sendo um), sua congenial idade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente), a amplitude de seu campo de pesquisa, sua ilógica, sua predileção pelo paradoxo, o experimental. Por que deveríamos abrir mão desta conquista que é dispormos de um modo de dizer/fazer/pensar em arte que resiste às definições? Vamos adiante afirmando a dúvida. (AGRA, 2010, p. 6-7).

Notamos, nessa perspectiva, que já não se separa mais os papéis de "público" e "autor", da mesma maneira que nenhuma categoria da vida consegue continuar presa dentro de suas definições, de suas amarras.

> Todos esses deslocamentos de foco e ação estéticos – como eles mesmos se deixam apreender – constituem algo sintomático em si mesmos. [...] Vale lembrar, *en passant*, que eles se dispõem, a rigor, na mesma direção de experiências precedentes recentes e bem conhecidas, delas se distinguindo, no entanto, ao dilatar, distender e matizar o seu substrato (a saber, o desvio estratégico), levando-as às últimas consequências: entre outros exemplos, a exploração política (*lato sensu*), via estética, de certos tabus, como resposta direta ao conservadorismo moral; e o retorno à arte artesanal promovido pelo movimento hippie nos anos 60 do século passado, como reação política e cultural à estética serial da produção industrial. (A respeito do último caso, não é de todo dispensável dizer que, passadas mais de três décadas, toda e

> qualquer proposta de retomada desse ideário não deixa de soar reacionária, rósea nostalgia de uma estética pré-tecnológica que os dias hodiernos tem equacionado ao cume da melancolia política.) [...] Não sendo cumulativos, mas podendo, por evidente, comparecer alternativamente mesclados, eles comunicam, antes de mais nada, a situação geral da arte como movimento ontoantropológico diversificado, não raro cifrado numa dimensão inacessível a uma satisfatória apreensibilidade; e, ainda, mostram que a referência básica para a afirmação das tendências artísticas neles fincadas são, mais que nunca, não as injunções internas a estas e, por extensão, as rupturas de que se nutrem, mas a especificidade histórica do contexto tecnoestético integral. Se, em sua sinuosa trajetória, aprouve normalmente à arte responder ou remeter-se ao todo (por fraturado que ele sempre possa ter-se apresentado) – o que não significa, necessariamente, reivindicação de integração a ele, nem *a priori*, nem *a posteriori* –, agora essa rubrica vê-se tanto mais coroada de veracidade. (TRIVINHO, 2001a, p. 187-188).

Os "deslocamentos de foco e ação estéticos" que a arte contemporânea produziu (desde as novas instalações de arte perecíveis até a *body art*) são exatamente o resultado da "a situação geral da arte como movimento ontoantropológico diversificado". Hoje, a arte transcendeu sua função de "responder ou remeter-se ao todo" (TRIVINHO, 2001a, p. 187-188), tornando-se o todo e vice-versa

> Não obstante, a lógica dos deslocamentos apontada, por não se assentar num eixo comum e por apontar simultaneamente para diversas direções – fato que, aliás, não é somente positivo, como também sedutor –, oferece um ensinamento ainda mais fundamental. A teoria estética e social que sempre vinculou à arte, de forma imanente, um projeto ou desejo teleológico apriorístico restou significativamente arruinada. Ao contrário do que, no caso, estampam enganosamente as aparências, a arte, abalada em seu vir-a-ser na era da saturação estética, fonte dissimulada e despercebida da vertigem de seus rumos, não é mais depositária de nenhuma esperança fundamentalmente crível e creditória. (TRIVINHO, 2001a, p. 188).

De acordo com o citado acima, a teoria estética já se encontrava arruinada por volta da escritura do texto, em 1998 (edição de 2001). Com a ascensão da cultura *Nobrow* no século XXI, mais do que arruinada, a teoria estética tornou completamente obliterada. E é esse o grande motivo de a arte não ser mais "depositária de nenhuma esperança fundamentalmente crível e creditória" (TRIVINHO, 2001a, p. 188): a arte está presente com produção maior do que nunca, porém completamente obliterada pela falta de visibilidade e compreensão acerca dela.

> Não é improvável que deixe de residir justamente nessa defecção de esperança, nesse seguir atélico específico – nos termos demarcados –, o diferencial contemporâneo da arte: seu maior trunfo, subsumido em seu atual potencial crítico, seria, nessa perspectiva, o niilismo visceral quanto a si

> mesma, ao contexto social-histórico e ao seu lugar e estatuto nesse contexto. [...] Se a arte, assim inclinada um pouco mais à heterodoxia, pode – como já o faz desbravar novas fronteiras, depende inteiramente de sua ebulição criadora, no que toca especialmente à relação consigo própria, em resposta à época. [...] Tal assertiva é, não obstante, lançada com larga distância em relação à antiaposta cético-irônica de Baudrillard (1997, p. 156) na arte, crença desiludida que congela *a priori* esta última num futuro de pulsação artificial, no qual a única motivação existencial em jogo se esgotaria na simulação infinita da auto-legitimidade própria. (TRIVINHO, 2001a, p. 190).

Esse "niilismo visceral quanto a si mesma, ao contexto social-histórico e ao seu lugar e estatuto nesse contexto" mencionado por Trivinho (2001a, p. 190), consequência natural do que estava para acontecer – o *Nobrow* –, já passa a ser vencido pelo ângulo próprio, pois agora esse niilismo toma não apenas a arte, mas está disseminado por toda sociedade e *deve* ser vencido pelo ângulo social-histórico, ao conseguir visibilidade através de uma crítica mais preparada nos parâmetros que vêm sido discutidos neste capítulo. Baudrillard registra que:

> A arte terá direito a uma segunda existência, eterna – semelhante a dos serviços secretos que, como sabemos, não têm mais, depois de muito tempo, segredos para roubar ou trocar, mas não deixam de florescer, protegidos pela superstição de sua utilidade e chamando a atenção da crônica mitológica. (BAUDRILLARD, 1997, p. 156).

No nosso mundo contemporâneo de trocas de informações completamente generalizadas e disseminadas internacionalmente, não há mais troca ou roubo, essas fronteiras se perderam, e toda uma nova forma de arte já mais evoluída que esses conceitos florescem.

> Os deslocamentos antes assinalados – um par deles de clara resistência cultural sublimada pela estética –, por mais flácidos e metastáticos que sejam, acenam com o descarte de tal aridez espargida, mesmo que o quadro de fundo analisado no presente ensaio esteja permeado pelo *nonsense*. Independentemente da taxa de equívoco ou acerto de tais apontamentos, eles não têm senão por mérito atrair a atenção para o fato de que, mais que nunca, a estética da cultura tecnológica repõe (e, ao mesmo tempo, justifica) a indagação fundamental que entrecorta o fio dos tempos e que há anos se lança para o encantador frontispício de um horizonte negativo: que, de fato, quer-se dizer quando se diz "arte"? (TRIVINHO, 2001a, p. 191).

Nessa argumentação final de seu texto de 1998, Trivinho aborda uma das grandes questões que temos que pautar nesta era *Nobrow*, cujo nascimento e desenvolvimento proporcionou, justamente, a morte das fronteiras que separavam a arte de todas as outras áreas e de seu contexto social-histórico.

> No conjunto, trata-se de um abalo de monta. A teoria social contemporânea – herdeira, em grande medida ainda, do modelo tradicional e moderno de visão e sensibilidade de mundo – perdeu a capacidade de apreender a lógica das coisas, bem como a natureza e os rumos da sociedade tecnológica. O real, totalmente pulverizado e reconstruído pela técnica, passou a suplantá-la. (TRIVINHO, 2001b, p. 14).

O que se torna incondicional na situação exposta é abandonar esse "modelo tradicional e moderno de visão e sensibilidade de mundo" (TRIVINHO, 2001b, p. 14) que nos impede de apreender nossa civilização mediática.

> Trata-se de uma tensão exclusivamente expressa pela taxa interna de criticidade da elaboração teórica, bem como pelo grau de inclinação dialeticamente negativa, produtivamente contestatória dessa elaboração em relação à organização do real – grau de inclinação que é produto direto da própria intensidade da presença da categoria da crítica no labor reflexivo. Esse apontamento enfatiza o que não pode ser olvidado: a crítica é mais que mero ingrediente constitutivo dos meandros da teoria; representando uma mediação mais avançada na elaboração teórica – mais-mediação que reescalona todos os pertences desse fazer –, ela reflete certa relação de tensão necessária com a forma e com os fluxos do mundo. Nessa medida, do mesmo modo que uma crítica sem fundamentação teórica e sem renovação epistemológica é um produto fadado à atrofia, uma reflexão teórica que não encerre a mais-mediação da crítica é uma construção desprovida de potencial de fissão. (TRIVINHO, 2001b, p. 16).

Exatamente o estado da crítica hoje: atrofiada, por não ter neste momento tal renovação epistemológica; uma crítica que já não consegue se mover e se manifestar em relação a nada do que acontece em nossa contemporaneidade. Em seu papel de "mais-mediação" na elaboração teórica, atrofiada, ela se oblitera e deixa a *epistème* manca, incapacitada de compreender a sociedade atual (nos aprofundaremos na condição da crítica no quadro contemporâneo no subcapítulo 5.2).

> É o que sói acontecer hoje em dia. Quase toda a produção teórica sobre a lógica da sociedade organizada pela cibercultura e pelo *cyberspace*, tendo suspendido por demais a categoria da crítica, já não tem como parâmetro precípuo nenhuma produção de tensão com o universo tecnológico e virtual vigente. Na pior das hipóteses, camuflam-se até as tensões concretamente em jogo. Em geral, quer-se mais seguir o fluxo, tomá-lo, fazer parte dele, a pretexto de alguma produção teórica genuína. Nos casos de adesão involuntária à forma do existente, o resultado é idêntico: esclerose múltipla do pensamento. (TRIVINHO, 2001b, p. 17).

Todavia, não faz sentido tentar seguir um fluxo não mais vigente e, muito menos que isso, ele jamais trará uma produção teórica genuína.

> O mal-estar genérico da cultura atinge o fazer teórico quando, *singularmente*, afeta justo a capacidade de fundação de uma epistemológica de contestação e, de resto, o potencial de contraponto da própria *epistème*; em suma, quando afeta a criatividade estratégica para a tensão necessária, bem como o produto desta criatividade, destinado ao esclarecimento público. Nesse ponto, o mal-estar da teoria não comparece senão como o desdobramento, no campo dos estudos sobre a sociedade tecnológica atual, de um fenômeno tão antigo quanto bem conhecido: a marcescência dos pendores de negação conceitual consequente. (TRIVINHO, 2001b, p. 17, grifo do autor).

Esse fenômeno pontuado por Trivinho não apenas afetará a "capacidade de fundação de uma epistemológica de contestação", não apenas defasará a reflexão teórica, como a conduzirá para sua morte, ou ainda pior, para a existência, para o desenvolvimento (se assim se pudesse chamar) de uma *epistème* acéfala que apenas julgará seu mundo de maneira errônea. Nas palavras de Trivinho, fazendo-se alusão a Alain Caillè (1997) quanto este último abordou a amnésia cultural em relação ao vetor político no labor teórico conceitual em Humanidades, "os [...] excursos anteriores perfazem bem uma imagem cadente: demissão intelectual na aurora da cibercultural" (TRIVINHO, 2001b, p. 19) – não só os anteriores como os que serão levantados a seguir.

Trivinho define "pulsão crítica" como:

> [...] o padecimento revoltoso e a acomodação transpolítica das pulsões em geral, aqui, a debilitação avançada da *pulsão crítica*. Implica-se aí, no fundo, um mesmo processo de apaziguamento da consciência e da visão de mundo, numa intensidade apenas um tanto acentuada. [...] as pulsões acabam, mesmo quando a contragosto, por alinhar-se à forma e aos fluxos do existente, em que pese o fato de se observarem diferenças fundamentais de operação: lá, as pulsões barradas pelo interdito cultural não desaparecem; sobrevivem na dimensão psíquica da fantasia, de onde vislumbram continuamente suas chances de realização por vir; aqui, seduzida, a pulsão crítica simplesmente se esfuma, segundo os ditames atuais da "servidão voluntária", sem deixar nenhum resíduo, nenhum fantasma, na forma de uma "consciência culposa", remoto termômetro que, ao menos, indicaria que alguma coisa não caminha bem – e, com essa dissipação, vão-se também todas as possibilidades de reverberação dessa pulsão, num espetáculo de desaparecimento tão intrigante quanto deprimente –; uma vez mais, lá, o mal-estar é o preço individualmente pago pela adaptação ao processo de domesticação genérica das pulsões interditas e também pelo "alijamento" destas da vida de vigília; aqui, o mal-estar é, para a reflexão teórica, em sua dimensão social-histórica, o preço pago pela domesticação das propensões constatatórias e pela expulsão destas da cena do pensamento e do campo epistemológico da cultura. (TRIVINHO, 2001b, p. 18, grifo do autor).

Essas práticas, isto é, esse "alinhamento à forma e aos fluxos do existente" (TRIVINHO, 2001b, p. 18) já chegou em sua saturação, não há mais como "arrastar" tais práticas. O que

Trivinho chama aqui de “mal-estar”, brevemente, evoluirá, e já se encontra muito próximo, para a morte total da teoria, da reflexão teórica. Tal domesticação bate de frente com as tendências *Nobrow* da sociedade contemporânea e jamais poderá explicá-la. O que se pode prever são três cenários violentos de obliteração devido a tal falta de flexibilidade: a morte da cultura *Nobrow* por falta de compreensão e visibilidade dessa; a morte da crítica, por não mais conseguir refletir teoricamente sobre a contemporaneidade, que necessita de “propensões contestatórias não-domesticadas”); ou, ainda pior, a morte de ambas.

“Numa locução peremptória, o mal-estar atual da teoria é, todo ele, em síntese – não seria esquemático dizê-lo –, derivado do expurgo da crítica como instrumento de trabalho e de vida, consequência direta da denegação *naive* da categoria do político”. (TRIVINHO, 2001b, p. 19). Expurgo esse que, como mencionado acima, causará alguma morte, seja qual for, se não se voltar para a politização.

4.1.1.1 Arte na sociedade dos *mass media*: a emancipação, a libertação e a crise na estética

> Fala-se hoje muito de pós-modernidade; ou melhor, fala-se tanto dela que já se tornou quase obrigatório manter as distâncias em relação a este conceito, considerá-lo uma moda passageira, declará-lo mais uma vez um conceito «ultrapassado» ... Pois bem, eu considero, pelo contrário, que o termo pós-moderno tem um sentido; e que este sentido está ligado ao facto da sociedade em que vivemos ser uma sociedade de comunicação generalizada, a sociedade dos *mass media*. (VATTIMO, 1992, p. 7).

Consideremos tal posição de Vattimo, que se coloca a favor da utilização do termo “pós-modernidade” – ainda que em um texto de 1992, antes do advento do *Nobrow* –, enquanto nossa posição seria justamente “declará-lo mais uma vez um conceito «ultrapassado»” (VATTIMO, 1992, p. 7); pois concordamos com sua argumentação em relação ao que ele chama de “sociedade dos *mass media*” – mesmo que ele utilize tal argumentação a favor do termo “pós-modernidade” e nós a utilizemos a favor do termo “*Nobrow*”.

> A sociedade dos *mass media*, exactamente por estas razões, é precisamente o contrário de uma sociedade mais iluminada, mais «educada» (no sentido de Lessing, ou de Hegel, ou também de Comte ou de Marx); os *mass media*, que teoricamente tornam possível uma informação «em tempo real» sobre tudo aquilo que acontece no mundo, poderiam com efeito parecer uma espécie de realização concreta do Espírito Absoluto de Hegel, isto é, de uma perfeita autoconsciência de toda a humanidade, a coincidência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do homem. Vendo bem, críticos de inspiração hegeliana e marxista como Adorno raciocinam pensando neste modelo, e baseiam o seu pessimismo no facto dele (por culpa do mercado, afinal) não se realizar como poderia, ou realizar-se de maneira perversa e caricatural (como no mundo homologado, e talvez também «feliz» por meio

> da manipulação dos desejos, dominado pelo «Grande Irmão»). Mas a libertação das muitas culturas e das muitas *Weltanschauungen* tornada possível pelos *mass media* desmentiu precisamente o ideal de uma sociedade transparente: que sentido teria a liberdade de informação, ou mesmo apenas a existência de vários canais de rádio e de televisão, num mundo em que a norma fosse a reprodução exacta da realidade, a perfeita objectividade, a total identificação do mapa com o território? De facto, a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria ideia de uma realidade. Realiza-se, talvez, no mundo dos mass media, uma profecia de Nietzsche: no fim, o mundo verdadeiro transforma-se em fábula. Se temos uma ideia da realidade, esta, na nossa condição de existência tardo-modema, não pode ser entendida como o dado objectivo que está abaixo, e para além, das imagens que nos são dadas pelos *media*. Como e onde poderíamos alcançar uma tal realidade «em si»? Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da «contaminação» (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem. (VATTIMO, 1992, p. 12-13).

Vattimo já falava na libertação das culturas proporcionada pelos *mass media* – juntando-se a esses o ciberespaço –, e tal libertação foi exponencializada, dando surgimento ao *Nobrow*. Vattimo, nesse sentido, propõe uma resposta a tais indagações colocadas por ele:

> A tese que pretendo propor é que na sociedade dos *media*, em vez de um ideal de emancipação modelado pela autoconsciência completamente definida, conforme o perfeito conhecimento de quem sabe como estão as coisas (seja ele o Espírito Absoluto de Hegel ou o homem não mais escravo da ideologia como o pensa Marx), abre caminho a um ideal de emancipação que tem antes na sua base a oscilação, a pluralidade e, por fim, o desgaste do próprio «princípio de realidade». (VATTIMO, 1992, p. 13).

Ponto levantado com exatidão. Ou conforme descrevemos no caso do *Nobrow*, além da oscilação e da pluralidade, também estão presentes na base desse a incerteza e a indeterminação, juntas à simultaneidade.

> Mas em que consiste, mais especificamente, a possível capacidade de emancipação, de libertação, da perda do sentido da realidade, do verdadeiro desgaste do princípio de realidade no mundo dos *mass media*? Aqui a emancipação consiste mais no desenraizamento, que é também, e ao mesmo tempo, libertação das diferenças, dos elementos locais, daquilo que poderíamos chamar, globalmente, o dialecto. Derrubada a ideia de uma realidade central da história, o mundo da comunicação generalizada explode como uma multiplicidade de racionalidades «locais» – minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas – que tomam a palavra, finalmente já não silenciadas e reprimidas pela ideia de que só exista uma única forma de verdadeira humanidade a realizar, com prejuízo de todas as peculiaridades, de todas as caracterizações limitadas, efémeras, contingentes. Este processo de libertação das diferenças, diga-se de passagem, não é necessariamente o abandono de todas as regras, a manifestação informe da demarcação: também os dialectos têm uma gramática e uma sintaxe, mas só quando conquistam

> dignidade e visibilidade descobrem a sua própria gramática. A libertação das diversidades é um acto com que elas «tornam a palavra», se apresentam, se «põem em forma» de modo a poderem tornar-se reconhecidas; de modo algum uma manifestação bruta de imediato. (VATTIMO, 1992, p. 14-15).

Desenvolvemos uma intensa argumentação acerca da globalização nos subcapítulos 3.3.1 e 5.1.3, contudo, a grande questão pode ser resumida na questão da libertação: todas as culturas do mundo ganham voz e, no *Nobrow*, podem existir todas em simultaneidade. O desenraizamento, que traz toda uma problemática de identificação, também traz essa liberdade de não ter que se encaixar em moldes preestabelecidos pelo território, pelo tempo e pela sociedade.

> Cada um de nós, amadurecendo, restringe os seus próprios horizontes de vida, especializa-se, fecha-se dentro de uma esfera determinada de afectos, interesses, conhecimentos. A experiência estética faz-lhe viver outros mundos possíveis, e mostra-lhe assim também a contingência, a relatividade, o carácter não definitivo do mundo «real» no qual se encerra. (VATTIMO, 1992, p. 16).

A estética *Nobrow* proporciona isso e, ao se disseminar para todos os campos da sociedade, trouxe essa possibilidade para cada indivíduo do planeta.

> Na sociedade da comunicação generalizada e da pluralidade das culturas, o encontro com outros mundos e formas de vida é talvez menos imaginário do que era para Dilthey: as «outras» possibilidades de existência que actuam sobre os nossos olhos, são aquelas que se representam pelos múltiplos «dialectos», ou ainda pelos universos culturais que a antropologia e a etnologia tornam acessíveis. Viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento. (VATTIMO, 1992, p. 16).

No *Nobrow*, o completo desenraizamento leva a um pertencimento apenas na união de todos na indefinição, na não identificação.

> E uma liberdade problemática, não só porque este efeito dos *media* não é garantido, é apenas uma possibilidade a reconhecer e a cultivar (os *media* podem também ser, sempre, a voz do <<Grande Irmão>>; ou da banalidade estereotipada, do vazio de significado ...); mas também porque nós mesmos não sabemos ainda muito bem que aspecto tem – custa-nos a conceber esta oscilação como liberdade: a nostalgia dos horizontes fechados, ameaçadores e tranquilizadores ao mesmo tempo continua ainda radicada em nós, como indivíduos e como sociedade. Filósofos niilistas como Nietzsche e Heidegger (mas também pragmatistas como Dewey ou Wittgenstein), ao mostrarem que o ser não coincide necessariamente com aquilo que é estável, fixo, permanente, mas tem antes a ver com o acontecimento, o consenso, o diálogo, a interpretação, esforçam-se por nos tornar capazes de alcançar esta experiência de oscilação do mundo pós-moderno como chance de um novo modo de ser (talvez: finalmente) humanos. (VATTIMO, 1992, p. 16-17).

Essa nostalgia continua radicada também, e principalmente, na crítica (de acordo com o subcapítulo 5.2), que se nega a aceitar que a era dos horizontes fechados se foi e insiste em continuar trabalhando com eles, mesmo que isso faça com que não consiga realizar seu trabalho – é necessário responder ao grande esforço mencionado e se tornar capaz de alcançar essa experiência. O ser humano e sua cultura realmente sempre foram indefiníveis, e essa indefinição hoje alcançou novo patamar; hoje, no advento do *Nobrow*, podemos finalmente ser humanos.

> Como aconteceu em toda a idade moderna, é provável que também hoje os aspectos salientes da existência, ou até, para usar termos heideggerianos, o «sentido do ser» característico da nossa época, se anunciem de forma particularmente evidente, e antecipadora na experiência estética. É, pois, necessário olhar para ela com especial atenção se quisermos compreender não só o que pertence à arte, mas mais em geral o que pertence ao ser, na existência tardomoderna. (VATTIMO, 1992, p. 51).

Poucos anos depois desse texto de Vattimo, foi exatamente isso o que ocorreu: a arte *Nobrow* se tornou a cultura *Nobrow*, que se tornou a sociedade *Nobrow*, que finalmente se tornou a era *Nobrow*.

> O problema da arte numa sociedade de comunicação generalizada foi enfrentado de forma determinante, e ainda hoje actual, pelo ensaio de Walter Benjamin sobre A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica, de 1936; um escrito a que é preciso regressar continuamente, porque (pelo menos, parece-me) nunca foi efectivamente assimilado e «digerido», por assim dizer, pela investigação estética posterior. Em geral, ele foi entendido como puro e simples reconhecimento sociológico das novas condições em que actua a arte contemporânea, utilizando-o, quer como instrumento de polêmica contra o mercado da arte, quer como base teórica para a reflexão sobre todos os fenómenos artísticos que se situam fora das instituições tradicionais da arte (fora do teatro, como o *happening*; fora do museu e da galeria, como várias formas de arte comportamental, *land art*, etc.); ou então, acabou por ser liquidado como expressão de uma ilusão, a de que a reprodutibilidade técnica pudesse representar uma chance positiva para a renovação da arte, quando na realidade, como afirmou Adorno que viveu na América a experiência da civilização massificada, esta está bem longe de realizar as condições da utopia de Benjamin, e representa, pelo contrário, o esmagamento total de qualquer arte na manipulação do consenso por parte dos *mass media*. (VATTIMO, 1992, p. 51-52).

Vattimo está certo em sua análise de Benjamin (também conforme discussão nossa no subcapítulo 2.1.4): ela vai muito mais além daquilo pelo qual foi apreendida. Hoje, com a arte *Nobrow*, sabemos realmente os impactos que os meios têm na produção da cultura: toda a sociedade se modificou devido ao que inicialmente era apenas uma arte influenciada

culturalmente através do ciberespaço. Todas as leituras apresentadas da obra de Benjamin são insuficientes justamente devido, e com a comprovação de tal fato, ao *Nobrow*.

> Estas várias leituras do ensaio de Benjamin parecem, porém, largamente insuficientes. Aquilo em que é preciso voltar a reflectir é a intuição central de tal ensaio, isto é, a ideia de que as novas condições da produção e da fruição artística que surgem na sociedade dos *mass media* modificam de maneira substancial a essência, o Wesen da arte (um termo que aqui usaremos no sentido de Heidegger: não a natureza eterna da arte, mas o modo de dar-se na época actual). Relativamente a esta alteração de essência, nem Adorno, com a sua crítica radical da reprodutibilidade, nem as interpretações sociologizantes (que vão até à esperança de uma reconciliação estética da existência, como em Marcuse) disseram realmente nada de novo, e adequado às premissas colocadas por Benjamin. Quando Adorno nega que a arte possa realmente (ou deva) perder a aura que a isola da quotidianidade, defende certamente o poder crítico da obra em relação à realidade existente; mas adopta também, e mantém, a concepção da arte como lugar de conciliação e de perfeição que se exprime em toda a tradição metafísica ocidental, de Aristóteles a Hegel. Que a conciliação seja utópica, e esteja no domínio da aparência, como Adorno sublinha retomando oportunamente Kant contra Hegel, não significa porém uma verdadeira alteração de essência, mas apenas a sua colocação num futuro indefinido, que lhes conserva o papel de ideal regulador. E este um ponto sobre o qual é preciso reflectir, também perante as recentes recuperações, sobretudo em França (com um certo atraso relativamente a outros âmbitos culturais, como a Itália), da estética de Adorno e também do pensamento de Ernst Bloch. (VATTIMO, 1992, p. 52-53).

O ponto no qual devemos focar, mais uma vez, é a indefinição.

> Contudo, em Benjamin existem as premissas para iniciar uma reflexão sobre o novo Wesen da arte na sociedade tardo-industrial, superando precisamente a definição metafísica tradicional da arte como lugar da conciliação, da correspondência entre interior e exterior, da catarse. [...] A tese que pretendo propor é: desenvolvendo a analogia entre o Stoss de Heidegger e o shock de Benjamin é possível alcançar os aspectos essenciais da nova «essência» da arte na sociedade tardo-industrial, aspectos que a reflexão estética contemporânea mesmo a mais aguda e radical – em primeiro lugar, entre todos Adorno – deixou escapar. [...] A reprodutibilidade técnica parece actuar em sentido precisamente oposto ao *shock*: de facto, na época da reprodutibilidade, quer a grande obra de arte do passado, quer os novos produtos que nascem já para os *media* reprodutíveis, como o cinema precisamente, tendem a transformar-se em objectos de consumo corrente, e portanto cada vez menos relevantes num fundo de comunicação intensificada: aparte este efeito de embotamento, que se pode identificar como o «consumir-se» dos símbolos muito rapidamente transmitidos e multiplicados, também sob outro aspecto os meios técnicos da reprodutibilidade tendem a nivelar as obras, porque, por mais aperfeiçoadas que sejam, acabam por acentuar e isolar nas obras um conjunto de características que são as mais «perceptíveis» pelo próprio meio, ou de alguma forma restringe a obra aos limites ligados às condições do meio: Adorno insistiu, por exemplo, na deformação dos tempos musicais que se produz para restringir as gravações aos limites de um disco. (VATTIMO, 1992, p. 53-54).

Com certeza, há danos para a compreensão e para a fruição – ambas requerem tempo – de uma obra pela rápida transmissão e multiplicação de signos, porém, há também benefícios.

> Porém, enquanto que no ensaio de Benjamin se verifica facilmente uma orientação geral no sentido da avaliação positiva da existência tecnológica, já que o fim do valor cultural e aurático da obra de arte é por ele explicitamente entendido como uma chance positiva de libertação da arte em relação à superstição, à alienação, e enfim às amarras da metafísica, parece que Heidegger é um juiz severo das condições de existência modernas, também e sobretudo porque a banalização da linguagem que se verifica na sociedade da comunicação generalizada destruiria a própria possibilidade de existência da obra enquanto obra, reduzindo-a a insignificância. Mas é difícil demonstrar que Heidegger é um teórico da obra de arte no sentido cultural da palavra; isto é, que ele vê o valor estético da obra ligado ao hic et nunc da sua presença de forma conseguida e perfeita, de produto do artista entendido como génio criador. São categorias que, embora essenciais à concepção cultural da obra de arte, são radicalmente estranhas à abordagem heideggeriana, para a qual a obra é «verdade realizada» uma vez que é sempre mais do que arte, mais do que forma completa e perfeita ou resultado de um acto criador ou de uma mestria. A obra funciona como abertura da verdade porque é um «acontecimento» (Ereignis) do ser, o qual tem, porém, a sua essência de acontecimento no ser envolvido e «expropria- do» no «jogo de espelhos do mundo» (como Heidegger diz no seu ensaio sobre «A coisa»). (VATTIMO, 1992, p. 60-61).

Há toda uma discussão a respeito da falta de qualidade das obras no advento do *Nobrow* no subcapítulo 1.2.3, mas o que esta Tese busca demonstrar, enquanto também explicita suas deficiências, é que o *Nobrow* contribui muito para a produção da arte justamente pela liberdade propiciada. Talvez seja a primeira era artística na qual a arte é realmente livre, sem amarras do mercado, das tendências, da época, do território; e isso só pode ser benéfico. É a libertação da arte de todas as suas amarras.

> A nossa terminologia estética, os conceitos de que dispomos para falar de arte – quer enquanto produção quer enquanto função – e que aparecem sempre de novo, sob formas diversas, na nossa reflexão, serão adequadas para pensar a experiência estética como desenraizamento, oscilação, perda de fundamento, *shock*? Um sinal de que não o são poderia ver-se no facto da teoria estética não ter ainda feito justiça aos *mass media* e às possibilidades que eles oferecem. Isto é, continua a parecer que se trata de «salvar» uma essência da arte (criatividade, originalidade, fruição da forma, conciliação, etc.) das ameaças que as novas condições de existência da civilização de massa representam não só para a arte, digamos, mas para a própria essência do homem. As condições da reprodutibilidade, em particular, são consideradas inconciliáveis com as exigências da criatividade que parece indispensável na arte, não só porque a rápida difusão das comunicações tende a banalizar imediatamente qualquer mensagem (que de resto, para satisfazer as exigências dos media, nasce sempre já banalizada); mas sobretudo, porque se reage a este consumo dos símbolos através da invenção de «novidades» que, como as da

> moda, não possuem a radicalidade que parece necessária à obra de arte, antes se apresentando como jogos superficiais. Com efeito, a todos os conteúdos que divulgam, os *mass media* conferem um peculiar carácter de precaridade e superficialidade; este choca duramente contra os preconceitos de uma estética sempre inspirada, mais ou menos explicitamente, no ideal da obra de arte como «monumentum aere perennius», e da experiência estética como experiência que envolve profunda e autenticamente o sujeito, criador ou espectador. Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência produtiva fruidora são certamente coisas que já não podemos esperar na experiência estética da modernidade avançada, dominada pela potência (e impotência) dos media. Contra a nostalgia pela eternidade (da obra) e pela autenticidade (da experiência), é preciso reconhecer claramente que o *shock* é tudo aquilo que resta da criatividade da arte na época da comunicação generalizada. (VATTIMO, 1992, p. 62-63).

Não, definitivamente "os conceitos de que dispomos para falar de arte" não são adequados "para pensar a experiência estética como desenraizamento, oscilação, perda de fundamento, *shock*" (VATTIMO, 1992, p. 62-63). É o que estamos enfaticamente propondo como primordial ao longo de toda esta Tese: temos que nos libertar desses conceitos antiquados que jamais conseguirão apreender a arte livre e indefinível do *Nobrow*, os quais impedem a compreensão da cultura contemporânea. A teoria estética não tem feito justiça à coisa alguma, pois tudo o que está fazendo é disfarçar o fato de que não consegue realizar trabalhos que consigam compreender o que ocorre hoje. O que é inconciliável com a arte contemporânea é essa atitude.

> A ambiguidade que muitas teorias contemporâneas consideram característica da experiência estética não é uma ambiguidade provisória: isto é, através do uso mais livre e menos automatizado da linguagem que se dá na poesia, não se trata de nos tornarmos – como sujeitos – mais donos da linguagem em geral. Neste caso a ambiguidade poética é apenas meio para produzir, afinal, uma mais plena apropriação da linguagem por parte do sujeito; portanto, trata-se também de um desenraizamento instrumental, que visa um reenraizamento conclusivo que fica prisioneiro se não da categoria de obra, certamente da de sujeito, que lhe é correspondente. A experiência da ambiguidade é, pelo contrário, constitutiva da arte, como a oscilação e o desenraizamento; são estas as únicas vias através das quais, no mundo da comunicação generalizada, a arte pode configurar-se (não ainda, mas talvez finalmente) como criatividade e liberdade. (VATTIMO, 1992, p. 65-66).

A ambiguidade não irá passar. Vivemos na era da simultaneidade de tendências, de teorias, de culturas – de tudo –, enfim, do *Nobrow*. Sempre haverá ambiguidade e visões conflitantes, porém, isso não significa que haverá conflito, essa simultaneidade é de coexistência harmoniosa, "não ainda, mas talvez finalmente".

> Não é exagerado dizer que nem a estética teórica, nem a crítica parecem hoje preparadas para se orientarem selectivamente no mundo do estético tardomoderno juxta propria principia, isto é, fora da continuada referência, irremediavelmente ideológica, à estrutura do objecto. Poder-se-á discutir se e até que ponto esta insuficiência da estética e da crítica se dá realmente. Mas se, como me parece, ela é um facto, depende provavelmente também do reconhecimento falhado da segunda «implicação» da passagem da utopia à heterotopia como característica da experiência estética; isto é, das consequências que se situam a nível ontológico. Daqui resulta a extraordinária importância da «ontologia» de Heidegger para o nosso pensamento: só ela parece capaz de nos abrir autenticamente à experiência da modernidade avançada sem uma permanente, subentendida, referência a cânones e princípios metafísicos. Isso é visível, no caso da estética, precisamente na substancial incapacidade que esta revela em considerar como chance final, e não apenas como perversão de valores e essências autênticas, a experiência estética da cultura de massas. O esforço realizado por Benjamin com o ensaio sobre A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica era dirigido neste sentido, mas estava provavelmente demasiado ligado a uma concepção dialéctica da realidade para ter êxito. Heidegger, pelo contrário, ao criticar a identificação metafísica do ser com o objecto, com a estabilidade estrutural do «dado», deslegitima de modo radical a nostalgia pela forma clássica, pela avaliação baseada na estrutura. Só se o ser não tiver de ser pensado como fundamento e estabilidade de estruturas eternas, mas pelo contrário, se se der como acontecimento, com todas as implicações que isso comporta – antes de mais um enfraquecimento de base, devido ao qual, como diz também Heidegger, o ser não é, mas acontece –, só nestas condições a experiência estética como heterotopia, multiplicação do ornamento, «fundamento» do mundo quer no sentido da sua colocação num fundo, quer no sentido de uma sua geral desautorização, adquire um significado e pode vir a ser o tema de uma reflexão teórica radical. Sem esta referência ontológica, procurar ler como uma vocação e um «destino» as transformações da experiência estética das últimas duas décadas (como as das épocas anteriores, aliás) parece apenas um coquetismo historicista, uma cedência à moda, a fraqueza de quem quer a todo o custo andar a par dos tempos que, como se sabe, só andam e revelam uma direcção quando lidos, interpretados. (VATTIMO, 1992, p. 77-78).

São essas falhas que esta Tese busca resolver.

> A aposta com a heterotopia, chamemos-lhe assim, pode não ser apenas frivolidade se ligar a experiência estética transformada da sociedade de massa ao apelo de Heidegger a uma experiência (já) não metafísica do ser. Só se de algum modo, seguindo Heidegger, esperarmos que o ser seja exactamente aquilo que não é, que desaparece, que se afirma na sua diferença como não presença, estabilidade, estrutura; só assim poderemos – talvez – encontrar uma via por entre a explosão de carácter ornamental e heterotópico do estético de hoje. (VATTIMO, 1992, p. 78).

Consequências das novas mídias na arte

> O contínuo mediático é como um vapor, uma nuvem, uma neblina de assuntos, ideias, temas, acontecimentos vários, independentes entre si, que nos envolve a todos, é cheio de movimentos, tendências, cruzamentos, fluxos, injeções diversas de vários meios que se digladiam para ganhar espaço. A internet é uma espécie de repetidor de todos os demais meios de comunicação, com a diferença de que é instantânea, permite a intervenção individual e pode ser coletivamente mobilizada. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 53).

O fato de a internet permitir a intervenção individual a torna um instrumento primordial para a criação de novas culturas. A inserção do ciberespaço na sociedade – e os novos fluxos comunicacionais a partir disso – fez surgir toda a nova cultura *Nobrow*.

> O tipo de comunicação desenvolvida na internet, contudo, não é o mesmo da forma presencial, nem da forma irradiada. Seus diálogos não substituem nem são equivalentes aos diálogos presenciais. A diferença não tem a ver com a capacidade técnica, pois esta tende a uma fidelidade cada vez maior na transmissão de sinais visuais e sonoros pela internet, mas com o fato de serem formas distintas de comunicabilidade, que jamais poderão ser comparadas pelos mesmos critérios nem vistas pelo mesmo ângulo. Os efeitos do presencial não podem ser recuperados pela tela, porque existe algo que só ocorre na relação direta e os aparelhos em momento algum conseguirão captar, que é a percepção da energia pessoal, da força interna de cada um, de seu élan próprio, que só pode ser sentido pela percepção através da sua emanação direta. O biólogo e matemático austríaco Heinz von Foerster, numa crítica às fantasias da inteligência artificial, dizia que o problema não é de as máquinas ainda não terem conseguido imitar a fala e o pensamento humanos; o problema é que elas nunca o farão, porque não sabemos como pensamos, e possivelmente nunca o saberemos. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 53-54).

Essas diferenças comunicacionais têm grande impacto na arte.

> [...] sabemos que arte é um processo em permanente mutação. Era uma coisa para os arquitetos egípcios, outra para os calígrafos chineses, uma terceira para os pintores bizantinos, outra ainda para os músicos barrocos ou os cineastas russos do período revolucionário. Nesse sentido, não é preciso muito esforço para perceber que o mundo das mídias, com sua ruidosa irrupção no século XX, tem afetado substancialmente o conceito e a prática da arte, transformando a criação artística no interior da sociedade midiática numa discussão bastante complexa. Basta considerar o fato de que, em meios despontados no século XX, como o cinema por exemplo, os produtos da criação artística e da produção midiática não são mais tão facilmente distinguidos com clareza. Ainda hoje, em certos meios intelectuais, há uma controvérsia sobre se o cinema seria uma arte ou um meio de comunicação de massa. Ora, ele é as duas coisas ao mesmo tempo, se não for ainda outras mais. Já houve um tempo em que se podia distinguir com total clareza entre uma cultura elevada, densa, secular e sublimada e, de outro lado, uma subcultura dita "de massa": banalizada, efêmera e rebaixada ao nível da compreensão e da sensibilidade do mais rude dos mortais. Se em tempos heróicos, como aqueles da Escola de Frankfurt por exemplo, a distinção entre um bom e um

> mau objeto de reflexão era simplesmente axiomática, nestes nossos tempos de ressaca da chamada "pós-modernidade" a cisão entre os vários níveis de cultura não parece tão cristalina. Em nossa época, o universo da cultura se mostra muito mais híbrido e turbulento do que o foi em qualquer outro momento. (MACHADO, 2007, p. 23-24).

Ao se colocar o papel que um novo *medium* como o ciberespaço tem em voga, surge toda a nova cultura *Nobrow*. Nessa perspectiva, toda a relação entre os meios de massa e suas consequências na arte e na cultura são tratadas ao longo desta Tese, justamente por *Nobrow* ser uma dessas consequências (em especial no subcapítulo 4.1.1.1). O "mundo das mídias" fez muito mais do que "afetar substancialmente o conceito da arte", ele transcendeu todo tipo de conceitualização. Por isso, nada é "distinguido com clareza" hoje, não há conceitos que o conseguiriam fazer. Nesta contemporaneidade em que "o universo da cultura se mostra muito mais híbrido e turbulento do que o foi em qualquer outro momento" (MACHADO, 2007, p. 23-24), a pós-modernidade não sobrevive à sua ressaca e dá lugar ao *Nobrow*, e o hibridismo transcende em direção ao "além-hibridismo".

> Talvez a dificuldade exista apenas para aqueles que encaram essa questão a partir do prisma das artes tradicionais e para os teóricos que se colocam também nessa perspectiva. Quem faz arte hoje, com os meios de hoje, está obrigatoriamente enfrentando a todo momento a questão da mídia e do seu contexto, com seus constrangimentos de ordem institucional e econômica, com seus imperativos de dispersão e anonimato, bem como com seus atributos de alcance e influência. (MACHADO, 2007, p. 29).

"As novas tecnologias, associadas ao processo de globalização, penetraram todos os espaços do planeta e interferiram na vida de todos os povos, até mesmo das populações mais isoladas e refratárias à modernização." (MACHADO, 2007, p. 32). Tudo isso ocorreu através da glocalização, stricto sensu ou lato sensu. Desse alcance, dessa influência cultural disseminada mundialmente, de todas as culturas para todas as culturas, surge o *Nobrow* – e este só poderá ser compreendido por aqueles que se liberem, não somente do prisma mencionado, mas de todo e qualquer prisma que aprendam a ver sem e além deles próprios.

> A centralidade das novas tecnologias, sejam elas eletrônicas, digitais ou biogenéticas, é também pouco problematizada nos eventos dedicados a elas, sobretudo no campo que aqui mais nos interessa: a arte contemporânea. Predomina ainda, no universo das artes eletrônicas ou das poéticas tecnológicas, um discurso legitimador, um tanto ingênuo, alheio aos riscos que a adoção de uma estratégia de aceleração tecnológica comporta. (MACHADO, 2007, p. 34-35).

Extremamente ingênuo o discurso, pois não percebe não ser mais possível, não ser mais aplicável na arte *Nobrow*.

> Alguns analistas do ciberespaço têm sugerido, por exemplo, que os computadores conectados em rede, ao colocar também em conexão os seus usuários e permitir que cada um deles se distribua dentro dessa rede, estão afetando profundamente as relações de intersubjetividade e de sociabilidade dos homens, assim como a própria natureza do "eu" e da sua relação com o outro. O inglês Roy Ascott, um dos líderes dessa corrente, chega a afirmar que a Internet está produzindo uma *"consciência planetária"*, resultante da síntese de todos os sujeitos presentes no ciberespaço. O navegante da rede, integrado ao corpo das interfaces, não é mais um mero espectador passivo, incapaz de interferir no fluxo das energias e ideias; pelo contrário, ele se multiplica pelos nós da rede e se distribui por toda parte, interagindo com outros participantes e constituindo assim uma espécie de consciência coletiva. (MACHADO, 2007, p. 35, grifo do autor).

Essas novas relações de intersubjetividade e de sociabilidade dos homens constituem a cultura e a sociedade *Nobrow*, que, ao dar o potencial de acesso a todas culturas do mundo para todos indivíduos do mundo, produz tal "consciência planetária".

> Façamos agora uma pausa e voltemos à nossa figura dos círculos tangentes. Na verdade, a metáfora está imperfeita, pois ela pode nos dar a falsa impressão de que o mundo da cultura e dos meios é estático e pode, portanto, ser demarcado. Nada mais inexato. No interior de cada meio, há conflito, embate, surgimento de novas tendências e movimentos antagônicos. O repertório de obras produzidas em cada círculo se expande em progressão geométrica, e algumas delas, mais revolucionárias, redirecionam o rumo do pensamento e da prática. Isso quer dizer que tanto os círculos como os seus "núcleos duros" vivem um movimento permanente de expansão e, nesse movimento, as suas zonas de interseção com outros círculos também se ampliam. Chega um momento em que a ampliação dos círculos atinge tal magnitude que há interseção não apenas nas bordas, mas também nos seus "núcleos duros". Ora, esse é justamente o ponto de ruptura: no momento em que o centro mais denso do círculo, identificador de sua especificidade, começa a se confundir com os outros, chegamos a um novo patamar da história dos meios: o momento da convergência dos meios, que se sobrepõe à antiga divergência. Ao purismo e, às vezes, até mesmo ao fundamentalismo ortodoxo das abordagens divergentes e separatistas, tendemos hoje a preferir os casos mais prósperos e inovadores de hibridização, de fusão das estruturas discretas. (MACHADO, 2007, p. 64-65).

Não há mais como fazer qualquer tipo de demarcação. Precisamos superar essa necessidade inútil da teoria e da crítica em fazê-lo. Os círculos já venceram sua ampliação e já deixaram de ter bordas, já não há interseção, há uma unidade de heterogeneidades. E quando há tal "ruptura do centro identificador", não há mais como fazer qualquer identificação, de qualquer coisa.

4.1.2 Morte e definição da arte

Em um momento em que todos estão perdidos em como definir a arte, muitos professam que a arte morreu justamente devido a isso.

> Diante dessa diminuição do valor estético concreto em relação ao valor cultural abstrato, diante, portanto, dessa prevalência da poética sobre a obra, do desenho racional sobre a coisa desenhada (fenômeno que só por despreparo alguns críticos designam como excesso de intelectualismo nessa ou naquela obra, sem perceber que o problema envolve toda uma concepção de arte), eis que surge espontaneamente a locução "morte da arte" para indicar um evento histórico que, se não é apocalíptico, pelo menos representa uma mudança igualmente substancial na evolução do conceito da arte em relação àquele que se verificava entre Idade Média, renascimento e Maneirismo, com o ocaso da concepção clássica (artesanal-canônica-intelectualista) da arte e o advento da concepção moderna (ligada às noções de genialidade individual, sentimento, fantasia, invenção de regras inéditas) (ECO, 2016, p. 125).

Esse problema mencionado por Eco, que poucos percebem ser da concepção da arte é o gérmen da arte *Nobrow*. Falar em "morte da arte", em um momento de sua produção mais alta, é exatamente a incompreensão da evolução dos conceitos, das definições, para o *Nobrow*. Pura incompreensão deste momento histórico.

> Diante desse evento, a primeira operação consistiria em verificar as categorias estéticas em uso para ver até que ponto suportam os deslocamentos de perspectiva operados no âmbito do exercício prático da arte e dos projetos operativos individuais ou de grupo. Em outros termos, verificar se as definições gerais da arte elaboradas pelas estéticas ainda são suficientemente abrangentes para serem aplicadas também às novas noções que surgiram no âmbito das poéticas. (ECO, 2016, p. 125).

Não são.

> [...] é impossível imobilizar a natureza da arte numa definição teórica tal como é proposta em muitas estéticas filosóficas do tipo "arte é Beleza", "arte é Forma", "arte é Comunicação" e assim por diante. Estas definições são sempre históricas, ligadas a um universo de valores culturais em relação ao qual a experiência artística sucessiva aparece fatalmente como "a morte" de tudo que havia sido definido e celebrado. (ECO, 2016, p. 129).

Sempre foi impossível fazer tal imobilização e, hoje, esse fato, mais do que nunca, é verdadeiro, já que não temos mais uma referência histórica ou um universo específico de valores culturais, nós temos todo o universo como nosso universo de valores culturais.

> [...] não se poderia aceitar como contribuições teóricas as definições gerais da arte através das quais as várias estéticas filosóficas tentaram, por seu lado,

> unificar numa fórmula a complexidade de uma experiência cuja mutabilidade ninguém colocava em dúvida. (ECO, 2016, p. 129).

Essa mutabilidade nunca colocada em dúvida tem que ser ainda mais respeitada e compreendida na contemporaneidade da aceleração na qual nada permanece igual por mais de alguns segundos. A velocidade da mutabilidade se exponenciou de maneira que, se tais fórmulas únicas nunca foram ideais perante a complexidade da experiência artística, hoje elas são completamente inúteis e obsoletas.

Para Dino Formaggio (1983), o momento da definição categorial deve ser superado instaurando-se uma "passagem do plano das determinações conceituais para o plano ideal exaurido de uma dialética da razão" para evitar os riscos que pendem sobre qualquer definição geral da arte, de ter que corrigir-se e ampliar-se continuamente para evitar o perigo de "um fechamento nessa ou naquela poética historicamente pragmatizante que as definições ontológicas carregam necessariamente consigo". Formaggio propõe que se abandone "o plano do intelecto definitório [...] passando resolutamente para o plano da razão dialética e de sua aberta idealidade" (FORMAGGIO, 1983, p. 137-138).

Mesmo tomando como base uma referência mais antiga, kantiana, Formaggio consegue traçar um horizonte analítico que possa, em sua *aberta idealidade*, compreender os fenômenos artísticos e culturais da nossa contemporaneidade.

Canevacci propõe a alternativa da "excedência":

> Excedência atesta a impossibilidade de encerrar a subjetividade dentro de molduras institucionais. Excedência é melhor que excesso, que de Bataille em diante tem uma conotação sacro-erótica. Alguns conceitos, escritos ou partituras têm excedência de significados que não se explicam literalmente ou metaforicamente. Excedência do conceito — o conceito que excede — abre a moldura fechada da compreensão, facilita a saída do círculo monológico, liga as sensibilidades de quem lê, escuta, observa. Excedência extrai os significados de cada categoria sintética e os faz transitar nos itinerários diante de cada um. Excedência é a posição exilada de quem desafia a lógica clássica e o imobilismo mentalmente corpóreo. (CANEVACCI, 2013, p. 281).

Se posicionando ainda quanto à questão da morte da arte, Formaggio menciona que:

> [...] a ideia da arte, proposta pelas poéticas modernas como única e absoluta, está amadurecendo em nossos dias uma crise secular, tanto que é possível falar legitimamente de "morte da arte" e do advento de novas formas que esperam por uma adequada descrição filosófica. (FORMAGGIO, 1983, p. 138).

Esse é o caso da arte *Nobrow*, que talvez, sendo descrita como inclassificável, possa finalmente vir a ser considerada, ao invés de ficar eternamente esperando por um encaixe

impossível em alguma categoria. Realmente, o conceito de arte como algo único e absoluto jamais seria aplicável hoje em dia, então, aí sim, desse ponto de vista, podemos dizer que essa ideia de arte morreu. Umberto Eco comenta essa postura de Formaggio:

> Em segunda instância, Formaggio sugere que, em consequência dessa transformação radical, deveríamos hoje sancionar realmente uma "morte" das estéticas definitórias propostas pela filosofia como tentativa de superar o plano operativo das poéticas. Ora, caso se tratasse de afirmar decididamente que o desenvolvimento do pensamento contemporâneo comporta a "morte" da filosofia entendida tradicionalmente, deixando espaço unicamente para as formulações metodológicas, de um lado, e para o plano das escolhas operativas concretas, de outro, [...] nesse caso estaríamos deslocando o discurso para um plano não desconhecido para a problemática filosófica contemporânea e, pelo menos como hipótese inicial, a perspectiva seria admissível. (ECO, 2016, p. 132).

Considerar a "morte da arte" como superação de tais estéticas definitórias seria muito mais adequado do que a consideração dos que propõem tal morte como fim da produção de qualidade. Essa primeira morte mencionada, a da superação, é de extrema importância e benefício para a compreensão e para a prosperidade da cultura *Nobrow*, é uma perspectiva admissível.

> Contudo, Formaggio afirma que a filosofia não é mais a interpretação destas experiências, mas o reconhecimento de sua mutabilidade e de sua historicidade. Uma reflexão que se colocasse como interpretação definitória das experiências permaneceria ligada à sua historicidade (seria expressão de um momento histórico da cultura), enquanto a definição dialética da lei da artisticidade é apenas o reconhecimento da historicidade das experiências e, enquanto ideal da razão, não é certamente o local hiperurânico de onde, subtraídos à história, poderíamos julgar a história, mas é, de todo modo, a *tensão* que supera o enrijecimento num momento da história reconhecendo a dialeticidade de seus momentos; a *possibilidade* de vários momentos; a própria *autoconsciência* desta dialética que, sob a forma de reflexão teórica, se dá conta de si. (ECO, 2016, p. 133, grifo do autor).

Eco conclui então a questão da "morte da arte":

> As obras individuais e as poéticas sucedem-se e opõe-se. A hipótese metodológica de uma série de conexões dialéticas pode ajudar a racionalizar e a compreender tal multiplicidade aparentemente irredutível. Assim sei que, se no meu tempo surge uma forma de operar artístico que parece contradizer tudo que meus antepassados ensinavam acerca da arte e da beleza, isso não significa que a arte esteja morta, mas simplesmente que assumiu novas formas [...]. Contudo, ainda me falta entender se, na mudança das ideias da arte, conservaram-se algumas constantes que me permitam reconhecer, através do processo, a permanência de um modelo estrutural válido para todos os casos. (ECO, 2016, p. 141-142).

Ressaltamos novamente que jamais conseguiremos compreender a arte contemporânea se nos basearmos em estruturas não mais aplicáveis. Temos que abraçar o inominável para podermos compreendê-lo, em vez de perdemos tempo, inutilmente, tentando nomeá-lo. É claro que toda a cultura é baseada em definições (ainda que tenhamos que superar esse fato), e assim Eco admite:

> Contudo, uma definição geral da arte sabe que é indispensável: é um gesto que deve ser feito, um dever que deve ser cumprido para tentar criar um ponto de referência para aqueles discursos que são propositalmente históricos, parciais, limitados, orientados para os fins de uma escolha (crítica ou operativa). E mais: no momento em que se fala de arte, nem que seja para negar a possibilidade de defini-la conceitualmente, não podemos escapar da exigência da definição. (ECO, 2016, p. 144).

Independentemente de concordar ou não com o argumento da indispensabilidade da definição, é devido a esse modelo de pensamento, no qual toda nossa sociedade, toda nossa ciência está baseada, que há tanta incompreensão do inclassificável. Por isso esta Tese propõe, consciente de sua antítese, a classificação do inclassificável – apenas uma mera nomeação, justamente para que esse seja o primeiro passo para se abrir a pesquisa sobre o assunto, já que, como também indicado por Trivinho, ao descrever do mesmo modo o híbrido, "a cultura ocidental [...] não se encontra preparada para consumar o trabalho de acolher e compreender" (TRIVINHO, 2012, p. 38) nem o híbrido, quanto mais o *Nobrow*. *Nobrow* é, por definição, aquilo que se encontra fora do "domínio linguístico-conceitual formalizado" (TRIVINHO, 2012, p. 38).

> A cultura ocidental, ao menos ela – seja em seu estrato mais erudito, de tradição doxológica predominantemente mais analítico-sintética do que reflexivo-indutiva, seja (que dirá tanto mais) as formas cognitivas do senso comum, sensível às sutilezas do vivido por estesia, fora do domínio linguístico-conceitual formalizado –, não se encontra preparada para consumar esse trabalho de acolher e compreender o híbrido, tanto mais de forma apropriada, isto é, condizente com o próprio do objeto, em sintonia imanente com ele e a partir de categorias que, já no plano do significante, lhe reflitam a composição internamente sincrética, até estágios intelectivos mais abstratos, como abraçar-lhe a significação social-histórica, a fim de apurar e tensionar o seu papel no conjunto da vida e das tendências contemporâneas. (TRIVINHO, 2012, p. 38-39).

Ao classificar o inclassificável, estamos apenas buscando tal "forma apropriada, [...] condizente com o próprio do objeto" (TRIVINHO, 2012, p. 38-39). Talvez possamos, dessa forma, superar tal necessidade cartesiana não mais compatível com nossa condição

contemporânea. “Não podemos escapar da exigência da definição, portanto, a utilizamos para negar a possibilidade de defini-la” (ECO, 2016, p. 144). Afinal,

> [...] a atividade filosófica que, reconhecendo sua natureza histórica, não pretende se imobilizar em sistema válido de uma vez por todas. Esta é também uma definição da arte. Como qualquer formulação, ela não pretende modificar a realidade das experiências concretas, mas colocar-se a serviço delas, atenta a preservar uma difícil sincronia e um equilíbrio estável. E é verdade que a definição não deve apenas ser readequada, mas entendida num sentido mais abrangente, [...] as definições devem ser lidas no sentido mais abrangente possível. (ECO, 2016, p. 146).

Se superarmos o sentido de “definição” como algo que “dá fim”, que engessa, que imobiliza, e aprendermos a utilizá-la como algo abrangente e temporário, ainda que isso vá contra sua própria natureza, poderemos compreender melhor os fenômenos de nossa sociedade. Definições sempre causarão pelo menos algum tipo de restrição, porém, se as readequarmos e as colocarmos a serviço de tais fenômenos, como ao definir e nomear o inclassificável, poderemos buscar uma compreensão mais profunda destes. “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência” (ADORNO, 1970, p. 11).

Hiperestética

> A sociedade contemporânea parece ser caracterizada pelo excesso, através da inspiração para ir além dos limites do justo, do necessário, do conveniente, e, às vezes, até do belo. Esta tendência se manifesta acima de tudo, como hipericonoicismo causado pela proliferação de imagens proposta pela mídia, pela publicidade em todas as suas formas, a partir de cartazes ao longo das ruas e nas fachadas dos edifícios, muitas vezes transformados em telas próprias e reais: uma euforia de imagens, produzidas com diferentes tecnologias. (STEFANO, 2012, p. 7).

Estudiosos contemporâneos da Estética já começaram a identificar algumas dessas características da nossa contemporaneidade:

> No panorama artístico e social contemporâneo adquire, assim, recobra o conceito de experiência já considerado por John Dewey (Art as experience, 1934) como ocasião fundamentalmente formativa e como incremento da intensidade vital. Segundo esta perspectiva, a experiência estética não se exaure na esfera da arte, mas se torna central na vida cotidiana (do trabalho ao esporte, dos momentos de lazer à gastronomia) oferecendo uma preciosa chave de leitura para interpretar a sociedade moderna, esteticamente conotada. Se torna assim ainda mais urgente a necessidade de reconfigurar o papel do

> artista, das obras e dos fruidores, identificando novas categorias e adotando modelos epistemológicos mais adequados. Como consequência, já a partir da última década do século XX, um grande debate foi aberto, que operou uma profunda revisão dos horizontes estéticos. (STEFANO, 2012, p. 9-10).

Stefano fala no termo hiperestética:

> A estética já superou os confinamentos disciplinares desenhados nos debates do século XVII [...]. Hoje devemos considerá-la uma "hiperestética", no duplo sentido proferido pelo prefixo grego "hypér": "acima", mas também "para além". Ao tencionar um "para além", a hiperestética vem a expressar a exigência de uma ulterioridade, a necessidade sentida pelo tempo e por outras partes de estender o mapa teórico e metodológico da estética na intersecção com outros saberes (ecologia, biologia, sociologia, psicologia, antropologia, gastronomia, neurociência). Ao tencionar para o "acima", a hiperestética indica, ao invés, a ultrapassagem do limite, alude então àquele excesso de beleza e de imagens que envolve amplamente a sociedade de hoje. Daí o impulso para atravessar a equação entre a estética e a arte (não mais que ou não sozinhas) bela, seja pelo acesso a outras áreas de investigação (natureza, economia, política), seja por abraçar toda uma série de práticas artísticas que, desregradas das construções institucionais, se abrem à cultura popular e à experiência cotidiana. (STEFANO, 2012, p. 10).

Stefano, assim como Eco (ver o subcapítulo 4.1.2 desta Tese), também menciona Dino Formaggio. Ela também fala em "práticas não imediatamente reconhecíveis" e de "obras dificilmente classificáveis":

> A arte hoje nos coloca complexas questões ontológicas, e a estética, já há muito tempo, sobretudo na área analítica, busca responder. Na Itália, já nos anos 70, Dino Formaggio constatava que esta categoria não é mais definida pelas normas capazes de determinar *a priori* o que pode-se ou não ser incluído, mas que ela está aberta a uma pluralidade de horizontes. É um conjunto de atividades que utilizam os novos *media* criativos e expressivos, recorrendo também ao uso de tecnologia e ferramentas digitais. Por indicar este grande espectro de práticas, muitas vezes não imediatamente reconhecíveis, falta um termo apropriado e onicompreensível se prescindir-se a indicação cronológica (arte contemporânea). Para tanto, muitas vezes, se utilizam adjetivos que evidenciam o gênero ou o meio adotado, ou alguma característica transversal (arte relacional, interativa, etc.). Na literatura analítica, ao invés disso, frequentemente recorre-se à conotação *borderline* para obras dificilmente classificáveis que nos trazem problemas acerca de alguns aspectos considerados irrenunciáveis na concepção tradicional: por exemplo, obras que entretem uma relação negativa com as nossas demandas "normais" para que resultem identificáveis com um objeto ou com um evento, ou que exibam propriedades estéticas. (STEFANO, 2012, p. 17).

Ela mesma reconhece o termo "arte contemporânea" como pobre, como mera indicação cronológica que não descreve a realidade.

Nós já sabemos que tais “demandas normais” jamais conseguirão ser atendidas no atual cenário artístico *Nobrow*, já que este nunca resultar-se-á identificável e, por mais que possa exibir propriedades estéticas, jamais será possível determinar todas com exatidão, já que *Nobrow* superou o conceito de hibridismo.

4.1.3 Arte e aceleração

Virilio aborda a questão da aceleração na arte e suas consequências:

> Abandonemos o amontoado de explicações pelas quais os ocidentais são ávidos quando se trata de arte e representação e retomemos por um momento o que diz Paulo de Tarso: "o mundo que vemos está em plena passagem" e digamos: "nós não vemos o mundo que está em plena passagem" ... nós não percebemos mais naturalmente suas lentidões do que suas acelerações, não percebemos o que seria a realidade do próprio tempo em que o movimento se dá. O movimento é o cegamento. Dessa forma, quando o motor/câmera para de produzir a imitação do movimento real a vinte e quatro imagens por segundo e experimenta velocidades anormais, o que Ray Harryhausen chama de "dinamação" em oposição à "animação" do desenho animado, o espectador manifesta uma certa confusão. Na verdade, ele se vê brutalmente levado aos limites de sua capacidade de identificação visual por essa recriação do "mistério do movimento" que é a dimensão primitiva de nossa apercepção do mundo. (VIRILIO, 1996, p. 64).

A resposta a isso está em justamente tentarmos parar de compreender a arte da era da aceleração de acordo com noções de identificação de uma pregressa era da lentidão, quando se tinha tempo ilimitado para analisar, fruir, perceber, ver a arte. Sendo assim, para apreender a arte *Nobrow* em sua aceleração característica, precisamos desistir de qualquer tipo de identificação e fruir a arte em movimento sem categorizá-la.

> Sem dúvida, a arte mais bem-sucedida foi a paisagem instalada da natureza morta. Talvez porque seu mundo imóvel faz pensar no repouso através do qual o defunto se torna um objeto exposto que se pode contemplar à sua revelia, tomando todo o tempo do mundo, uma vez que ele não se mexe mais. E também com essa forte impressão de que aquele que deixou de viver existe mais do que quando ele vivia realmente, se movendo diante de nós, gerando uma saturação de imagens de si mesmo. Como no filme de James Whale: invisível durante sua existência, o homem torna-se magnificamente visível ao morrer. (VIRILIO, 1996, p. 65).

A imobilidade nos dá tempo para criarmos quantas categorias quisermos, para categorizar a arte da maneira que quisermos. Contudo, atualmente, na era da aceleração, não podemos chamar nem ao menos a natureza morta de imóvel. A arte *Nobrow* hoje é invisível

por causa de nossa falta de capacidade de apreender e de fruir a arte acelerada no mundo acelerado, cabe a nós lhe dar visibilidade.

> Em Vermeer, o mais bem-sucedido dos pintores, o mundo vivo é como uma natureza morta, a instalação sob o olhar do espectador de uma série de objetos inimigos do movimento. Se, ao longo de seu trabalho, o pintor desloca um deles, não será por mais de um milímetro, ele sabe que não somente aquele objeto, mas todos os outros, ao perderem sua placidez, já terão trocado de identidade. (VIRILIO, 1996, p. 65).

Assim sendo, a arte em eterno movimento jamais poderá ter identidade

> Desde os primeiros tempos da revolução do motor, a colocação das imagens em movimento arruinou essa organização estacionária e, com ela, o repouso da visão, a parada da contemplação luminosa, "este campo da presença no sentido amplo", e criou essa desinformação visual que iria em pouco tempo reduzir os procedimentos da representação e da comunicação à sua mais simples expressão. (VIRILIO, 1996, p. 65-66).

Jamais conseguiremos correr o suficiente para alcançar novamente essa organização. Precisamos apreender a desinformação visual para conferir-lhe expressão. Precisamos abraçar a desorganização e dar sentido a ela.

> Desde a invenção do instantâneo e do funcionamento do motor cinemático, nossa época se encaminhou em etapas rumo ao fim de um ciclo da aparência, não somente o da observação direta, mas hoje o da percepção indireta, e isto sem que nos inquietemos demais com estas destruições sucessivas: fim do antigo motor de imagens enquanto testemunha indiscutível do movimento do mundo e superação de nossos limites visuais, em benefício dessa força de penetração cegante das ondas eletromagnéticas que apenas "trariam ao mundo" a própria essência da violência midiática – esta estética terrorista do impacto óptico que de agora em diante aparece com uma insistência cada vez maior tanto nas telas de controle quanto nas das televisões populares, com o objetivo declarado de transformar o observador ou espectador, como na guerra, em agente ou vítima potencial. (VIRILIO, 1996, p. 67).

4.2 ANÁLISE DE OBRAS E ARTISTAS *NOBROW*

> *"Não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu os seus pressupostos".*
>
> *(ADORNO).*

Neste subcapítulo, traremos exemplos práticos de arte *Nobrow* para que todas as constatações feitas teoricamente possam ser visualizadas na realidade e demonstradas na

prática, comprovando sua existência. Nele, referenciar-se-á a definição das obras *Nobrow* na sua análise.

Os cinco exemplos que serão aqui expostos e que constituem o *corpus* desta pesquisa vêm de pontos completamente diferentes do globo, justamente para demonstrar a disseminação do *Nobrow*. São conjuntos e obras de arte variadas, de diversas mídias, que foram escolhidos não apenas por esses motivos, mas pelo seu caráter representativo – que se pode dar a algumas obras de determinados artistas –, cuja análise nos propiciará uma amostra das características da arte *Nobrow*.

4.2.1 Manu Maltez

"Manu Maltez é um artista diverso. Trabalha no espaço onde música, a imagem e o texto se encontram. Paulistano, graduado em música, é contrabaixista, compositor e intérprete, além de artista plástico e escritor". Essa primeira tentativa de definição de Manu Maltez – feita por ele mesmo em 2016 – já demonstra que ele é um artista *Nobrow*: "diverso", trabalha no espaço onde vários meios se encontram. São palavras que denunciam o não categorizável, demonstram a dificuldade que o próprio artista tem em descrever a si mesmo (mesmo sendo também um escritor). O que é "diverso"? Estaria essa definição se atendo ao lado multidimensional do *Nobrow*? E estaria se referindo à área de atividade de Manu Maltez, aos meios utilizados por ele, às suas obras, ou a todos os itens anteriores?

O crítico Jacob Klitowitz, ao descrever Manu Maltez, fala em "personalidade complexa" – outro termo extremamente genérico frequentemente utilizado por críticos para descrever o inabitual indescritível de alguma obra *Nobrow* –, fala de influências de Paul Klee e John Cage, fala também em refazer a figura renascentista. Todas essas descrições são clichês extremos da crítica – não que estejamos afirmando ou negando ver essas influências em Manu Maltez. Refugiar-se na Bauhaus quando se fala em qualquer inovação em termo de arte já deixou de ser inovação há muito tempo – é um exemplo quase centenário –, e o fato de que os críticos continuam abrigando-se sobre ela demonstra o despreparo desses para descrever o *Nobrow*. Falar em Paul Klee (que transitou entre expressionismo, cubismo e surrealismo) também é clichê em se tratando de qualquer artista que transita entre movimentos artísticos – no caso, todos artistas *Nobrow* – e também o é ao ver qualquer sinal de um dos três movimentos mencionados, ou ao ver qualquer experimentação com cores e formas. Falar em John Cage é o clichê máximo da crítica: sempre que alguém experimenta com as fronteiras entre som e ruído,

música e barulho, ou som e silêncio, Cage é mencionado. Qualquer obra, de qualquer artista que tiver qualquer momento em que o silêncio seja utilizado, será dita como influenciada por John Cage. E o que exatamente seria "refazer a figura renascentista" (outra afirmação muito genérica que se tornou clichê da crítica)? Seria buscar a forma perfeita? Mas os exemplos das influências de Paul Klee e John Cage não demonstram que Manu Maltez busca desconstrução? Deformação? Sim e sim. Podemos observar na obra de Manu Maltez tanto forma quanto desforma, tanto construção quanto desconstrução – antagonismos que só conseguem estar presentes simultaneamente em uma mesma obra no advento do *Nobrow*.

Por que esses exemplos de afirmações – entre outras – se tornaram clichês da crítica? Porque a crítica os repete insistentemente tentando atribuir a esses algum valor para que passem a fazer sentido – ou voltem a fazer sentido –, já que a crítica não consegue apreender qualquer sentido da arte *Nobrow*. Foi o melhor que o crítico pôde fazer desconhecendo o conceito de *Nobrow*, pois Manu Maltez é um artista *Nobrow*, ou seja, inclassificável e de influências irreconhecíveis.

A questão é que esses exemplos podem realmente ter sidos influências na obra de Manu Maltez, inclusive indicadas por ele mesmo (todo artista sabe, conscientemente, de algumas influências em sua obra, porém, desconhece diversas outras), mas são indicações minoritárias do grande leque de suas influências. Cada crítico e cada espectador irá reconhecer um traço na obra que nenhum outro antes reconheceu. Há diversos traços reconhecíveis em obras *Nobrow*, a questão é que há diversos outros irreconhecíveis, resultados das infinitas influências atemporais e ageográficas que não nos permitem apontar uma tendência territorial ou temporal ("esta obra possui traços da arte vietnamita", "aparenta características da arte do século XVII"), pois não reconhecemos nem temos nomes para a prole da, por exemplo, arte vietnamita com as artes argentina e marroquina – nem é possível reconhecer traços desses "país biológicos", resultado da evolução do hibridismo (no qual era possível reconhecer características desses "pais" nos filhos híbridos) – pois, para o além-hibridismo, não é possível determinar os "pais".

O fato de Manu Maltez passear por quase todas as áreas da arte (música, artes plásticas, teatro, performance, cinema, literatura) não o torna um artista *Nobrow*, apenas um artista mais completo. Porém, o fato dele experimentar com as fronteiras entre cada uma dessas áreas, criando uma dificuldade para determinar a categorização de cada um de seus trabalhos, isso sim o faz *Nobrow*.

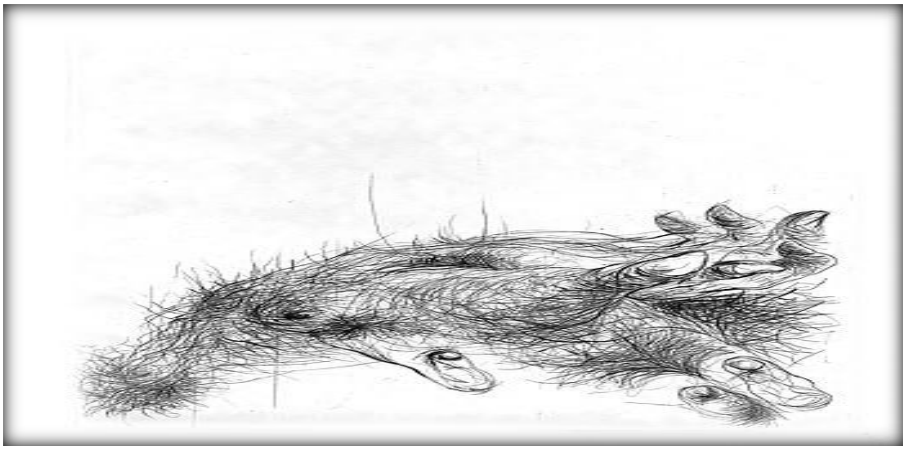


Figura 1: Gravura de Manu Maltez no livro “Rasif”

Fonte: Maltez [2017].

Na fronteira entre música e literatura, Manu é idealizador e realizador do projeto “Ossos do Ofídio”, uma parceria artística que se iniciou com o livro “Rasif, Mar que arrebenta” (FREIRE, 2008), que trazia contos do escritor pernambucano Marcelino Freire acompanhado por gravuras de Maltez e se estendia ao universo da música. No show “Ossos do Ofídio”, os dois mostram um diálogo entre música e literatura contemporânea, com contos e poemas de Marcelino trabalhados de forma musical. Mais do que meramente poemas musicados, são experimentações, conforme mencionado anteriormente, na fronteira entre áreas: utilizam a música para modificar as palavras, amalgamando a palavra com a melodia, modificando-a em algo que talvez não possa mais ser considerado meramente palavra. É esse desafiar de fronteiras, essa liberdade criativa não categorizável a que nem gênero pode ter atribuído, essa indeterminação que demonstra que a obra de Manu Maltez é *Nobrow*.

Figura 2: Cartaz do espetáculo “Ossos do Ofídio”

Fonte: Maltez [2017].

Já em “O corvo”, livro de Maltez que virou espetáculo, Manu faz uma interpretação das palavras de Edgar Allan Poe – em seu poema de mesmo nome – apenas com suas ilustrações e performance. O livro é feito puramente de gravuras que buscam representar as palavras de Poe de acordo com a interpretação de Maltez. Esse livro se transformou no espetáculo “Samba Corvo”, no qual Maltez alarga seu escopo de possibilidade de interpretações para além das gravuras, envolvendo escultura, música e performance, tentando traduzir sua interpretação de Edgar Allan Poe em todas essas linguagens e – não em sua mistura (não é uma obra híbrida) – na transcendência da união de todas essas (caracterizando esse processo como além-híbrido e, consequentemente, *Nobrow*). O elenco do espetáculo é formado por uma banda de músicos (que inclui um tocador de ventilador), uma escultura de corvo com três metros de altura e sete de comprimento e uma atriz (Naruna Costa). Na apresentação, os próprios músicos montam a escultura ao vivo, ao mesmo tempo em que vão "montando" a música, que consiste num samba de três partes. Em sintonia com a música, a atriz Naruna Costa contracena com a escultura, pregando peças íntimas em suas "asas-varais". Nem mesmo com a adição da palavra “samba” no título do espetáculo, é possível dizer que o gênero musical seja samba, não há gênero existente no qual caiba a música desse espetáculo, e mais do que isso, a “música desse espetáculo” não é separável “do espetáculo”, não é meramente uma trilha sonora.

Manu Maltez é um artista livremente criativo, que trabalha para além de gêneros, áreas, meios. Suas influências são demasiadas para podermos identificar todas. Ele é um artista plenamente multidimensional, de simultaneidade de métodos e tendências que floresce na indeterminação. Um artista *Nobrow*.

Figura 3: Cena do espetáculo “Samba Corvo”

Fonte: Maltez [2017].

Figura 4: Cena do espetáculo “Samba Corvo”

Fonte: Maltez [2017].

4.2.2 Javier Gonzalez Vega

Javier Gonzalez Vega, originário das Ilhas Canário, já evita atribuir a si mesmo qualquer definição e abertamente se declara contra elas – o que imediatamente já o sinaliza como artista desta era *Nobrow* de inclassificalismos. Ele se coloca simplesmente como “criativo e ser humano”.

Descrever seu escopo de atividades é tarefa hercúlea (mais um sinal de sua adequação aos parâmetros *Nobrow*), sendo mais fácil o exemplificarmos com suas obras.

Javier faz o design de diversos posters, sempre questionando alguma questão tomada como verdade universal (o que por si só já demonstra sua predisposição para a “filosofia *Nobrow*”), e o primeiro exemplo que abordaremos (figura 5), já é um questionamento e uma sátira sobre o que está acontecendo com a arte contemporânea: é Vega percebendo a existência e os sinais do *Nobrow* sem saber dessa teoria.

Nesse pôster, Javier faz justamente uma sátira com a maneira aleatória que a crítica e os próprios artistas descrevem suas obras, propondo um jogo de dados. Ele não apenas mostra estar consciente do fenômeno *Nobrow* (ainda que não consciente desse nome), como também demonstra a tendência *Nobrow* pela qual a maioria dos artistas passam: não conseguir classificar suas obras – e realmente, jamais conseguirão fazê-lo propriamente na era *Nobrow*.

Figura 5: Poster de Javier Gonzalez Vega

Fonte: Vega [2017].

Indo além desse pôster, Javier também desenvolveu uma obra em formato de "livro-sátira" (figura 6), sobre o assunto ao qual chamou de "Reglamento oficial del arte", com diversas outras colocações acerca da situação da arte atual, criticando através da sátira as regras estéticas que rotulam e "confinam" a criatividade. Mais uma vez, delineando a arte *Nobrow* através da produção de uma obra *Nobrow*: indefinida, de nenhum gênero, de nenhuma área específica das artes, livre e além-híbrida. Essa obra também é um grande exemplo das dificuldades que um artista *Nobrow* enfrenta: onde e como essa obra poderia ser vendida ou exposta? Em uma livraria – talvez na sessão de gravuras? Ou em uma galeria – pendurado na parede? Ela não consegue chegar ao público por não se encaixar nas definições preestabelecidas de gênero e de estrutura.

Apropriando-se das produções aleatórias do ciberespaço, Vega compilou um livro de poemas chamado "75 políticos e um poeta usando o twitter". Ele passou nove meses coletando "tweets" de políticos de todo o mundo e, conforme ele mesmo descreve, "remixando-os como um DJ" até formar uma coleção de trinta e um poemas em uma forma de expressão completamente nova, vinda do além-hibridismo da linguagem política com a linguagem

característica do Twitter (que resultou em uma linguagem completamente nova, não meramente mistura dos seus componentes, não híbrida). Essa linguagem além-híbrida completamente nova que foi criada só pode ser chamada de *Nobrow*.

Figura 6: Livro-sátira “Reglamento oficial del arte”

Fonte: Vega [2017].

Outra obra na qual ele questiona novamente os conceitos de arte chama-se “Arte para hermanar” ou “Art to Twin”, uma obra que ele considera não ter um autor (não ser o autor), por considerar que ela está sendo feita no momento, pelos espectadores. Através de monitores, de câmeras e de conexão em tempo real, o espectador, observando uma obra de arte em um museu de Paris, se torna a obra de arte que um espectador em um museu em Madri vê, e vice-versa. São exibições audiovisuais simultâneas e recíprocas nas quais duas ou mais instituições culturais de diferentes localidades designam uma “sala gêmea”, que transmitirá para as outras e receberá os recursos audiovisuais das outras. Essa obra é uma experiência artística espontânea e interativa. Vega indica como um dos seus objetivos, ao realizar essa obra, o desenvolvimento da percepção dos espectadores de si mesmos e, principalmente, a quebra da barreira entre arte e vida. Mais uma vez, Javier contesta as definições que confinam a arte e a produção de cultura em geral, ele nos dá a dica que a arte *Nobrow* quebrou as barreiras divisórias e adentrou-se na sociedade como um todo.

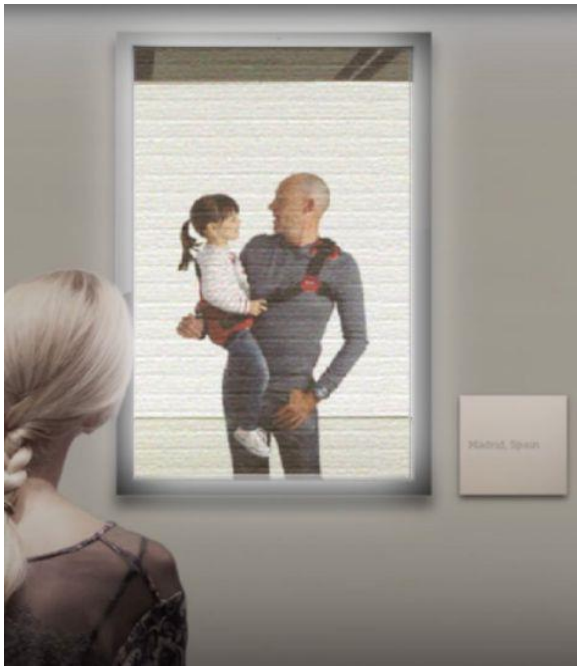


Figura 7: Exposição “Art to Twin”

Fonte: Vega [2017].

Em todas as suas obras, Javier Gonzalez Vega faz questão de defender e levantar a questão da indeterminação característica do *Nobrow* – ele é um dos artistas mais conscientes da condição *Nobrow* do mundo, ainda que não ciente dessa “nomeação do inominável”. Suas obras são altamente fora de qualquer gênero, padrão ou regra, são claramente além-híbridas e exploram multidimensões e multiaspectos.

4.2.3 The Nook – Syed Asad Ali

Syed Asad Ali é um escritor paquistanês de poemas, *short stories* e *flash fiction*. Dentre seus trabalhos, além de diversos livros publicados, estão *scripts* para filmes e pinturas, as quais ele chama de “pensamentos em cor” – ele jamais usa as denominações “livro” ou “pintura”. Ele descreve seu trabalho como “abrir janelas para uma dimensão maior à qual nós verdadeiramente pertencemos”. Essas denominações e essa sua maneira de descrever seu trabalho já demonstram que Asad Ali é um artista livremente criativo que busca livrar-se de gêneros e categorizações para não delimitar seu trabalho. Ele busca a indeterminação característica do *Nobrow*, inclusive ao chamar a si mesmo “The nook”.

Asad Ali gosta de trabalhar dissolvendo, desafiando a fronteira entre imagem e palavra. Ele tanto cria poemas e histórias para imagens com as quais ele se defronta (em geral, imagens

que não são de sua autoria) quanto cria imagens para ideias, palavras ou frases (os mencionados "pensamentos em cor"). Tanto essa multidimensionalidade quanto a sua busca por algo que transcenda o mero hibridismo entre palavra e imagem mostram sua essência *Nobrow*.

Os seus trabalhos mais exemplares são aqueles nos quais ele busca criar um poema ou uma *short story* para uma imagem. Seus primeiros livros foram escritos em urdu e foram vendidos para um grande público não falante dessa língua, justamente porque admiravam simplesmente a estética da escrita urdu combinada com as imagens, mesmo sem compreender a história criada. Esse é um grande sinal da transcendência de fronteiras *Nobrow*. Apenas posteriormente ele publica seu primeiro livro em inglês, "To paint a dream".

Vários críticos, ao longo de décadas, apontaram para a impossibilidade de desenvolver poemas em urdu, dizendo não ser uma língua propícia para o gênero, não sendo interessante para o uso de clichês característicos. Asad Ali não apenas desafia essas delimitações da crítica, como vence as delimitações da língua e do gênero, criando um trabalho belíssimo e bem-sucedido, não categorizável.

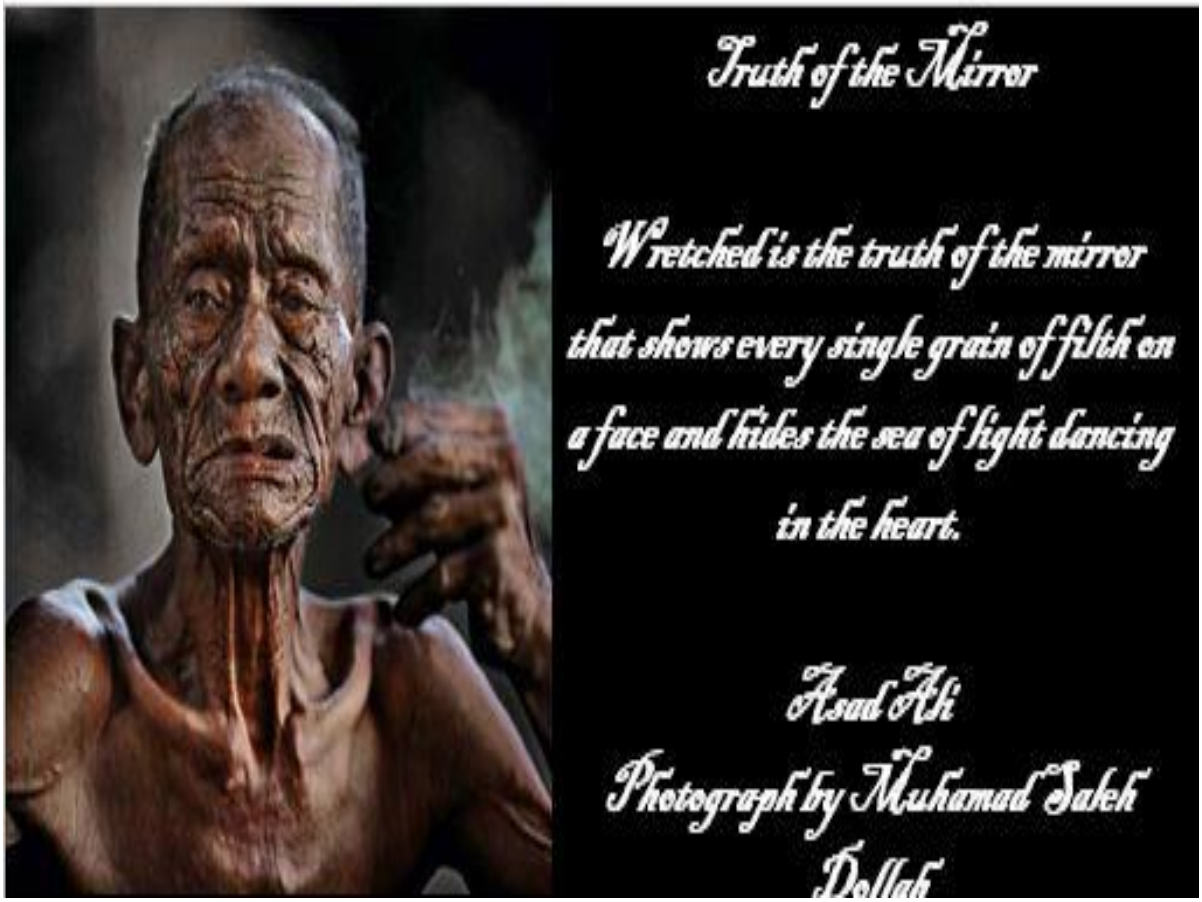


Figura 8: Poema-imagem "Truth of the Mirror"

Fonte: Ali (2014).

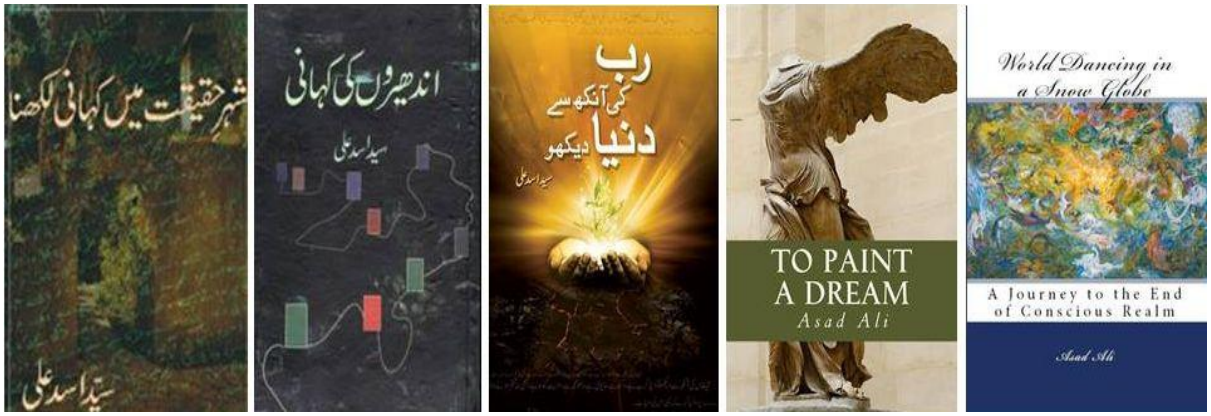
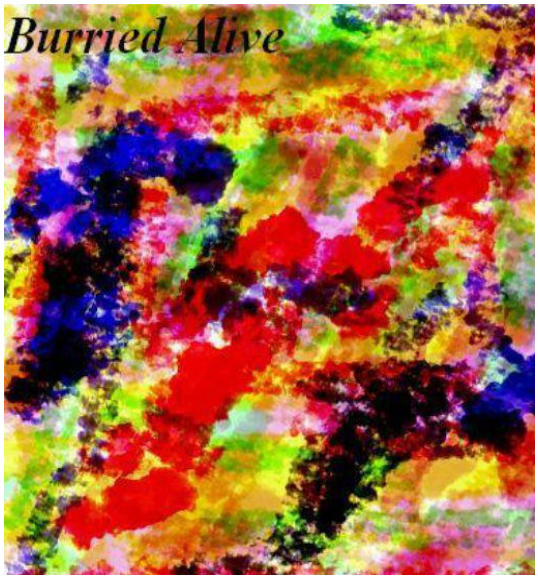
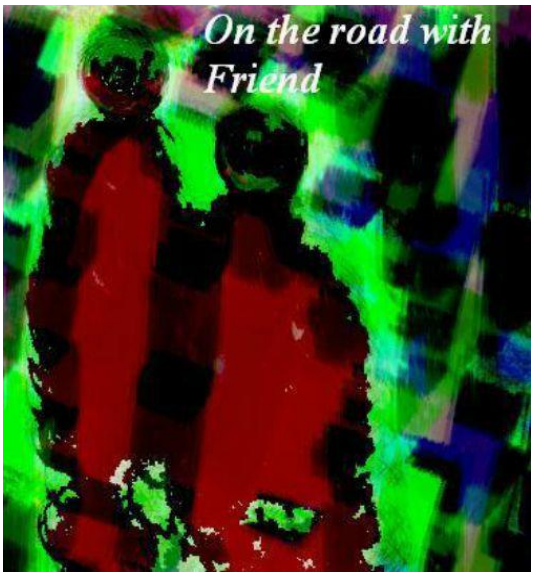


Figura 9: Capas de livros de Asad Ali, incluindo “To Paint a Dream”

Fonte: Ali (2014).





Figuras 10 e 11: “Pensamentos em cor”

Fonte: Ali [2017].

Por outro lado, críticos já o descreveram como “fluído” – uma palavra muito utilizada para traduzir a realidade *Nobrow* que eles ainda não compreendem, mas já veem os sinais. Os críticos chegaram a dizer, como se este fosse um ponto negativo, que seu trabalho “deixa a desejar na definição de limites, de fronteiras”, que seu trabalho está em um domínio “quase surrealista”. Em primeiro lugar, essas descrições demonstram tanto que o trabalho de Asad Ali é *Nobrow* quanto demonstram a dificuldade da crítica em descrever o indefinível. Em segundo lugar, tratar essas inovações como algo negativo apenas mostra o quanto a crítica está despreparada e se apegando desesperadamente às antigas categorias que não mais descrevem a realidade *Nobrow* (conforme veremos mais profundamente no subcapítulo 5.2).

4.2.4 Anish Kapoor

Anish Kapoor nasceu na Índia, em família Judia. Se tornou budista e mudou-se para o Reino Unido. Descrever suas obras já é um empreendimento trabalhoso e difícil: Esculturas? Construções? Instalações? Kapoor é um artista ou um engenheiro? Ele é *Nobrow*, é indefinível.

Ele se utiliza das mais altas tecnologias da engenharia e da arquitetura do século XXI para estimular e desafiar o sentido de seus espectadores, que quase nunca sabem dizer o que estão olhando, têm dificuldade em descrever e jamais conseguem nomear. Suas técnicas foram descritas por críticos como "delirantes e audaciosas", suas obras, como "esculturas públicas que são tanto aventuras em forma como feitas de engenharia", e ele, como "mágico da arte moderna que retrata o mundo da física contemporânea". Mais uma vez, uma tentativa honrosa de descrever o indefinível através do vocabulário ultrapassado que a crítica tem em mãos. O *site* da Lisson Gallery fala que, em sua obra, "Há ressonâncias com mitologias do mundo antigo – indiano, egípcio, grego e romano – e com os tempos modernos, onde os acontecimentos do século XX se tornam grandes", praticamente englobando em sua esfera de influências o globo. Uma frase extremamente genérica, mas pertinente à arte internacionalizada *Nobrow*, em que todos os artistas do mundo são influenciados por todas as artes e todos os artistas do mundo.

Suas influências são impossíveis de serem traçadas. Kapoor fala de uma das suas influências, da qual ele tem consciência: William Turner. Kapoor sabe que foi profundamente inspirado por ele, porém, dificilmente algum crítico conseguiria enxergar influências de Turner em sua obra, primeiramente, por causa do meio e, posteriormente, justamente porque Kapoor resolveu, inspirado por Turner, seguir seu caminho contrário: Turner acreditava que a cor deveria sempre ser vista em relação ao branco, que a luz deveria seguir em direção a ela mesma. Kapoor buscou, em todas as suas obras, ir do vermelho ao preto, pois o vermelho assim recua da escuridão, de maneira que o azul se torna escuro – um mistério que fascina Kapoor, inspirado por Turner, impossível de ser rastreado, *Nobrow*.

Em sua obra "Descension", Kapoor cria um redemoinho descendente de água negra com aparência de buraco sem fundo, já instalado em diversos locais, em diversos países, e seu objetivo é a desestabilização do mundo físico. Os visitantes são convidados a desafiar seus sentidos observando a obra de perto. Nessa obra, Kapoor não somente desafia as fronteiras dos meios, das áreas da arte e do saber em geral – além-hibridizando arte, engenharia, física, entre outros – como também desafia as fronteiras da percepção humana. O Diretor de Fundos para a Arte, Nicholas Baume, descreveu que Kapoor "cria um objeto ativo que ressoa com mudanças em nossa compreensão e experiência do mundo. Desta forma, o Kapoor está interessado no que

não sabemos, e não no que fazemos, compreendendo que o limite da percepção é também o limiar da imaginação humana.”

Essa é uma excelente descrição que aponta os sinais *Nobrow* dessa obra: desafio às fronteiras e delimitações, articulação de saberes, meios e sentidos, a indeterminação, o desconhecido, o não categorizável, o inominável.

Figura 12: Descension na Galeria Continua

Fonte: Bialkowska (2015).

Figura 13: ArcelorMittal Orbit

Fonte: Kapoor (2012).

A obra "ArcelorMittal Orbit", muito referida apenas como "Orbit", feita em parceria com Cecil Balmond, é uma obra multiaspectal, uma escultura/torre de observação/escorregador de quase cento e quinze metros de altura localizada em Stratford, Londres. O escorregador fechado possui seções transparentes para que seus visitantes tenham vistas diferentes em momento de movimento, transitando entre percepções espaço-temporais sem visão e com visão. Há ainda a possibilidade de descer a torre via rapel. Somente a dificuldade de definir o que essa obra é já a coloca dentro dos parâmetros *Nobrow*. Seu objetivo de quebrar parâmetros perceptivos, seu além-hibridismo de meios, gêneros, percepções e experiências, a articulação e a confluência de características não rastreáveis, sua indeterminação como um todo demonstram mais uma vez seu enquadramento dentro do *Nobrow*.

4.2.5 Editora Nobrow

O último item desta lista do nosso *corpus* é o primeiro e único grupo a chamar a si próprio de *Nobrow*. Em 2008, nasce em Londres a editora Nobrow, cujo objetivo é dar espaço a autores considerados geniais e inovadores, mas que jamais haviam sido publicados por não se encaixarem nos critérios e padrões de nenhuma editora, sendo assim parte importante do *corpus* desta Tese. Seus cofundadores, Sam Arthur e Alex Spiro buscam sempre "designs grandiosos, arte e narrativas inovadoras[4], valores de produção voluptuosos e consciência ambiental" – em suas próprias palavras, o que já demonstra seus enquadramentos nos parâmetros *Nobrow*. Obviamente, o sinal maior desses enquadramentos foi a própria nomeação da editora como "Nobrow", justamente porque Alex Spiro já havia lido o livro de Seabrook e viu-se refletido nele, acreditando assim ter achado o nome mais conveniente para sua editora, que buscava exatamente dar espaço para aqueles que não conseguiam adequar-se às categorias existentes. Sam Arthur coloca que ele até pode acabar seguindo seus gostos na curadoria de livros (como ele mesmo caracteriza seu trabalho), mas o faz inconscientemente. Ele declara claramente que não sabe dizer quais são suas influências e que não sabe definir o estilo de suas obras – o motivo exato de Alex Spiro sugerir nomear a editora como Nobrow.

Essa editora é o único exemplo de artista, obra ou movimento que tem conhecimento do que é o *Nobrow*. Assim sendo, é extremamente representativa quanto aos benefícios que o

[4] Em inglês, *groundbreaking*, mais uma sinalização da predisposição à quebra de paradigmas, valores, categorias típicas da arte *Nobrow*.

conhecimento do fenômeno pode trazer à arte, bem como no que se refere ao quanto ter consciência da situação da contemporaneidade os ajuda a trazer à tona uma produção ainda mais livre e criativa. Após a fundação da editora, diversos autores que não encontravam espaço para seus trabalhos conseguiram disseminá-los por todo o mundo, ganhar um público fiel e ganhar diversos prêmios pelo caminho. Além de um grande *gap* no mercado ter sido preenchido por eles.

Fundar uma editora durante a grande crise financeira de 2008 e durante a suposta morte da literatura impressa foi uma decisão baseada na crença dos dois cofundadores de que, se algo é impresso, se um livro deixa de ser apenas um arquivo virtual para se tornar um objeto concreto, ele tem que ser mais que um livro, mas sim uma obra de arte que tem um propósito para ser tocada, tateada, cheirada.

Em suas próprias palavras: "nós nos esforçamos tanto para trazer novos e jovens talentos para audiências mais amplas, bem como para lembrar o mundo dos grandes talentos que vêm produzindo trabalhos impressionantes por muitos anos." Fala em: "trazer novas histórias à vida, bem como reviver outras desgastadas para novas gerações de pessoas". E ao falar de seus métodos, registra que: "temos brincado com conceitos, narrativas, gêneros, formatos, métodos de impressão, processos de produção e design de formas que passaram a redefinir os padrões de qualidade na publicação visual em todo o mundo". Eles não só têm consciência do que é o *Nobrow*, como o vivem plenamente: dão espaço para o inclassificável; brincam com e quebrar as barreiras multidimensionais de conceitos, narrativas, gêneros, formatos etc. e redefinem padrões.

Conscientes do papel da articulação social e da influência cultural generalizada e internacionalizada, eles abraçaram cada predomínio cultural de fãs, autores, colaboradores, funcionários, enfim, de todos que de alguma maneira articularam-se com a editora. Dessa maneira, eles não só nunca desapontam ninguém, como estão sempre produzindo o que há de melhor em obras, com a tecnologia de ponta corrente. Eles se adequam plenamente às mudanças aceleradas da sociedade *Nobrow*, rapidamente se adaptando a mudanças de narrativa, formato, *media* etc.

Entre seus livros – todos produzidos com a prerrogativa de sempre inovar tanto a questão do *storytelling* (e sempre com narrativas de qualidade) quanto a questão das gravuras e, principalmente, trazer uma transcendência no além-hibridismo destas – há desde *graphic novels* até livros de ilustrações, livros-jogos e diversos outros formatos indefiníveis que mal cabem na

definição de “livro”; com temas que abrangem desde neurociência, embarcações navais (figura 14), até mitologia.

Figura 14: Sam Arthur manuseando o livro “Worse things happen at sea”

Fonte: Acervo pessoal.

Além do espaço para publicarem seus próprios trabalhos, a editora também organiza anualmente uma revista temática – chamada Nobrow – de tema único, proposto a quarenta e cinco artistas, dando uma plataforma para eles mostrarem seu trabalho próprio ao redor do tema, apenas delimitado pela paleta de cores proposta. Muitos livros individuais da editora surgiram da inspiração dessas revistas, da transcendência do tema. Eles acreditam que uma obra com quarenta e cinco autores redefine o conceito de autoria e cria uma obra que tem vida própria, que não foi desenhada pelos “autores”. Esses “autores” são sempre um grupo misto de novatos e veteranos – porém sempre de talento genial –, preferencialmente de quarenta e cinco nacionalidades diferentes, o que cria um produto verdadeiramente multicultural, além-híbrido. Mesmo a revista sendo a soma de quarenta e cinco trabalhos – um hibridismo –, o *storytelling* resultante transcende essa soma e se torna um produto além-híbrido e inclassificável. Tomemos como exemplo a revista número nove, chamada “Nobrow 9: It’s Oh So Quiet” cujo tema foi o silêncio: qual é o conceito de silêncio e até onde ele pode ser alargado? Como o silêncio é

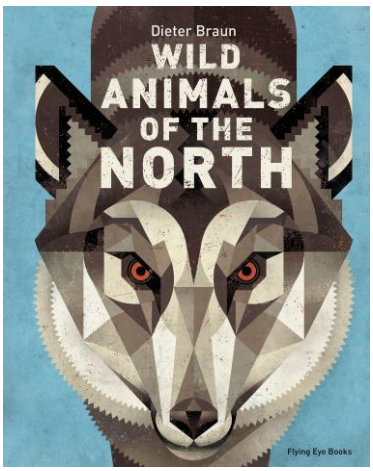
expressado? Ele pode ser visual? A resposta – não determinável – foi a revista em si. A descrição na própria revista indica que: "O silêncio, com sua implicação de quietude e absoluta pureza, torna-se uma impossibilidade. Então, como um artista aborda esse tema? Criadores de renome mundial voltam sua mão para unificar os sentidos neste *showcase* exclusivo, internacional, em quatro cores únicas". A revista não apenas é além-híbrida em seu formato e em seu *storytelling*, mas também na proposta de desafiar a definição dos sentidos, a experimentação desses.

Figura 15: Capa e ilustrações da revista "Nobrow 9: It's Oh So Quiet"

Fonte: Nobrow [2017].

Muitos de seus livros, voltados para adultos, começaram a atrair um público infantil – naturalmente chamariam a atenção de crianças, com livros que inovam grandemente o formato e a narrativa tradicional –, o que era excelente e não tinha problema algum (não necessariamente havia nenhum conteúdo impertinente). Porém, ainda assim, eles não conseguiam vender esses livros para o público infantil simplesmente porque os livros não eram *classificados* como infantis. As livrarias não sabiam em que seção dispor os livros, e os pais não se sentiam confortáveis comprando livros *sem classificação* de infantis. Essa é uma consequência esperada de obras *Nobrow*, pois elas são inclassificáveis, não categorizáveis, e o mercado (e a crítica) ainda não está preparado para lidar com elas. Obviamente, conforme temos discutido ao longo desta Tese, tanto o mercado quanto a crítica precisam se adaptar, para assim, consequentemente,

o público também aprender a lidar com a arte *Nobrow*. Contudo, estando esse cenário ainda longe de ser atingido, Sam Arthur e Alex Spiro tiveram que ser criativos mais uma vez: fundaram uma editora parceira da editora Nobrow chamada "Flying Eye Books", que nada mais é do que a própria editora Nobrow, revestida da *categorização* de "editora infantil" para poder lançar os mesmo livros "para adultos" que lança pelo selo Nobrow. Os livros são inclassificáveis, inclusive quanto ao público: adulto ou infantil. De acordo com o sinalizado por Sam Arthur: "foi uma reação, uma estratégia necessária para podermos prosperar financeiramente, para podermos direcionar o marketing e para atingir um público mais amplo", e explica a questão do público: "nosso público mais preparado para lidar com nossos produtos, como estudantes de arte, já estava esgotado [...]. Agora nossos livros estão disponibilizados na seção infantil das livrarias simplesmente pelo estabelecimento do selo Flying Eye".



Figuras 16 e 17: "Wild animals of the north" livro educativo sem gênero relançado pela editora Flying Eye para atingir o público infantil

Fonte: Nobrow [2017].

CAPÍTULO 5.
A INSUFICIÊNCIA DAS TEORIAS DE ÉPOCA CONTEMPORÂNEAS DIANTE DAS TENDÊNCIAS *NOBROW*

"Designar incorretamente as coisas é
acrescentar a adversidade do mundo".

(Albert Camus)

Tratararemos aqui das teorias de época. Devido ao objetivo de desafiar tais teorias frente às tendências *Nobrow*, este é o maior bloco temático, afinal, faz-se necessário para tal objetivo abranger o maior número de teses e pontos de vista sobre o assunto para uma comparação bem fundamentada de diversos pontos contrários e favoráveis entre si. Essa comparação será tomada como fundamento, por um lado, discernindo também durante todo o percurso os pontos em comum de cada teoria com o *Nobrow*, lhe dando suporte e delineando os seus caminhos, abordando os primeiros rastros de menção do que seria o *Nobrow* nelas e, por outro lado, desatestando também os pontos discordantes.

A partir dos anos 50/60, período pós II Guerra Mundial, com a influência do estruturalismo (cf. LÉVI-STRAUSS, 2012), o que nós temos é um esboroamento, uma implosão de tudo. Tudo o que vem depois desse momento pós-guerra é ou uma aceleração de tudo o que era anterior, ou uma dissolução complicada de tudo aquilo que era organizado anteriormente. Não raro, o que se acelera contribui para a dissolução do que lhe era anterior. Então, os valores que existiam foram acelerados e dissolvidos, superados e transformados em outros. Os paradigmas que então reinavam praticamente foram prejudicados. A crise de paradigmas (que é uma das origens do *Nobrow*) se instala a partir da segunda guerra mundial, sobretudo, a partir dos anos 70: "Em que sociedade estamos?", "Como nomear esse tipo de condição histórica?".

> A estética da cultura tecnológica resulta, a rigor, mais definidamente, da ampla colonização empresarial e institucional das redes comunicacionais a partir da Segunda Guerra Mundial. Por certo, não resulta de imediato, mas progressivamente, dentro dos limites das façanhas técnicas materializadas em cada década recente. (TRIVINHO, 2001a, p. 163).

Uma sensação de que a sociedade tem uma outra conformação e uma sensação de que a teoria, a academia, estavam deixando muito a desejar e tinham muito a dever na potência de

captação de compreensão sobre o que se passava emerge. Isso fica claro a partir dos anos 80 com o debate sobre o pós-moderno.

Os indicadores teóricos da pós-modernidade começam a aparecer praticamente a partir dos anos 60/70 (ainda que muitos atestem o início da pós-modernidade nos anos 40/50, a sua teorização só começou nos anos 60/70), muito por se considerar que as teorias matriciais anteriores não davam mais conta de entender o que se passava e para lastrear e fundamentar as visões e práticas de mundo.

A cultura emergente, chamada cultura mediática, de massa, precisava ser entendida porque agora ela era a sociedade em si. O funcionamento social e a economia começavam a depender cada vez mais do enraizamento dessa cultura, porque essa cultura era consumo de produtos culturais, consumo de publicidade e assim por diante. Só que essas teorias mencionadas não conseguiam mais dar conta do entendimento desse funcionamento da sociedade (cf. TRIVINHO, 2001b).

Começa a aparecer, então, uma insatisfação generalizada a respeito das matrizes que deveriam fundamentar melhor as teorias acadêmicas. Todas essas teorias que se baseavam na potência de um sujeito para mudar o mundo, de alguma forma, foram consideradas modernistas; já as teorias que aboliam a importância do sujeito (e o estruturalismo, por mais baseado em categorizações e em "ismos" que fosse, já fazia isso, pois o mais importante eram as macroestruturas para as quais colaboram os sujeitos sem a possibilidade deles mesmos transformarem essas estruturas, já que esses são mais governados por elas do que interagentes nelas e em relação a elas, são mais seguidores, são mais alinhados do que propriamente na dianteira dessas estruturas. O estruturalismo já abolia a participação revolucionária do sujeito) foram consideradas pós-modernas. O pós-modernismo, como matriz de todas as visões de mundo sequenciais, vai se embeber de alguma forma em Nietzsche para advogar a existência de um sujeito – contudo, um sujeito sem potência de transformação. Assim sendo, o sujeito é afirmado, porém, ao mesmo tempo, abolido na sua capacidade de dialetização com o contexto social em nome de uma superação, em nome de uma utopia. O pós-moderno abole todas as utopias.

Nos anos 70/80, a ideia de pós-moderno aparece na filosofia, em especial na Europa, e surge como pós-estruturalismo a partir dos anos 80. O pós-modernismo se espalha para a arte, para a arquitetura, para o design, para o consumo etc. e, evidentemente, marca presença nas universidades, na pesquisa.

A partir desse momento (anos 80), tudo se pulveriza, tudo se dissolve um pouco mais. Já não estamos mais na crise de paradigmas, mas sim na própria crise do paradigma como

próprio paradigma, como algo permanente, dificultando muito uma sistematização. Não se sabe mais onde estamos (cf. TRIVINHO, 2001b).

Hoje, tudo funciona em relação ao interesse dos grupos nas suas práticas. Existem grupos que chamam nosso mundo contemporâneo de cibercultura, enquanto existem outros que creem que o melhor termo ainda seja pós-industrialismo (cf. DANIEL BELL, 1996), mas os anteriormente mencionados teóricos da cibercultura creem que esse termo já esteja ultrapassado. Ainda há outros que chamam nossa sociedade de turbocapitalismo. Todos são válidos se há criticidade, se criam condições de uma visão de mundo não ingênua, independentemente do grau de sua influência. Porém, não há como acompanhar nem dizer que um ou outro está certo ou errado. De acordo com o ponto de vista de cada um, a veracidade de cada teoria pode ser maior ou menor, mas o grande ponto característico do *Nobrow* é que jamais conseguiremos alcançar a velocidade das mudanças para criarmos uma teoria homogênea ou para nomearmos nossa época.

> [...] o fenômeno mediático se concatena umbilicalmente com os vetores *dromocrático e pós-moderno*. O desenvolvimento dromocrático recente e intenso da tecnologia no mundo ocidental, com a aceleração interna de processos em todos os setores e com a conquista da velocidade eletromagnética fazendo aflorar o progresso irreversível dos dispositivos capazes de rede, embebe-se, de forma historicamente original, no manancial de características da cultura pós-moderna – fragmentação, ausência de rumo civilizatório e incerteza generalizada –, para, em coadunação com elas, se expressarem e se esgotarem identitariamente na cultura mediática hoje predominante e, como tal, perfazerem ou responderem pelo processo civilizatório em curso. (TRIVINHO, 2012, p. 16, grifo do autor).

O fenômeno mediático/rede nasceu devido ao vetor pós-moderno e a ele se concatenou, mas o próprio vetor dromocrático nos trouxe a superação do vetor pós-moderno. Justamente devido à rede, o pós-moderno vai transformando-se em *Nobrow*. O desenvolvimento dromocrático embebeu-se de tal forma nesse manancial de características da cultura pós-moderna que a superou em diversos pontos além dos mencionados (fragmentação, ausência de rumo civilizatório e incerteza generalizada), fazendo o pós-moderno tomar novos aspectos e transformar-se gradativamente em *Nobrow*.

A partir do pós-estruturalismo francês nos anos 80, Baudrillard (2003) e Sfez (1996) reconheceram que o estruturalismo, o esquema científico, já não mais podia funcionar, tendo em vista a confusão na ordem dos fatos na própria sociedade, na qual emissores e receptores comutavam, em uma ordem de poder na qual ele flutua, circula.

A questão do poder – que a ciência política centrou em um alguém – modernamente não vigora mais, pois já não é mais possível segurar as massas, elas possuem hoje uma força descomunal, basta que elas queiram agir – elas podem tocar fogo em trens, invadir governos etc., porém, quando elas não querem fazê-lo, o poder delas fica aplacado: a ausência de conquista de espaço pressupõe a cessão desse para outros, e esse espaço pode ficar disponível para tendências fascistas que cada vez mais afastam o poder das massas. O cenário pode mudar sempre e não pode jamais ser categorizado indefinidamente. O poder circula na sociedade de modo tal que é impossível – num esquema de confusão em que se multiplicam e se replicam funções em uma mesma unidade (da mesma forma que o canal, a mensagem e o aparelho, o qual, por sua vez, responde a essas mensagens em seu nível de integibilidade, de interatividade e de autonomia, a rede também o faz em seu nível de integibilidade) –, chegarmos a um grau em que até mesmo o emissor não necessariamente seja sujeito: ele poderia ser máquina, poderia ser algoritmo (cf. TRIVINHO, 2001b).

Nesse esquema, não se tem mais a verdade como critério e, dessa forma, o poder evidentemente migra de um lado para outro de modo tal que, se ele está em um ou outro, no fundo se automatiza na estrutura dinâmica que responde pelo funcionamento da própria sociedade (cf. TRIVINHO, 2001b). Essa sociedade da comunicação se automatizou na infraestrutura tecnológica, na estrutura dinâmica do funcionamento dela mesma, do seu social, de forma que é impossível encontrar o inimigo responsável pela implantação e sustentação desse sistema inteiro (como, por exemplo, o fato de não haver uma classe burguesa, de não haver uma classe dominante contra quem podemos nos unir para poder superar esse sistema e o próprio poder instituído, autorreferente).

Tudo se complicou justamente pelo detalhe cotado no pós-estruturalismo francês por Sfez e Baudrillard: o de que essa estrutura não tem mais finalidade. Não existe mais uma direção lógica para onde caminha a humanidade. Esse conceito foi chamado de "hipertelia" (BAUDRILLARD, 1990), que seria a impossibilidade de realização, saturação, erosão do telos, objetivo, finalidade. Não há uma meta transitória para onde a humanidade caminha. As utopias sempre tinham uma finalidade clara a cumprir (por exemplo, no anarquismo, era a sociedade sem estado; no marxismo, era o socialismo econômico desenvolvido superior; no liberalismo, era a liberdade e igualdade com repartição de riquezas). Em qualquer "ismo", há sempre uma finalidade, mas, nessa máquina, não há finalidade. Nietzsche dizia que o problema de toda nossa história é que os "ismos" fabricaram finalidades, produzindo discursos, fábulas para direcionar a humanidade. Toda utopia traz o requinte de reprodução das mesmas condições bárbaras que pretendia abolir. O problema não é o conteúdo da utopia, o problema é a própria utopia, de

modo que o “ismo” tem sempre que ser considerado sob reserva porque o “ismo” é um sistema ideológico que camufla condições de origem e de poder.

Se, por um lado, não temos mais o “ismo”, por outro, temos um problema: o fato de estarmos em uma situação presenteísta – em que o presente é o único tempo, em que o futuro não vigora mais. Antes vigoravam as finalidades, e assim, supostamente, sabíamos pelo que lutar, o tempo nos traria a utopia. Os “ismos” se foram, mas com isso veio o grande problema de vivermos em uma civilização que não tem meta, não tem projeto, sendo, dessa forma, perdida. Ao menos, assim o era durante a pós-modernidade, atualmente, na contemporaneidade *Nobrow*, já vemos outras tendências.

5.1 TEORIAS DE ÉPOCA

Trivinho nomeia e arredonda as datas das categorias de época do século XX da seguinte forma:

> Notoriamente o século XX testemunhou o desenrolar cumulativo de três fenômenos socioculturais majoritários e de seus respectivos debates internacionais. São eles, expressos nas temporalidades de maior concentração destes últimos, em períodos arredondados (por mais forçosos e esquemáticos que reconhecidamente o sejam): de 1940 a 1960, a cultura de massa; de 1970 a 1980, cultura pós-moderna; de 1990 até o momento, cibercultura. (TRIVINHO, 2001b, p. 22).

Conforme o autor mesmo sinaliza, tal denotação de períodos pode parecer um pouco “forçosa e esquemática”, mas jamais teremos uma unanimidade em relação a tais períodos, e muitos consideram esses três fenômenos como não sendo de uma mesma categoria, podendo ter acontecido, inclusive, concomitantemente. Veremos mais hipóteses e comedimentos ao longo deste capítulo.

> Nesses fenômenos e debates – processados, vale explicitar, em pouco mais de cinco décadas –, a técnica e as redes mediáticas comparecem como objeto direto, pano de fundo e/ou horizonte. O desenvolvimento social da técnica e da comunicação concorreram para conferir a todos os valores um peso relativamente idêntico, em nome de uma canhestra ideia de democracia. Nesse sentido, ele contribuiu para realizar – sob a égide de uma sutileza repressiva, ao frêmito de um “toque de recolher” não anunciado, mas asfixiante – uma espécie de niilismo às avessas, que passou a fechar, em todos os recônditos, com *status quo high tech*. A essa configuração de fatores se sobrepuseram a cibercultura e o *cyberspace*, que rearticularam e indexaram o horizonte e o ritmo das tendências mediáticas então em voga. (TRIVINHO, 2001b, p. 22-23).

A cibercultura e o ciberespaço não apenas rearticularam as tendências mediáticas em voga como também rearticularam todo o funcionamento da sociedade contemporânea. Retomando e reconectando a questão da comunicação e dos três períodos/fenômenos mencionados, Trivinho registra:

> [...] a comunicação comparece como o epicentro impessoal e auto-organizado de irradiação de três modelos principais e conexos de cultura: a cultura massificada, a cultura pós-moderna e a cibercultura. Expressamente, o pós-guerra viu a proliferação civil das tecnologias analógicas do tempo real (que mundializaram a cultura de massa), o declínio dos metarrelatos (teleologias, utopias) filosóficos, religiosos políticos e econômicos (pós-modernidade), e a disseminação das *media* interativos e dos novos hábitos por eles requeridos (cibercultura). Como elemento permanente de produção, fiação e sedimentação de todas essas culturas, a comunicação assume, no cômputo geral, todas as feições de um vetor totalitário. (TRIVINHO, 2001b, p. 40).

Verifiquemos, primeiramente, mais de perto, a questão da cultura massificada:

> O conceito de cultura massificada compreende uma cadeia de poder formada por "indústrias" culturais interdependentes – radiofônica, televisiva, jornalística, publicitária, fonográfica, videográfica, etc., em seus vários subsegmentos, muitas vezes imbricados –, responsáveis pela concepção, circulação e realimentação de um rol bastante amplo e diversificado de produtos culturais, de tipo serial, relativamente padronizados, talhados a partir de modelos monopolistas internacionais e majoritariamente alinhados à cláusula do entretenimento. Do impresso ao audiovisual, trata-se de uma cultura irradiada a partir de um centro de operações, de comando e de transmissão, e dirigida a massas estipuladas prévia e tecnicamente como públicos-alvo relevantes, ao calor de uma diuturna, acirrada e sempre mutável concorrência. [...] Essa atrelagem ao mercado e o condicionamento pelo lucro acusam, por si sós, o quanto essa cultura está umbilicalmente envolvida na fomentação alargada das práticas de consumo e, por pressuposto, na reprodução histórica do capital em sua fase tecnológica avançada. (TRIVINHO, 2001b, p. 41-42).

Adentremo-nos, então, a cultura pós-moderna:

> Na literatura ensaística especializada, majoritária e originalmente publicada durante os anos 80, o conceito de pós-modernidade tem comparecido sob três enfoques principais: (1) como *época histórica relativamente definida* (neste caso, equivalendo a uma forma social inteira), seja de base ainda essencialmente capitalista, seja já marcada por colorações pós-capitalistas; (2) como *condição cultural de época* (isto é, um certo *esprit du temps*, uma certa lógica temporal, que envolve uma determinada maneira de ser e de estar no mundo, uma nova sensibilidade individual e coletiva, em sintonia com as tendências correntes), na modalidade de uma configuração específica do desenvolvimento capitalista ou de uma fase peculiar da própria modernidade (fase bem diferenciada, mas ainda sim dentro dela); e (3) como *corrente de pensamento propositivo-instituinte* (em diversos campos de atuação humana:

> arte, literatura, *design*, *media*, filosofia, política, etc.), pelo que o conceito de pós-modernidade vê-se então substituído pelo de pós-modernismo. (TRIVINHO, 2001b, p. 42-43, grifo do autor).

Nesta Tese, os enfoques de pós-modernidade questionados são: (1) época histórica relativamente definida – parcialmente, por haver diversos aspectos da forma social contemporânea que mergulharam na indefinição, com a ressalva de que, se considerarmos o início do *Nobrow* como o ano 2000, pouco aconteceu em sua recente existência, para que este possa concretamente ser colocado como época histórica; e ainda há de se considerar que outros aspectos dessa época continuem tipicamente pós-modernos convivendo em harmonia com aspectos *Nobrow* (segundo exemplo do subcapítulo 5.2.2 sobre uma exposição de "arte do século XXI") –; (2) condição cultural de época – em sua totalidade, pois a cultura já superou a maioria dos aspectos pós-modernos, conforme demonstraremos mais adiante, e vale também a ressalva, de acordo com o mencionado ao longo deste subcapítulo, de que muitos teóricos nem sequer admitem a existência, o nascimento da pós-modernidade como condição cultural de época –; (3) corrente de pensamento propositivo-instituinte – em sua totalidade, pois os campos de atuação humana se renovam constantemente e já superaram os parâmetros pós-modernos, de acordo com o que será demonstrado mais à frente. Também será feita a diferenciação dos termos "pós-modernidade", "pós-modernismo", "pós-moderno" e "condição pós-moderna".

> Na realidade, a pós-modernidade não é nem uma coisa nem outra, *exclusivamente*. Ela não é propriamente uma época histórica porque nada há nela de puro que justifique uma demarcação arbitrária específica, por distinção total a outras épocas históricas. Ela não é somente uma condição cultural de época porque envolve também o plano da infraestrutura social. E ela não é apenas uma corrente de pensamento porque é, igualmente, uma sensibilidade inespecífica, um *esprit du temps* assimbolicamente disseminado. Identitária à lógica dos entrelaçamentos e amálgamas, a pós-modernidade nutre-se de todos esses fatores a um só tempo, ainda que, a rigor, ela não possa ser – sob esse nome, por suas características intrínsecas – fixada, fiel e precisamente (com datas), na história. (TRIVINHO, 2001b, p. 43, grifo do autor).

É claro que, dentre os três enfoques mencionados, não se pode simplesmente considerar um independentemente dos outros. As correntes de pensamento refletem a história e a cultura, e vice-versa – tanto ao analisarmos a pós-modernidade quanto ao analisarmos o *Nobrow*. Assim como descrito acima em relação à pós-modernidade, o *Nobrow* também é "identitário à lógica dos entrelaçamentos e amálgamas", também "nutre-se de todos esses fatores a um só tempo" (TRIVINHO, 2001b, p. 43), ainda que tenhamos comentado que não necessariamente questionaremos a noção de pós-modernidade como pertinente à contemporaneidade em todos os aspectos, eles estão sim interligados; a questão é que a ***cultura*** *Nobrow* pode ser tão nova

que ainda não adentrou-se em todos os referidos aspectos, mas irremediavelmente o fará, irremediavelmente se imporá a todos eles sob os parâmetros pós-modernistas. Da mesma maneira que não é possível "fixar com datas" a pós-modernidade (ainda que muitos tenham teorias nesse sentido, conforme veremos adiante), também não é possível fazê-lo com o *Nobrow*, que foi aos poucos – e não de maneira totalitária, não tomando por completo (pelo menos não até o momento e ele não dê indicações de fazê-lo no futuro) – adentrando-se a história, a cultura e o *esprit du temps* contemporâneos (ainda que aqui, também, esta Tese sugira que se estabeleça o ano 2000 – ano que o termo *Nobrow* foi cunhado – como parâmetro).

> A pós-modernidade se coloca, antes, como um *conjunto de vetores estruturais* conexos (objetivos e subjetivos). Esses vetores equivalem a tendências ou processos socioculturais internacionais de longo prazo – assim indicam as evidências, ao menos – que perpassam a totalidade da vida humana em diferentes localidades do mundo. Trata-se de características de época passíveis de serem apreendidas por conceitos ou expressões abstrato-sintéticos. Atentando, em algum grau de intensidade, contra categorias caras à tradição e à modernidade, tais vetores são, na verdade, o grande diferencial das sociedades tecnológicas do pós-guerra em relação a etapas pregressas da forma social capitalista. Essa perspectiva permite tratar o pós-moderno, por sua evidência, [...] escapando a uma caracterização "ou/ou" (TRIVINHO, 2001b, p. 43, grifo do autor).

A pós-modernidade já se colocava com tais vetores (diferentemente das sociedades tecnológicas do pós-guerra em relação a etapas pregressas da forma social capitalista") e escapava a tal caracterização "ou/ou". O *Nobrow* – com o início de seu caminho diferenciando-se da pós-modernidade tratado preliminarmente acima – também se coloca como tais vetores, contudo, o faz transcendendo a apreensão por "conceitos ou expressões abstrato-sintéticos" – embora ainda não sendo apreendido sem estes como já deveria estar sendo, através da superação dos parâmetros estético e acadêmicos estabelecidos, segundo discutido anteriormente –, transcendendo a resistência do próprio pós-moderno a uma caracterização "ou/ou" e caminhando, dessa maneira, para a não categorização total.

Verifiquemos abaixo o detalhamento feito por Trivinho (2001b) desses vetores para que possamos traçar mais claramente quais parâmetros da pós-modernidade foram transcendidos pelo *Nobrow*:

> A fim de que os dados pressupostos no percurso da presente argumentação permaneçam minimamente assentados, os referidos vetores assim se explicitam: o fenômeno pós-moderno está implicado na falência em cadeia dos metarrelatos/teleologias/utopias, aí compreendida a tragédia do progresso tecnológico e a decomposição das burocracias socialistas do Leste; no desmoronamento de conceitos universais (a História, o Ser, a humanidade,

> Deus, etc.), com a consequente obliteração das essências e constantes histórico-antropológicas (que presidem na busca da verdade ontológica e última dos fenômenos); no embaralhamento das oposições binárias claras e distintas (esquerda e direita, Ocidente e Oriente, público e privado, indivíduo e sociedade, interno e externo, objetivo e subjetivo, local e global, masculino e feminino, razão e imaginário, real e ficção, começo, meio e fim, passado, presente e futuro, emissor e receptor, ativo e passivo, sedentário e nômade, autômato e humano, etc.), com a consequente promoção de hibridismos/(con)fusões e de inversões, aqui incluso o destronamento do ente humano pela tecnologia através do acoplamento irreversível entre ele e a máquina; na pulverização das classes sociais em categorias e grupos; na obliteração do social ordinário (com a conversão num social mediático) da memória social e cultural (com a sua transformação numa memória tecnológica, exteriorizada) e da história (com a sua explosão em uma miríade de histórias promovidas pelos *media*); na transformação da cena política em espetáculo, com acentuadas tendências à despolitização da sociedade civil e à museificação das zonas urbanas; na neutralização sistemática das negatividades dialéticas (como motores do desdobramento contínuo do real); na estetização generalizada dos espaços urbano e privado; na aceleração tecnológica de todos os domínios da existência humana; na militarização velada da vida cotidiana civil através da proliferação social de elementos tecnológicos originários de processos bélicos; na autorreferencialidade e hipertelia (acompanhadas de uma modalidade de legitimação não discursiva) de fenômenos, processos e tendências; e no excesso de toda e qualquer produção, entre outros vetores majoritários de pós-modernização da sociedade. (TRIVINHO, 2001b, p. 44-45).

Logo no primeiro vetor mencionado, já temos uma superação do pós-moderno pelo *Nobrow*: a falência em cadeia dos metarrelatos/teleologias/utopias que ocorreu na pós-modernidade, a completa desesperança e descrença na humanidade tão típica dessa época, passa a dar lugar a uma pequena semente de esperança na virada de milênios (justamente no início do *Nobrow*): ainda não podemos falar novamente em utopia, mas toda uma nova geração levantou-se e manifestou-se cansada da desesperança, procurando novamente uma maneira de salvar o mundo – não por utopias, mas "com o pé no chão" –, procurando criar ou achar novos metarrelatos/teleologias/utopias, ainda que não os encontrando. Conforme mencionado anteriormente, ainda estamos no início do *Nobrow*, e muito do que ele aponta é ainda muito incipiente, muitas das sementes plantadas acabam de germinar e ainda têm muito a crescer.

Já o "desmoronamento de conceitos universais" da pós-modernidade cresceu, transcendeu, continuando mais vigente do que nunca, e transformou-se no aspecto fundamental da cultura *Nobrow*. Esse vetor não foi vencido, ele evoluiu. Assim como o vetor levantado sobre o binarismo: o pós-moderno foi o nascimento de tal embaralhamento dele, e o *Nobrow* foi sua evolução que o levou à sua total irrelevância. O hibridismo também já foi superado, também evoluiu para o "além-hibridismo" (de acordo com os esclarecimentos no subcapítulo 3.2.5).

A memória social e cultural, que foi transformada em memória tecnológica, exteriorizada, continua da mesma maneira no *Nobrow*, todavia, neste último, também há um novo resgate da memória social e cultural consequente da glocalização lato sensu. A despolitização – causada exatamente pela desilusão na sociedade como um todo e na crença de que nenhuma ação tomada poderia mudar qualquer coisa que fosse – começa a perder força: por um lado, uma pequena parcela politizada da população começa a surgir, porém, ainda sem objetivos claramente determinados, há apenas o reacendimento da vontade de fazer algo, ainda que não se saiba o que, por outro lado, a despolitização em si começa a morrer, mesmo aqueles que não poderiam ser chamados de politizados, que não se movem em direção à ação política, passam, ao menos, a prestar atenção nessa, a se inteirar e, até mesmo, (iniciando o processo de *agir* político) a opinar.

A aceleração e a militarização continuam crescendo de forma exponencial, da mesma maneira que o excesso de produção, cujo crescimento na era *Nobrow* foi tão grande que atingiu o momento da produção que jamais será vista, utilizada, conhecida – a era do *Big Data* e seus produtos irmãos – e que também continua mais vigente do que nunca, com essa nova característica de sua evolução. A transformação desses vetores será mais explorada adiante. Por agora, vejamos como Trivinho faz a conexão entre eles e a comunicação infoeletrônica:

> Não constitui fortuita coincidência que todos esses vetores estejam ligados, direta ou indiretamente, ao desenvolvimento social do fenômeno comunicacional infoeletrônico. *A decadência da modernidade coincide, de fato, com o início da saturação da comunicação no pós-guerra imediato*. (TRIVINHO, 2001b, p. 45, grifo do autor).

A comunicação se tornou um parâmetro imprescindível para qualquer transformação da sociedade – culminando hoje na comunicação *Nobrow*, conforme subcapítulo 2.3 e conforme veremos a seguir. O momento histórico combinado às especificidades das inovações tecnológicas da época deu luz aos vetores típicos da pós-modernidade mencionados.

> O fenômeno pós-moderno, como conjunto de vetores estruturais, não se otimizou senão pelo fio condutor da comunicação. Nada do que foi promovido na cena social-histórica do pós-guerra teria ocorrido de maneira tão intensa se não fosse por esse fio. Pode-se mesmo dizer que o fenômeno pós-moderno é um produto típico do poder de irradiação comunicacional. *A pós-modernidade é a fluída forma da cultura levada a cabo pela era do excesso da comunicação*. (TRIVINHO, 2001b, p. 45, grifo do autor).

O mesmo ocorreu (ou continuou ocorrendo) com o *Nobrow*: assim como a pós-modernidade, ele também se otimizou pelo "fio condutor da comunicação"; como a pós-modernidade, o *Nobrow* também "é a fluída forma da cultura levada a cabo pela era do excesso

da comunicação" (TRIVINHO, 2001b, p. 45). Contudo, enquanto a pós-modernidade o fez através dos meios de massa e somente posteriormente passou a utilizar o ciberespaço, o *Nobrow* nasceu e se disseminou a partir da disseminação do uso do ciberespaço, ele jamais teria se dado no advento de qualquer outro *medium*, pois todas as especificidades do *Nobrow* são produtos diretos das especificidades do ciberespaço.

Para uma melhor compreensão, façamos um paralelo com a relação de ruptura entre modernidade e pós-modernidade:

> [...] a relação da pós-modernidade para com a modernidade envolve necessariamente um paradoxo no qual continuidade e ruptura comparecem sob mesmo peso. É esse paradoxo que, não poucas vezes, impede uma tentativa realmente consistente de historicizar o fenômeno, ao mesmo tempo que dificulta um tratamento teórico mais acabado a respeito. A pós-modernidade é uma *continuidade radicalmente diferenciada* da modernidade, implicando-se nessa ideia, a questão da ruptura: o fenômeno pós-moderno significa, a um só tempo, proximidade e afastamento, prolongamento e abandono por desdobramento acelerado. Essas discrepâncias conexas e acordes se expressam tanto no âmbito tecnoeconômico e social, quanto no âmbito da produção cultural em geral (artes e pensamento teórico). Nesse compasso, a modernidade, como processo e estrutura social-históricos, deixa de ser o que era, em forma e conteúdo, para dar lugar à hipérbole de si própria, no que toca à produção, circulação e consumo de mercadorias, informações e imagens, cultura e identidade, e assim por diante. A pós-modernidade é a incrementação, a exponenciação, a radicalização de todos os processos modernos. Trata-se de uma modernidade por excesso, uma "hipermodernidade" de fato. Como tal, a pós-modernidade representa a vertigem e a obliteração daquilo a que (na ausência de melhor expressão) se sobrepõe, ao mesmo tempo que a sua superação. Os interstícios dessa transição patenteiam o peso e o estatuto da velocidade e do excesso, vetores estruturais umbilicalmente vinculados à revolução (heterodoxa e inesperada) operada pelo desenvolvimento social da tecnologia. (TRIVINHO, 2001b, p. 50-51, grifo do autor).

Faz-se necessário esclarecimento de que a mesma relação de ruptura não ocorre entre o *Nobrow* e a pós-modernidade (apenas ocorre a relação de continuidade – continuidade suave e regular, de maneira nenhuma radical). A relação entre esses dois últimos é de continuidade, de transcendência, mas não de ruptura: o pós-moderno vive, harmonicamente, dentro do *Nobrow*. *Nobrow* é o tempo da transcendência não violenta, uma transcendência que não supera seus primórdios, não os mata, mas sim os incorpora em sua própria essência e em sua própria existência. Nesse sentido, sim, há semelhança entre a relação da modernidade com a pós-modernidade e da pós-modernidade com o *Nobrow*: ambas as relações "patenteiam o peso e o estatuto da velocidade e do excesso" (TRIVINHO, 2001b, p.51) em suas transições, cada qual no nível característico de seus momentos históricos. Ambas são relações de continuidade, com

modificações na intensidade, na quantidade, na gravidade de seus parâmetros identitários trazidos por mencionados excesso e aceleração.

Adentremo-nos mais profundamente na discussão da origem da pós-modernidade:

> [...] diversos acontecimentos processados no século XX acabaram por patentear a tendência de destruição e morte implicado no projeto moderno: duas guerras tecnológicas de longa duração, totalitarismo de direita e de esquerda, *Auschwitz* e demais *gulags*, Hiroshima e Nagasaki, produção ampliada de armas nucleares, multiplicação de conflitos bélicos *in situ*, megaacidentes tecnológicos (Chernobyl, vazamento de óleo em oceanos), degradação do meio ambiente e da ozonosfera, deterioração das condições urbanas de vida social, e assim por diante. É todo um projeto que se arruína. (TRIVINHO, 2001b, p. 46-47).

Ou, como indicado por Baudrillard:

> O século vinte terá visto todo tipo de crime – Auschwitz, Hiroshima, genocídios –, mas o único verdadeiro crime perfeito é, nos termos de Heidegger, "a segunda queda do homem, a queda na banalidade". Violência assassina da banalidade que, justamente em sua indiferença e sua monotonia, é a forma mais sutil de extermínio. Um verdadeiro teatro da crueldade, de nossa crueldade, completamente desdramatizada e sem um traço de sangue. Crime perfeito nisso em que ele abole todas as jogadas e apaga os seus próprios traços – mas sobretudo nisso em que, desse assassinato, nós somos ao mesmo tempo os assassinos e as vítimas. Enquanto existe esta distinção, o crime não é perfeito. Ora, em todos os crimes históricos que conhecemos, a distinção é clara. Só no suicídio o assassino e a vítima se confundem, e neste sentido a imersão na banalidade é o equivalente a um suicídio da espécie. (BAUDRILLARD, 2004, p. 58-59).

De acordo com o mencionado no subcapítulo 5.1.2, esses acontecimentos também marcaram no tempo, para muitos teóricos, o início da pós-modernidade, ao expor os problemas da modernidade.

> A modernidade expôs-se, no fundo, como uma estranha melodia, um canto de barbárie outrora inaudível. O que se apresentava fiel à liberdade flertava com grilhões. A igualdade, retocada com colorações abstratas, tornou-se cativa de ditames jurídicos que serviram tão-somente para relegitimar a discriminação. A solidariedade traduziu-se em assistencialismo instrumental, motor procedimental de perpetuação de todas as formas sistêmicas de agressão (centralizadas ou impessoais), arraigadas na desigualdade. Não por acaso, a razão se converteu em princípio de dominação; a ciência, em novo mito; a técnica e a tecnologia, em objeto de culto diário. O iluminismo se rendeu ao seu contrário: transformou-se em instrumento de poder conservador. O que vigorava como gloriosa bandeira objetiva, por cuja sustentação se mobilizou enorme soma de energia humana em diversas épocas e lugares, revelou-se fábula. A ideologia do progresso tecnocientífico caiu em desgraça: entregou-se toda como pura farsa histórica de agenciamento em massas em prol da injustiça em bases apenas diferentes das do passado. (TRIVINHO, 2001b, p. 47).

Ou seja, não havia mais motivos para se acreditar em coisa alguma. Toda fonte de esperança, de todos os lados possíveis, como as mencionadas acima, se mostrou pura ilusão, mais do que isso, se mostrou como ferramentas de seus opostos.

> A lógica da modernidade, tortuosamente sulcada em promessas originais traídas, começa, já em meados dos anos 40, porém mais acentuadamente a partir dos anos 70, a ser questionada na base, não só pelo discurso teórico, como também em âmbitos pouco acessíveis, pouco verificáveis, como o do senso comum e o da sensibilidade cotidiana. A divulgação audiovisual da existência dos campos de concentração espalhados pela Europa ocidental e oriental e pelo Leste asiático (sem contar aqueles só recentemente divulgados, mantidos pelos próprios aliados) teve um impacto em níveis antropológicos distintos ainda não de todo apurado – e é pouco provável que a maioria dos instrumentos de apreensão desse impacto seja um dia suficiente para cumprir sua tarefa cognitiva, tal a dimensão da brutalidade aí envolvida, identitária, com todas as letras, ao âmbito do sublime macabro. (TRIVINHO, 2001b, p. 47).

Conforme mencionado há pouco, apontar uma exata data, um exato momento para o início de uma determinada época é uma tarefa árdua e inexata, porém, faz-se necessário relatar aqui a grande tendência majoritária da teoria em apontar Hiroshima e Nagasaki, o momento em que a primeira bomba cai, como o minuto em que se inicia a pós-modernidade, como o momento em que – depois de anos de deterioração dos ideais da modernidade com ambas as guerras mundiais – toda a esperança da humanidade morre. Esse foi o momento de demasiada intensidade, a gota d'água, que fez a deterioração gradual da modernidade, que ocorria anteriormente, finalizar-se em apenas um segundo.

> No entanto, desde 1945, a confiança na técnica desgastou-se cada vez mais sob o choque de toda uma série de fenômenos e de catástrofes. Para ser breve, relembremos apenas Hiroshima e a ameaça da guerra termonuclear; os acidentes industriais na energia nuclear (Chernobyl) e nas indústrias químicas e farmacêuticas; a proliferação de cânceres ligados às radiações e às poluições industriais; a engenharia genética (clonagem, organismos geneticamente modificados) e as técnicas de procriação medicamente assistida que despertaram os medos do eugenismo e do "melhor dos mundos"; as degradações da ecosfera, o esgotamento dos recursos naturais, o declínio da biodiversidade, o aquecimento do planeta. (LIPOVETSKY, 2011, p. 44).

Adicionando-se à Hiroshima e Nagasaki temos toda a referência ao choque dos campos de concentração mencionada na citação de Trivinho acima e demais exemplos elencados por Lipovetsky.

> A grande mudança cultural então processada, lastreada em profunda modificação na estrutura do sentimento de mundo, revolve a relação com o

> passado e com o presente, mas, principalmente, compromete certo modelo de relação com o devir: a transcendência. Abala-se *in totum* a noção de futuro e, com isso, também a confiança outrora nele depositada, na forma da esperança do vir-a-ser. (TRIVINHO, 2001b, p. 48).

Essa grande mudança cultural, fator mais característico da pós-modernidade, é exatamente o grande indicador do fim desta: a desesperança com o presente continua, mas a humanidade seguiu em frente justamente voltando a acreditar, em menor nível que seja, no futuro e, em contradição com a indiferença inevitável e típica da pós-modernidade (de acordo com a citação abaixo), voltando a querer lutar por esse futuro, ainda que sem direcionamento. Em resumo: o futuro voltou a existir. A transcendência volta a ser possível, e o *Nobrow* transcende a pós-modernidade.

> O descompromisso e a indiferença por parte das massas, como resposta à voga histórica responsável pelo extermínio delas, forjam a deserção da política como vetor de transformação histórica. A culminância desse processo é conhecida: um longo tapete preto é estendido para a afirmação da despolitização generalizada como tendência de época. (TRIVINHO, 2001b, p. 48).

Na pós-modernidade, simplesmente não havia saída, não havia outra resposta possível senão o descompromisso e a indiferença. Nada podia ser feito, não havia por que algo ser feito. Agora, no século XXI, já observamos uma nova politização da contemporaneidade, ainda não teleológica, ainda imatura, mas existente e, assim sendo, prova irrefutável da volta da crença no futuro.

> De par com o processo reversivo que, após longo período secular, evidenciou a falácia da concatenação categorial do projeto da modernidade [razão, ciência, técnica, riqueza, avanço histórico, direitos civis (vida livre, igualdade e emancipação), solidariedade], a visão e a sensibilidade pós-modernas de mundo [...] reenviam todas as verdades objetivadas circulantes, próprias da interpretação tradicional e moderna, ao seu grau simbólico inicial; convertem-nas, mais radicalmente, em mera narrativa fabular um dia criada, instituída e disseminada. Dessa maneira, elas patenteiam a farsa e denunciam a ilusão aí pressupostas. (TRIVINHO, 2001b, p. 51).

Ainda assim, não importam todas as evidências apontadas anteriormente, sempre há disparidades nas teorias sociais em relação à pós-modernidade. Demonstrar a existência do *Nobrow* é um empreendimento extremamente complexo, especialmente considerando-se a falta de unanimidade da epistemologia "despreparada para absorver a contento o teor da mutação tecnológica" (TRIVINHO, 2001b, p. 57) da própria pós-modernidade, segundo relata Trivinho:

> O amplo processo reversivo do que até pouco tempo – antes da queda do muro de Berlim, no final dos anos 80 – se concebia distintivamente como Ocidente teve um profundo impacto na teoria social. Pega-a, sobretudo, epistemologicamente despreparada para absorver a contento o teor da mutação tecnológica em curso. Aturdida, ela passa, então, a forjar – sem que sobre os resultados dessa tarefa recaia nenhuma unanimidade – várias expressões conceituais (algumas delas comutáveis) para nomear a forma social marcada pelas características prenunciadas: "sociedade pós-industrial", "capitalismo tardio", "sociedade tecnológica avançada", "sociedade informática", "sociedade da informação", "sociedade da comunicação", "sociedade mediática", "sociedade digital", "sociedade pós-capitalista", "neomodernidade", "sociedade pós-moderna", e assim por diante. (TRIVINHO, 2001b, p. 57).

A epistemologia, até hoje, ainda não se tornou apta para compreender nem a pós-modernidade – na qual ainda havia uma pequena possibilidade de categorização, mesmo considerando-se a fragmentação característica da época – e muito menos a realidade *Nobrow* contemporânea, cuja característica de inclassificabilidade jamais poderá ser apreendida por tal epistemologia que se prende a parâmetros não mais aplicáveis (conforme discutido no subcapítulo 5.2). Verifiquemos um aprofundamento de Trivinho das disparidades teóricas previamente mencionadas:

> Essa situação de pulverização da *epistème* social, mas de fértil diversidade teórico-propositiva, gestou, durante toda a década de 80, tanto um debate intenso, quanto uma fenda intransponível – com poucas nuanças para cimentar esse hiato – entre os advogados da modernidade e os defensores da então propalada pós-modernidade, – [...] evoquem-se, a esse respeito, as categorias propostas por Jameson: pró-moderno, antimoderno, pró-pós-moderno, antipós-moderno, cujo sentido nos prefixos expressa bem, a priori, a propensão que define cada posição [...]. Para a primeira corrente – encabeçada por Jürgen Habermas –, o principal argumento era o de que, por todas as vias, a história do século XX deu sobejas mostras de ter havido um "desvio", um "descarrilhamento" em relação ao projeto da modernidade. Seria então preciso corrigir ou "reescrever" o rumo político-tecnológico dos processos históricos, retomando a essência do referido projeto, a fim de refundar as bases da modernização. No segundo afluente, o da crítica lógica desta configuração societária – iniciada por Jean-François Lyotard e aprofundada por Gianni Vattimo –, a premissa fundamental era a de que, seja em virtude de uma materialização autêntica, seja em função de uma deriva, não há mais condições social-históricas para a realização do projeto da modernidade, sobretudo porque, nas sociedades de mercado global então emergentes, o vetor tecnológico, eixo de coagulação entre razão, ciência, técnica e ideologia, e base do processo modernizador, não podia mais ser controlado pela política, em quaisquer de seus níveis decisórios. O projeto da modernidade teria, assim, perdido o seu momento histórico próprio – [...] foi a proposição dessa perspectiva teórica, na verdade, que motivou, desde o início, a articulação da corrente anterior. [...] Somente nos anos 90, floresceriam (ainda assim, aqui e acolá, vozes dispersas) posturas menos condescendentes em relação tanto à modernidade, quanto à pós-modernidade – na mesma frequência e com o mesmo ímpeto de uma recusa há muito conhecida: nem capitalismo, nem

> comunismo; em vista de suas reverberações contraditórias no âmbito social-histórico, nem uma, nem outra, vale dizer, nem a lógica da totalidade, nem a lógica da fragmentação mereceriam um referendo em bloco. (TRIVINHO, 2001b, p. 57-58).

As ideias desses teóricos mencionados serão desenvolvidas nesta Tese posteriormente.

Não obstante, faz-se necessário um esclarecimento sobre o papel da comunicação na pós-modernidade e em sua evolução para a comunicação *Nobrow*:

> Se a ascensão do fenômeno pós-moderno coincide com a progressiva mistura homogênea da comunicação com o tecido social, a cultura protagonizada pelos *media* de massa, por sua vez, condiciona e otimiza a realização da própria pós-modernidade. Em palavras mais precisas, de tanto que, na crista da tecnologia como motor autônomo e sem finalidade, esses *media* operaram, em seu conjunto, como um vetor prioritário de pós-modernização da vida humana, a pós-modernidade acabou, de fato, por se tornar a atmosfera cultural mais saliente da era mediática. (TRIVINHO, 2001b, p. 72-73).

Ao evoluir em direção à comunicação *Nobrow*, com as características específicas que delineamos no subcapítulo 2.3, tal condicionamento e otimização continuaram também evoluindo, ganhando tamanho exponencialmente e fazendo nascer a nova "atmosfera cultural mais saliente da era mediática", a cultura *Nobrow*.

> Não por outro motivo, a comunicação, em todos os nódulos de interesse políticos e econômico-financeiros que a constituem, foi a maior beneficiária da anomia, da hipertelia e da incerteza semeadas pelos vetores estruturais pós-modernos. Ao passo que ela promove um esvaziamento sígnico da cultura jamais visto, ela capitaliza para si o vazio teleológico resultante de tal processo erosivo, atrelando todos os signos do pós-moderno ao consumo, ao âmbito lúdico do valor de troca flutuante, reino de um presenteísmo cujos "*telos*" – imediatos, instantâneos – são todos conhecidos: o dos sistemas previdenciários, o do complexo bancário, o dos planos de saúde, o das companhias seguradoras, o dos negócios lotéricos de toda sorte e – o principal deles – o da própria cultura massificada: felicidade aliviadora já no *hic et nunc*. O amplo horizonte inscrito neste último dado assim se apresenta: a comunicação irradia a cultura pós-moderna e acelera o seu enraizamento para que ela, comunicação, se imponha mais rápido e de maneira definitiva como utopia substitutiva às teleologias em ruínas, no estrito miste de hiperexpansão da civilização mediática. É assim que a comunicação doravante ocupa o centro da berlinda social-histórica. (TRIVINHO, 2001b, p. 73).

Da mesma maneira, tal benefício continuou vigente com a comunicação *Nobrow*: superaram-se alguns vetores da pós-modernidade, ficaram outros (de acordo com a discussão dos subcapítulos 2.3 e 5.1.2), mas, independentemente dessa mudança, a relação beneficiária entre a comunicação e os vetores estruturais de época continuou no advento do *Nobrow*: seu enraizamento se acelerou até a evolução para a comunicação *Nobrow*.

Vamos abrir aqui breve parêntese a respeito da questão da pós-modernidade, para, assim, tratarmos de um aspecto de extrema importância tanto para a sua realização quanto para a sua superação: a utopia da comunicação.

> A utopia da comunicação é constituída por dois afluentes básicos e conexos: primeiro, o da articulação e "integração" internacional do planeta, seja pelos recursos da infraestrutura tecnológica (de massa e interativa), seja pelos artifícios da agenda cultural oferecida (as paisagens da visibilidade mediática); e segundo, o da obsessão pela transparência progressiva (e mítica) do mundo, fonte operacional do desaparecimento do real ordinário, convencional, não mediado pela comunicação eletrônica, em proveito do real comunicacional, de suas paisagens fabulares como nova forma de luz (luz cultural), destinada à modulação técnica e audiovisual de todas as subjetividades e inconscientes singulares. (TRIVINHO, 2001b, p. 74).

Tal utopia, em seus dois afluentes básicos, vai gradualmente se vendo realizada no *Nobrow* devido ao ciberespaço:

> Por certo, essas duas confluências teleológicas já estavam inscritas no advento e desenvolvimento das redes radiofônica e televisiva. Contudo, a rede mais cotada para levar tais tendências às últimas consequências é, em virtude de suas peculiaridades, o *cyberspace*, universo virtual da informação e da imagem "paralelo" à materialidade da vida social e destinado à absorção rizomática das energias de ação e participação. (TRIVINHO, 2001b, p. 74).

"Com efeito, somente no último quartel do século XX, e mais precisamente nos anos 90, com a abertura (via WWW) do *cyberspace* a toda sorte de iniciativas civis, é que esse imaginário técnico iniciou historicamente o seu processo de larga concretização" (TRIVINHO, 2001b, p. 74). Ou seja, tal imaginário iniciou o seu processo de larga concretização transformando-se e fundando-se na comunicação e na cultura *Nobrow*.

Após esse comentário em relação à utopia da comunicação, fechamos o parêntese para, assim, podermos voltar, mais embasados, à nossa questão primordial: a superação da pós-modernidade:

> Se os apontamentos anteriores estiverem assestados com as tendências correntes, o contexto da vida social já se encontra em outro momento, em outro movimento – numa palavra, além da própria pós-modernidade. Nesse caso, deve-se necessariamente reconhecer que, ao mesmo tempo que a comunicação contribui para enraizar a cultura pós-moderna, ela promove, em sua fase *high tech*, com epicentro na última década, uma retomada de certos traços da tradição e da modernidade, com o detalhe diferencial (de monta) – lembre-se – de realizá-lo em novas bases, numa situação histórica inteiramente diferente da das configurações socioculturais mencionadas. (TRIVINHO, 2001b, p. 75).

Atentemo-nos mais uma vez para a data da citação acima: 2001. Estamos bem no começo, no nascimento do *Nobrow*, exatamente o que é descrito por Trivinho acima: a fase *high tech* da comunicação, logo após todo o desenvolvimento comunicacional resultante do momento (anos 90) em que o público geral passa a ter acesso ao ciberespaço, promove a transformação de certos vetores e o fim de outros, (conforme discutido no subcapítulo 3.1.1) os da pós-modernidade; o surgimento de vetores completamente novos característicos apenas e totalmente da cultura *Nobrow* e, segundo a citação acima, "uma retomada de certos traços da tradição e da modernidade", contudo, com o "detalhe diferencial [...] de realizá-lo em novas bases, numa situação histórica inteiramente diferente da das configurações socioculturais" (TRIVINHO, 2001b, p. 75) anteriores, também transformam-se em vetores, agora, do *Nobrow*, transformam-se tanto em causas do surgimento como em características da cultura *Nobrow* (cujo predicado essencial é ser integradora de várias épocas em uma só).

Nesse sentido, Sfez registra:

> A pós-modernidade, hoje, onde está? Nós buscamos em vão nos anos que vêm, e desde agora. Tanto ela nos parece esvaziada por discursos que reatribuem sentido, que refundam, enraizados na ciência, nas biotecnologias, nas ecologias, em suma, em todas as tecnologias do corpo – do corpo do indivíduo e do corpo do planeta. (SFEZ, 1996, p. 22).

Não importa no que se baseiam tais discursos, pois todas essas áreas mencionadas não se encontram preparadas para compreender a contemporaneidade *Nobrow*, e o primeiro motivo para isso é justamente a busca por reatribuir sentido a uma pós-modernidade não mais aplicável, não mais vigente. Trivinho esclarece a posição de Sfez em seu livro citado acima:

> A primeira edição francesa do livro data de 1995. Sfez incorre apenas no lapso de considerar que tudo o que diz respeito ao *cyberspace* se enquadra ainda, *in totum*, na pós-modernidade [...], quando, na realidade, o desdobramento mundial dessa rede nos anos 90 já faz parte, como neoutopia, do próprio quadro de reorganização sociotecnológica do sentido que ele, Sfez, aborda em seu livro. (TRIVINHO, 2001b, p. 75).

Esse foi exatamente o ponto temporal do surgimento do *Nobrow*: quase nada do que diz respeito ao ciberespaço ainda se enquadra na pós-modernidade, sendo que foi exatamente a disseminação do ciberespaço entre a população mundial nos anos 90 que transformou, matou e fez nascer vetores (de acordo com o detalhamento acima) que demonstram o fim da vigência da pós-modernidade e o início da vigência do *Nobrow*, vetores que fazem parte da mencionada "reorganização sociotecnológica" que os modificou.

> Sem artifícios de linguagem ou mesmo trocadilhos, trata-se de uma atmosfera abrangida por uma ideia canhestra, mas não despropositada: o fenômeno pós-moderno, essencialmente antiteleológico, é capaz de gestar até mesmo o *pós-modernismo neotecnoteleológico*, sintoma já de um "trânsito" para algo assim como a "pós-pós-modernidade". (TRIVINHO, 2001b, p. 75, grifo do autor).

Conforme mencionamos no subcapítulo 1.3.3 desta Tese, essa "pós-pós-modernidade" é o *Nobrow*.

> Mais definidamente, a comunicação tardia traz consigo o que, numa *epistème* igualmente provisória, pode ser clausulado como *"hipermodernidade" cibercultural*, uma formação sociotécnica inflada de si própria, tão dilatada que, igualmente prejudicada como modernidade, vê, com efeito, configurar-se dentro de si, em substituição aos *telos* europeus herdados, novos modelos télicos por dimanação exclusiva do próprio desenvolvimento autônomo e sem finalidade da tecnologia. (TRIVINHO, 2001b, p. 75-76, grifo do autor).

Tal hipermodernidade faz parte dos sintomas do surgimento do *Nobrow*, de acordo com o discutido no subcapítulo 5.1.3.

> [...] firme-se aqui a lógica da imanência: comunicação e *hipermodernidade cibercultural* são também uma e mesma coisa. Eis o fabuloso hibridismo da época: a hipermodernidade cibercultural, uma pós-pós-modernidade ao nível da técnica, se realiza no macrocontexto da própria pós-modernidade. Se se lembrar o fato de que a tradição e a modernidade não desaparecem de todo, mas, antes, permanecem pulsando nessa mesma temporalidade social-histórica, pode-se ver então a complexidade do assunto, avessa, em tudo, aos habituais procedimentos de análise. (TRIVINHO, 2001b, p. 76, grifo do autor).

Observa-se que o mesmo que Trivinho assume para comunicação e hipermodernidade cibercultural pode ser atribuído à comunicação e cultura *Nobrow*, que também são "uma e mesma coisa". *Nobrow* é justamente a era em que todas essas tendências de época convivem juntas mais do que nunca e em maior harmonia do que nunca. Nem modernidade nem pós-modernidade desaparecem de todo, continuam vivas, porém, agora, no macrocontexto do *Nobrow*.

> Se, por um lado, essa formação sociotécnica não significa um retorno à totalidade dos mananciais pregressos (tradição e modernidade), por outro, ela também não se coaduna com determinadas tendências de sua fonte mais próxima (a pós-modernidade), antes sinalizando para um (possível) novo reordenamento da sociedade tecnológica, com potencial de, se não de reversão, ao menos de revitalização do caráter incerto dos valores até então reinante. A cibercultura ensaia uma superação do pós-moderno, uma ultrapassagem por excesso técnico – lateral, talvez (presa a dimensões específicas), mas ainda assim um acontecimento bastante significativo. (TRIVINHO, 2001b, p. 76).

Esse reordenamento chama-se *Nobrow*. Dezesseis anos após a publicação do livro citado acima, tal "ensaio", dado justamente na primeira infância do *Nobrow*, já se tornou realidade disseminada hoje.

> Quanto à questão da pós-modernidade, embora as discussões internacionais sobre o assunto já tenham encontrado o seu ponto de saturação – com o mesmo vigor com que foram originalmente desencadeadas –, os fatos e processos para os quais elas chamaram a atenção permanecem à frente de todos. (TRIVINHO, 2001b, p. 23).

Se o início e, até mesmo, a existência da pós-modernidade já foram extensamente discutidos ao ponto da saturação, hoje essa discussão, mais do que saturada, já é inútil, pois muitas reflexões teóricas demonstram diversos aspectos da pós-modernidade que já foram vencidos, e a crítica apenas ainda não "declarou a morte" desta por não encontrar um substituto a ela – sabe-se da superação de seus aspectos, mas a crítica está despreparada para compreender uma era em que não há tendência única (talvez se chamarmos essa tendência ao não categorismo de *Nobrow*, a crítica, tão dependente de categorias e de ferramentas claramente estabelecidas, possa superar essas questões e, finalmente, começar a analisar propriamente a contemporaneidade).

> Diante desse mutante cenário, dessa contínua e rápida oscilação de referenciais, sobredeterminada pela corrosão em cadeia dos grandes empreendimentos teórico-epistemológicos (filosóficos, políticos e econômicos, teleológicos ou não –, matriz marxista à frente), é ponderável admitir que a crítica – mais do que a própria teoria – não teve o devido tempo para se refazer dos traumas contraídos, ou mesmo não o quis. Egressa de um tal contexto gelatinoso, vendo tudo desmoronar e cambiar de forma à sua frente, inclusive o que se entende por pensamento de vocação social e cultural, a crítica ainda não logrou construir para si uma nova identidade; sequer conseguiu se reencontrar consigo mesma. Fundamentalmente, ela ainda não se houve, por exemplo, com as décadas tecnológicas de 80 e 90; não metabolizou consistentemente o percurso e a herança cultural dessas décadas: desconstruções, fragmentações, flutuações, relativismos, aporias. Ficou literalmente para trás, de maneira que, no presente, sua condição é realmente assaz precária. (TRIVINHO, 2001b, p. 23).

O que antes era uma "contínua e rápida oscilação de referenciais" (TRIVINHO, 2001b, p. 23), à qual a crítica perdeu décadas perseguindo sem sucesso, com a aceleração típica da civilização mediática, se tornou um mar de indefinições que não são vagorosas o suficiente (pelo contrário, são de velocidade infinitamente rápida) para sequer chegarem a tornarem-se "referenciais", e ainda assim, a crítica continua a persegui-los, sem perceber que jamais irá alcançá-los. O único caminho, diante do qual a crítica parece continuar cega ou ao menos

hesitante, é deixar de persegui-los e aprender a trabalhar sem eles. Se a crítica ainda não metabolizou as "desconstruções, fragmentações, flutuações, relativismos, aporias" (TRIVINHO, 2001b, p. 23) dos anos 80 e 90, muito menos os logrou com o surgimento do *Nobrow* no século XXI. O *Nobrow* foi justamente resultado desses fatores.

> Consideradas tais razões de contexto, não é, pois, por desídia, muito menos por acaso, que a crítica, quando confrontada com questões pertinentes ao universo infotecnológico e virtual vigente, com todos os atributos de eficiência e funcionalidade deste, padeça de uma hesitação surpreendente – disto que até se poderia denominar uma "labirintite teórica" – e, na pior das consequências, de uma intensa crise de autoanulação. (TRIVINHO, 2001b, p. 23).

Essa hesitação, essa cegueira por parte da crítica, a leva para a autoanulação ou, como dito anteriormente, à sua morte, que, sendo em grande parte autoinfligida, é, por definição, seu suicídio.

> Esse fato, ao mesmo tempo que demarca a clara reverberação da rápida dialética do social-histórico no âmbito da elaboração teórica, quer dizer, na cozinha da (re)criação da crítica, patenteia o que – com as escusas pelo abuso de metáforas não tanto identitárias às Humanidades – se espera seja o processo de convalescença da crítica. Ainda assim, é a própria crítica, lembre-se, que recomenda a suspeita em relação a qualquer dado do mundo (isto é, do mundo tal qual ele tem sido): pois uma leitura atenta das entrelinhas do contexto revela que, ao fim de mais de dois milênios, a crítica teórica, tão outrora largamente combativa, diante do mais vigoroso processo sumário de falência a que está sendo compulsoriamente conduzida, pede não somente socorro, mas também misericórdia – ainda que ela jamais devesse fazê-lo. (TRIVINHO, 2001b, p. 23-24).

Entre a morte da crítica por suicídio (pela sua recusa em libertar-se de parâmetros não mais vigentes) e sua morte em que é "compulsoriamente conduzida" (por sua incompetência em enxergar a nova realidade à qual deve se adaptar), ambas serão causadas pela falta da "suspeita em relação a qualquer dado do mundo" (TRIVINHO, 2001b, p. 24) por parte da crítica, que lhe deveria ser inata.

> Em todas as épocas, sempre se depositou na tarefa da crítica teórica uma proeminente esperança de resistência. Por certo, a crítica não significa *necessariamente* negação cabal de uma totalidade objetal. (Quem trabalha com este postulado ainda não compreendeu as nuanças fundamentais da crítica e, por isso, segue repondo uma falsa questão.) A crítica, porém, – seja qual for a sua modalidade e o seu perfil e seja em qual nível de abstração conceitual opere –, sempre implicará alguma ruptura com aquilo sobre o que se projeta. (TRIVINHO, 2001b, p. 24, grifo do autor).

Se a crítica “sempre implicará alguma ruptura com aquilo sobre o que se projeta” (TRIVINHO, 2001b, p. 24), sua negação em romper com qualquer elemento que seja, esse seu comportamento de agarrar-se a modelos anteriores, vai contra sua própria essência.

> A crítica teórica que a conta-gotas ainda se produz (com embasamento ou não na lógica das teleologias) continua trazendo no bojo esses traços fundamentais (resistência, ruptura), doravante com uma responsabilidade um tanto mais acentuada, em função de estar em jogo a luta contra a sua própria extinção, num contexto em que agora ela precisa também se desembaraçar do logro dissuasivo que lhe é lançado pela própria teoria social. (TRIVINHO, 2001b, p. 24).

Conforme dito anteriormente, a extinção, a morte da crítica, pode acontecer por suicídio, ao negar-se sua própria essência de resistência e de ruptura.

> Com efeito, quando poucos ouvidos dão a devida atenção até mesmo à necessidade de uma categoria renovada da crítica, isso não conforma apenas a situação indicial do quanto a teoria se encontra docilizada pelo contínuo desfrute do ópio mercantil; é porque, mais profundamente, uma destruição invisível talvez já tenha de fato cumprido seu papel, de maneira que pouca (ou já nenhuma) esperança se pode acalentar no sentido indicado. Que o real não seja otimizado pela radicalização proposital de uma hipótese sombria, dependerá exclusivamente daqueles a quem a história presente faz repousar os rumos teóricos da Universidade em todas as partes do mundo. (TRIVINHO, 2001b, p. 24-25).

Não dar ouvidos à necessidade mencionada por Trivinho prejudica tanto quem o faz, como toda a sociedade e toda a empiria. A sociedade deixará de ser compreendida tal como é, e a empiria se tornará inútil se não for boa tradução, compreensão e análise da sociedade. Agora, o indivíduo que nega seus ouvidos, mergulha em um trabalho exaustivo que jamais será frutífero.

> [...] sem uma melhor modulação teórica e uma mediação epistemológica atinentes à *empiria*, às estruturas e processos, aos dados específicos do universo infotecnológico e virtual vigente, tudo soa como se não existisse categoria da crítica nessa área de estudos, quanto mais uma crítica autorreflexiva em relação aos seus princípios de referência. (TRIVINHO, 2001b, p. 25, grifo do autor).

Na grande falha da crítica em lograr tal melhor modulação, essa categoria praticamente não existe – e não existirá tal categoria até o momento que a crítica aprender a lidar com a

própria falta de categorias, com o não categorismo. Iremos nos aprofundar na questão da falência da crítica no subcapítulo 5.2.

5.1.1 Modernidade e pós-modernidade

> Adotamos com certa flexibilidade a distinção feita por vários autores, desde Jürgen Habermas até Marshall Berman, entre a modernidade como etapa histórica, a modernização como um processo sócio-econômico que vai construindo a modernidade, e os modernismos, ou seja, os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico. (CANCLINI, 2003, p. 23).

Consideraremos, ao longo de todo subcapítulo 5.1, todas essas teorias de época com a mencionada e necessária flexibilidade. "A escassez de estudos empíricos sobre o lugar da cultura nos processos chamados pós-modernos levou a reincidir em distorções do pensamento pré-moderno: construir categorias ideais sem comprovação factual." (CANCLINI, 2003, p. 24). Tal construção de "categorias ideais sem comprovação factual" é um sintoma além dos processos pós-modernos e um sintoma da sua evolução em direção ao *Nobrow*, à contemporaneidade não categorizável.

> Concebemos a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se. A relativização pós-moderna de todo o fundamentalismo ou evolucionismo facilita revisar a separação entre o culto, o popular e o massivo, sobre a qual ainda simula assentar-se a modernidade, elaborar um pensamento mais aberto para abarcar as interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas da sensibilidade coletiva. (CANCLINI, 2003, p. 28).

Seria a pós-modernidade como conceito em relação contínua com a modernidade.

> As tendências pós-modernas das artes plásticas, do *happening* às performances e à arte corporal, como também no teatro e na dança, acentuam esse sentido ritual e hermético. Reduzem o que consideram comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas) e buscam formas subjetivas inéditas para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes (força, erotismo, assombro). Cortam as alusões codificadas ao mundo do dia-a-dia, em busca da manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos com energias perdidas. A forma *cool* dessa comunicação autocentrada que a arte propõe, ao reinstalar o rito como núcleo da experiência estética, são as performances mostradas em vídeo: ao ensimesmamento na cerimônia com o próprio corpo, com o código íntimo, soma-se a relação semi-hipnótica e passiva com a tela. A contemplação retorna e sugere que a máxima emancipação da linguagem artística seja o êxtase imóvel. Emancipação antimoderna, posto que elimina a secularização da prática e da imagem. (CANCLINI, 2003, p. 47-48).

Temos, novamente, tendências consideradas pós-modernas, nomeadas de tal forma apenas por estar em contraste com a modernidade. Assim, Canclini ainda propõe um termo que considera mais adequado:

> A essa altura percebe-se o quanto tem de equívoca a noção de pós-modernidade, se quisermos evitar que o pós designe uma superação do moderno. Pode-se falar criticamente da modernidade e buscá-la ao mesmo tempo que estamos passando por ela? Se não fosse tão incômodo, seria preciso dizer algo assim como pós-intra-moderno. (CANCLINI, 2003, p. 356).

5.1.2 Pós-modernidade

> Os termos pós-moderno e pós-modernidade têm sido objetos de muitos debates e controvérsias. Há, todavia, certo consenso no entendimento que contemporaneamente se tem deles. A tese mais ou menos aceita é a de que as práticas culturais, políticas e econômicas passaram por profundas transformações desde os anos 1970. Tais mudanças anunciaram uma revolução nos acontecimentos humanos, mais vastos e mais profundos do que quaisquer outros que tenham acontecido na geografia histórica do capitalismo. Segundo Harvey (1993), as marcas do pensamento pós-moderno podem ser sintetizadas no privilégio da heterogeneidade e da diferença como forças liberadoras, na fragmentação, indeterminação e intenso descrédito em relação a todos os discursos universalizadores e globalizantes. (SANTAELLA, 2009, p. 105-106).

Iniciamos este subcapítulo com essa questão primordial sobre termos para colocarmos o *Nobrow* como sucessor do pós-modernismo: “Há, todavia, certo consenso no entendimento que contemporaneamente se tem deles” (SANTAELLA, 2009, p. 105). Ou seja, ainda há traços do pós-moderno hoje, e essa é uma das características primordiais do *Nobrow*: diversas tendências convivendo juntas. O pós-moderno ainda vive, contudo, já se tornou insuficiente para explicar a complexidade da contemporaneidade que foge a definições tão categóricas. Não há como buscarmos “uma metateoria por meio da qual todas as coisas podem ser unidas ou representadas” (SANTAELLA, 2009, p. 106):

> De fato, desde Foucault, desenvolveu-se uma crescente descrença na possibilidade de uma metateoria por meio da qual todas as coisas podem ser unidas ou representadas. Foi Foucault quem nos instruiu para desenvolver a ação, o pensamento e o desejo na proliferação, justaposição e disjunção e a preferir a multiplicidade à unidade, a diferença à identidade, e a entrar nos fluxos e arranjos móveis em detrimento dos sistemas. Em lugar dos princípios universais e generalizantes que costumavam conferir legitimidade aos discursos culturais tradicionais, temos agora a pulverização dos discursos na relatividade de redes flexíveis de jogos de linguagem que são otimizadas na produção e distribuição das novas tecnologias de comunicação. De resto, todo o discurso social pós-moderno tornou-se, ele mesmo, uma rede

> multiforme de jogos de linguagem, em cuja disseminação o sujeito se dissolve, disperso em nuvens de elementos narrativos. (SANTAELLA, 2009, p. 106).

Simplesmente não há mais como representar ou unir todas as coisas em uma só teoria, em um só nome. Para continuarmos compreendendo nossa contemporaneidade, precisamos seguir a instrução indicada por Foucault, principalmente em relação à diferença e à identidade: já não há mais como haver identidade na contemporaneidade, e, se tentarmos forçá-la, acabaremos apagando as diferenças, tão ricas da cultura *Nobrow*.

> Este modo de compreender a pós-modernidade deixa claro que não se pode restringi-la a mudanças meramente estilísticas na arquitetura ou nas diferentes artes, tal como alguns estudiosos tendem a interpretá-la. As mudanças estilísticas, desde a década de 1970, o frenesi de citações, que marcaram a passagem da era moderna à pós-moderna, foram, a meu ver, apenas sinais de alerta de transformações culturais mais profundas. Entretanto, mesmo estando alertas a essas mudanças, não se pode negar que uma de suas características mais evidentes está, de fato, na multiplicidade de estilos que nela convivem. Essa inflação e sincronização de estilos diversos provenientes de tempos e espaços distintos, as misturas intrincadas entre realidades globais e locais, que são chamadas de glocais, tudo isso traz consigo a morte do estilo concebido como indicador de um período histórico. (SANTAELLA, 2009, p. 106).

Devemos deixar claro que, se seguirmos a própria recomendação de Foucault, ao continuarmos colocando em nossa contemporaneidade a identidade "pós-modernidade", estaremos indo contra a diferença, a pluralidade, a mobilidade e a multiplicidade. Assim sendo, não devemos tomar um novo "modo de compreender a pós-modernidade que deixa claro que não se pode restringi-la a mudanças meramente estilísticas" (SANTAELLA, 2009, p. 106), pois apenas mudar esse modo sem mudar sua identidade é uma incompreensão total da insuficiência de tal identidade em uma contemporaneidade de diversidade não identitária. Devemos, sim, estar alertas a tal mudanças, a tal "inflação", a tal "sincronização de estilos diversos provenientes de tempos e espaços distintos" para, aí sim, trazer "a morte do estilo concebido como indicador de um período histórico" (SANTAELLA, 2009, p. 106), no caso, a pós-modernidade – não só como estilo, mas em todas suas definições e abrangências.

> O que testemunhamos hoje é a saturação de estilos, uma inflação e coexistência das mais variadas tendências multitemporais e multiespaciais. Disso resulta a morte do estilo como algo capaz de configurar o perfil de um dado período histórico. Contudo, enquanto as culturas pós-modernas colocam em questão a ideia dos estilos como padrões historicamente reconhecíveis, as culturas pós-humanas, [...] problematizam a ideia do estilo como marcas deixadas nos processos de signos por um talento individual. (SANTAELLA, 2009, p. 106).

Dessa forma, reitera-se a ideia de que não é mais possível ter-se um estilo único constitutivo de uma época. A nova era *Nobrow* é atemporal e ageográfica.

Sigamos nossa discussão através da análise de Krishan Kumar – lembrando que todo seu texto citado aqui foi escrito no fim do século XX, antes do advento do *Nobrow*, de maneira que o que ele descreve ainda é o pós-moderno, porém, ele já está testemunhando diversos fatores que estariam em pouco tempo culminando no nascimento do *Nobrow* –, que a inicia justamente falando do "rótulo":

> Rótulos, como boatos, podem adquirir vida própria. Os rótulos pespegados ao discurso intelectual não constituem exceção. Uma vez suficientemente enraizados, podem pautar a realidade, ou, pelo menos, a realidade acadêmica. Inspiram conferências, livros, programas de televisão. Podem criar todo um ambiente de indagação crítica que, sobretudo nestes dias de espírito empreendedor acadêmico e projetos multinacionais eruditos, alimenta-se de si mesmo. "A multidão solitária", "a sociedade afluente", "a sociedade tecnológica", "os persuasores ocultos", "a elite de poder" são exemplos bem conhecidos de rótulos que, em décadas recentes, geraram abundante atividade desse tipo. Isso não quer dizer que toda essa atividade intelectual seja apenas uma questão de autossatisfação. Hipóteses autênticas podem, muitas vezes, dela surgir, e dar origem a reflexões que talvez sejam esclarecedoras, mesmo e sobretudo quando divergentes. Um toque de autopromoção, porém, inevitavelmente cerca esses pronunciamentos. E precisamos ficar atentos a isso quando examinamos seus méritos. (KUMAR, 1997, p. 13).

Compreendemos assim que há rótulos que têm seus méritos e outros que não têm nenhum, eles podem representar bem ou não representar nem de perto um objeto ou uma realidade, ou o pior: podem distorcer a realidade, "adquirir vida própria" e prejudicar a compreensão. Hoje, no advento do *Nobrow*, essas três possibilidades se reduzem a apenas duas: não há mais como um rótulo representar bem algo, pois mesmo no curto espaço de tempo que levamos para atribuir um rótulo a algo, este algo já se modificou – característica de nossa contemporaneidade de aceleração –, de tal modo que já não mais representa aquilo a que foi atribuído. Assim, fazemos uso das palavras de Lyotard (2002, p. 82): "Declaremos guerra à totalidade; sejamos testemunhas do irrepresentável; ativemos as diferenças e salvemos a honra do nome".

> Para a modernidade, é possível, sem forçar demais o uso comum, estabelecer uma distinção entre "modernidade" e "modernismo". Isso é útil para separar um conceito de modernidade em sua maior parte político ou ideológico de outro acima de tudo cultural e estético. Eles coincidem em parte, é claro, como vimos especialmente nos casos da arquitetura e do urbanismo. Mas há tensão suficiente entre eles, equivalendo às vezes a uma divergência frontal, para tornar útil estudar a modernidade nesse aspecto duplo. O mesmo, porém, não se aplica à ideia de pós-modernidade. Não há uma tradição de uso a que

> possamos recorrer para diferenciar de forma coerente "pós-modernidade" e "pós-modernismo". Ambos são usados mais ou menos um pelo outro. Poderíamos preferir, na analogia com modernidade, reservar pós-modernidade para o conceito social e político mais geral, e pós-modernismo para seu equivalente cultural. Mas isso se chocaria com o uso corrente, que se recusa a fazer uma distinção analítica tão nítida – se recusa, na maioria dos casos, a fazer qualquer distinção. (KUMAR, 1997, p. 112-113).

Há diferenças entre os termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo”, dentre outros termos, de acordo com a descrição do subcapítulo 5.1 – com exceção do termo “posmoderno”, que será discutido apenas mais adiante neste mesmo subcapítulo –, mas esses termos já foram usados tão erroneamente, de forma tão intercambiável, que perderam seu sentido. “Esse fato em si nos diz algo importante sobre a ideia de pós-modernidade. Ela apaga as linhas divisórias entre os diferentes reinos da sociedade – político, econômico, social e cultural.” (KUMAR, 1997, p. 113). Assim sendo, quando chegamos no advento do *Nobrow*, essas linhas já não existem mais; *Nobrow* já se tornou o todo.

> [...] na literatura, encontramos com mais frequência o termo "pós-modernismo" do que "pós-modernidade". Isso sugere, o que é na maior parte verdade, que o impulso para a teoria pós-moderna veio inicialmente da esfera cultural e que seu principal interesse era o modernismo cultural. Em seguida o termo foi adotado por outros pensadores – para não mencionar os meios de comunicação –, levando a que um círculo cada vez mais amplo da vida social fosse rotulado de pós-moderno. (KUMAR, 1997, p. 114).

Tal sugestão de Kumar é extremamente plausível, porém não verificável, devido à confusão de termos usados intercambiavelmente.

> A teoria pós-moderna é tão chocantemente eclética em suas origens como é sintética e mesmo sincrética em suas manifestações. Temos aí uma das razões de sua popularidade. Mas essa é também a razão da dificuldade de submetê-la a teste ou analisá-la à maneira habitual ou mesmo de discuti-la criticamente. Isso porque, para cada aspecto que escolhemos para exame, pode-se oferecer com igual segurança outro relacionado com a questão, mesmo que aponte em uma direção inteiramente diferente ou mesmo contrária. Estudos sérios da compatibilidade entre teoria e realidade são recebidos com um sorriso irônico. Contradição e circularidade, longe de serem considerados como falhas na lógica, são, em algumas versões da teoria pós-moderna, realmente louvadas. (KUMAR, 1997, p. 114).

Foi esse recebimento “com sorriso irônico” que fez com que tantas teorias fossem desconsideradas sem uma consideração própria. Muitos perceberam contradições entre teoria e realidade, mas a desculpa da “contradição” como característica do pós-moderno foi usada pela crítica e pela academia para continuarem irracionalmente apegadas a estruturas já não mais

pertinentes, para evitar que tivessem que promover uma reformulação de seus trabalhos e metodologias.

> Em uma veia analogamente laudatória, embora com intenção mais sistemática, outro crítico americano, Ihab Hassan, também celebrava nessa época a distinção entre modernismo e pós-modernismo. Hassan, que se tornaria um dos principais profetas do pós-modernismo, via no modernismo o princípio da "Autoridade" e, no pós-modernismo, o da "anarquia". Este último implicava a tendência para a "indeterminação", um composto de pluralismo, ecletismo, aleatoriedade e revolta, A indeterminação encerrava também a conotação de "deformação", uma ênfase na descriação, na diferença, na descontinuidade e na "destotalização" que, em conjunto, se somavam em "uma vontade enorme de desfazer, afetar o corpo político, o corpo cognitivo, o corpo erótico, a psique de cada indivíduo – afetando, em suma, todo o reino do discurso humano no Ocidente". Acompanhando a indeterminação e promovendo também a "anarquia e a fragmentação em tudo", havia a tendência para o que Hassan chamava de "imanência" (os dois em conjunto produzindo a condição pós-moderna de "indetermanência"). A imanência é associada a palavras tais como dispersão, difusão, disseminação e difração – mas também integração, interdependência e interpenetração. Hassan parece repetir aqui algo da idéia da "morte do homem-como-objeto", de Foucault, e sua reconstituição em discursos, símbolos e imagens. Por isso, para Hassan, como também para Bell e outros autores, a importância da mídia e de toda a gama da tecnologia da informação na criação de uma nova realidade "desmaterializada" para o homem pós-moderno. De qualquer modo, a indeterminação e a imanência tendiam para o mesmo fim, a anarquia sobre a autoridade (KUMAR, 1997, p. 119-120).

Ou seja, "os Muitos afirmando seu primado sobre o Único" (HASSAN, 1987, p. 126). Diversos desses fatores continuaram e fizeram nascer o *Nobrow*: indeterminação, pluralismo, ecletismo, aleatoriedade, revolta. Entretanto, conforme vemos ao longo desta Tese, na opinião de diversos teóricos, percebemos que nem todos concordam com essas características como sendo “pós-modernas”. No que concerne à questão da revolta, por exemplo, a maioria dos teóricos acredita que a grande característica da pós-modernidade é o “não mais se importar”, em que ninguém acredita haver algum sentido em revoltar-se contra um mundo que não irá mudar, não havendo razão em ir contra tudo de ruim que se acredita ser inerente à humanidade. Agora, a revolta como uma volta da esperança, como um sintoma da crença que um futuro diferente é possível, já se mostra como um sintoma contemporâneo de que superamos a pós-modernidade.

> O pós-modernismo foi a forma assumida pelo modernismo depois de este perder seu *élan* revolucionário. E esse aspecto do modernismo que constantemente lhe lembra seu objetivo essencial de subversão e ruptura. Dessa maneira, o pós-moderno "é sem dúvida parte do moderno. Tudo que foi aceito como certo, mesmo que apenas ontem [...] deve ser motivo de suspeita". O pós-modernismo representa a ruptura interminável com o passado, por mais

> radical que este tenha sido em sua própria época; é o que dá ao modernismo o seu significado. Uma obra torna-se modernista ao repudiar seu passado, ao ser "pós" alguma coisa. Cézanne é moderno porque pós-impressionista, da mesma maneira que Duchamp, por ser pós-cubista. (KUMAR, 1997, p. 121).

"Uma obra pode se tornar moderna apenas se for, antes de mais nada, pós-moderna. O pós-modernismo assim compreendido não é modernismo em seu fim, mas no estado nascente, e esse estado é constante" (LYOTARD, 2002, p. 79). Kumar discute justamente essa citação de Lyotard:

> Sem dúvida, no entanto, há nessas palavras alguma coisa que constitui um grande desafio às versões de pós-modernismo que vimos discutindo até agora. Descobrimos que são variedades de modernismo ou, como diz combativamente Lyotard, seu próprio princípio constituinte. Enfrentando esse fato, alguns teóricos, Jencks entre eles, tentaram estabelecer uma distinção entre pós-moderno e "modernismo tardio". O que Fiedler, Hassan e os críticos conservadores das décadas de 1960 e 1970 discutiam – a contracultura da década de 1960 e seu legado – era, argumentavam eles, não tanto pós-moderno como moderno tardio. (KUMAR, 1997, p. 121).

Dessa maneira, Bell (1996, p. 51) afirma que "na década de 1960 desenvolveu-se uma poderosa corrente de pós-modernismo que levou a lógica do modernismo às suas últimas consequências". Nessa perspectiva, Kumar continua em relação a Lyotard:

> Uma suposição semelhante, alegam alguns autores, serve de base ao conceito vanguardista de pós-moderno de Lyotard. Todos eles entendiam o pós-modernismo como uma "tradição do novo" – um princípio modernista –, ao passo que o pós-modernismo propriamente dito mantinha uma "relação complexa com o passado". Interessava-se por contexto e continuidade – e comunidade, também – e não por ruptura e descontinuidade. O passado, disse Umberto Eco, "devia ser revisitado: mas com ironia, não inocentemente" [...]. De modo análogo, o arquiteto pós-modernista Paolo Portoghesi comentou com ironia o passado na sua Casa Baldi, que é uma paródia direta – "ironicamente diferente", "uma revisita crítica", "uma repetição com distância irônica" – da capella Sforza, de Michelangelo, na igreja de Sta. Maria Maggiore, em Roma [...]. O pós-modernismo não repudiava nem imitava o passado; recuperava-o e "expandia-o" para enriquecer o presente. Teóricos como Barth, Jencks, Hutcheon e Hassan, igualmente, em trabalhos posteriores, falaram da "síntese" ou "hibridização" do velho e do novo, a "negação" dialética do passado e seu aproveitamento em um novo plano pós-modernista que aceitava "a presença do passado". A cultura da *avant-garde* cedia lugar à cultura do "pós-avant-garde". (KUMAR, 1997, p. 121-122).

Independentemente da posição que julguemos mais acertada, há relação, não importa qual seja, do pós-modernismo com o modernismo, simplesmente pelo uso do prefixo "pós" (de acordo com o detalhamento no subcapítulo 5.1.1). "Se o modernismo – incluindo o *modernismo*

tardio – se encantava com o *choque do novo*, era mais provável que o pós-modernismo se apaixonasse pelo *choque do velho"* (JENCKS, 1992, p. 222, grifo do autor).

> Essa tentativa de salvar o pós-modernismo mediante a identificação de uma categoria de "modernismo tardio" ganhou algum apoio nos comentários críticos dos movimentos culturais da década de 1960. Escrevendo nessa época, Frank Kermode, por exemplo, traçou uma distinção entre "paleomodernismo" e "neomodernismo", a cultura da década de 1890 e a da década de 1960. O modernismo é para Kermode uma questão de "opostos que se reconciliam". O paleomodernismo cultivava o oculto; o neomodernismo negava-o; "o modernismo inicial tendeu para o fascismo, o modernismo posterior para o anarquismo". Ambas as fases, no entanto, eram extremistas, ambas compartilhavam do estado de espírito apocalíptico e da determinação de romper de vez com o passado. A cultura da década de 1960, portanto, não representou uma rejeição do modernismo, como alegam Fiedler e outros autores. Não era pós-modernismo, mas neomodernismo, e as bases teóricas do segundo não eram revolucionárias, mas desenvolvimentos marginais do modernismo mais antigo. (KUMAR, 1997, p. 122).

Ou, nas palavras de Kermode:

> Houve apenas uma Revolução Modernista [...] e ela aconteceu há muito tempo [...]. Certos aspectos do modernismo primitivo foram tão revolucionários que não devemos esperar – mesmo com as coisas tão aceleradas como são agora – experimentar as dores e prazeres de outro movimento comparável tão cedo (KERMODE, 1968, p. 23).

Talvez Kermode estivesse correto em relação à continuidade do modernismo de maneira alterada, ou talvez estivesse em negação quanto aos sinais de sua superação, quanto aos sinais de que ele já encontrava-se no "pós-modernismo". Contudo, ele mesmo sinaliza: "o fato de que definir o moderno é uma tarefa que agora se impõe a muitos e ilustres estudiosos pode ser um sinal de que o período moderno passou" (KERMODE, 1968, p. 28). Podemos tirar a mesma conclusão em relação ao pós-moderno, cinquenta anos depois dessa citação de Kermode.

> O que nos leva, mais uma vez, de volta à ideia de alguma descontinuidade, de algum novo fenômeno, ou fenômenos, que exigem uma reavaliação do moderno. E fácil irritar-se com os debates entre críticos literários e historiadores culturais quanto a se estamos vivendo em uma fase ou período "moderno", "moderno tardio", "pós-moderno" ou algum outro analogamente rotulado. Se isso fosse apenas uma questão de cultura, no sentido de fenômenos artísticos, poderíamos – pelo menos como teóricos sociais – nos sentir inclinados a deixar todo o assunto aos críticos culturais, se não a programas de televisão de fim de noite nos canais de cultura. O que continua a tornar os debates relevantes e interessantes é que eles são parte de uma discussão muito mais ampla sobre as condições contemporâneas e a direção futura das sociedades industriais. Originando-se sobretudo na esfera cultural, o conceito de pós-modernismo (ou pós-modernidade) espalhou-se para abranger um número cada vez maior de áreas da sociedade. Fala-se não só em

> pintura, arquitetura, literatura e cinema pós-modernos, mas também de filosofia pós-moderna, política, economia, família e mesmo em pessoa pós-moderna. A sugestão é que as sociedades industriais sofreram uma transformação tão vasta e fundamental que merecem um novo nome. A questão, portanto, torna-se a seguinte: estamos vivendo não apenas em uma cultura pós-moderna, mas em uma sociedade cada vez mais pós-moderna. (KUMAR, 1997, p. 123).

Independentemente da concordância ou discordância do fim do modernismo, Kumar deixou claro que não se devia ignorar os fenômenos notados, que era necessária uma reavaliação. Nos encontramos hoje exatamente nesse momento análogo, agora em relação ao *Nobrow*.

> Alguns autores pensariam que esta questão foi mal colocada. Embora não neguem que as mudanças culturais que os interessam estão, de alguma maneira, associadas a mudanças na sociedade, eles desejam reservar o termo pós-moderno – na linguagem que usam, um "posmoderno" sem hífen – somente para a esfera cultural. A cultura posmoderna estaria portanto ligada a alguma nova forma de sociedade, sendo "pós-industrial" o conceito geralmente preferido. O posmoderno seria então para o pós-industrial o que a cultura é para a sociedade. O posmodernismo é a cultura da sociedade pós-industrial. (KUMAR, 1997, p. 123).

Assim introduzimos mais este termo, “posmoderno”, ao leque daqueles com os quais estamos lidando.

> Uma variante mais sofisticada, de procedência mais diretamente sociológica, não raro marxista, consiste em considerar o posmodernismo a face cultural do capitalismo em seus estágios mais desenvolvidos. Daniel Bell, que considera o posmodernismo um simples prolongamento do modernismo, identifica-o como uma parte da cultura (antiburguesa, hostil) do capitalismo na era do consumo de massa [...]. Para Fredric Jameson, recorrendo à descrição de Ernest Mandel de "capitalismo tardio", o posmodernismo é a "lógica cultural do capitalismo tardio" [...] Scott Lash, para quem o posmodernismo é "estritamente cultural", um "paradigma cultural", rejeita a idéia de "lógica" e prefere falar em uma "relação de compatibilidade" entre o posmodernismo e "uma economia capitalista importante, pós-industrial". Isso poderia parecer uma solução elegante para problemas persistentes de nomenclatura. O pós-modernismo pode ser para a sociedade pós-industrial ou do capitalismo tardio o que o modernismo é para a sociedade industrial em sua fase moderna ou classicamente capitalista. Cultura e sociedade podem ser vistas como esferas complementares mas distintas, sensíveis a análises separadas. Este, na verdade, é o costume geral da maioria dos críticos literários e historiadores culturais que estudam os fenômenos do modernismo e do pós-modernismo. E tem sido também a tendência da prática de sociólogos, como Lash, convencidos do surgimento de um novo paradigma cultural pós-modernista.
> Infelizmente, esse paralelo conveniente entre modernismo e pós-modernismo não se sustenta. O modernismo foi em geral uma reação cultural às principais correntes da modernidade. Em algumas de suas formas, teve o caráter de uma rejeição apaixonada. O mesmo não se pode dizer, contudo, da relação entre pós-modernismo e sociedade pós-industrial (ou de capitalismo tardio). Todos

> os teóricos, se de fato levam em conta essa relação, vêem uma convergência ou complementaridade entre a cultura pós-moderna e a sociedade pós-industrial. Enquanto, por conseguinte, possa ser correto tratar a cultura modernista como algo distinto da sociedade moderna, no sentido em que foi um rompimento, ou descontinuidade, com a ordem geral da modernidade, não se pode aplicar a mesma estratégia ao pós-modernismo. (KUMAR, 1997, p. 124).

Esse "costume geral da maioria dos críticos literários e historiadores culturais" (KUMAR, 1997, p. 124), já problemático na época de escrita desta citação (1997), se torna inaplicável hoje, vinte anos depois, no advento do *Nobrow*, no qual arte já se tornou cultura, que se tornou economia, que se tornou sociedade, que se tornou época. Suas delimitações entre si foram apagadas e não há mais como separá-los. Ainda assim, os críticos insistem em tal separação, o que acarreta total incompreensão dos fenômenos de nossa contemporaneidade (adentraremos essa importante questão no subcapítulo 5.2).

> Mas o problema é ainda mais sério, pois não só é mais difícil estudar a cultura pós-modernista à parte seu contexto social, mas, na maioria das tentativas de assim proceder, tornou-se claro que muito do conteúdo do pós-modernismo deriva da maneira particular como a teoria entende a sociedade contemporânea. Cultura e sociedade apenas na aparência são tratadas separadamente. Na realidade, elas se fundem uma na outra. (KUMAR, 1997, p. 124).

Mais uma vez, atualmente, mais do que nunca, "cada fase sucessiva da cultura moderna envolveria um grau cada vez maior de diferenciação, culminando nas alegações feitas em proveito próprio, autojustificadoras da arte no movimento modernista de fins do século XIX" (LASH, 1990, p. 5).

> O posmodernismo inverte essa situação. É resultado de um processo contínuo de "des-diferenciação", cujas origens são encontradas nas mudanças sociais e culturais das décadas de 1950 e 1960. Em primeiro lugar, as diferentes esferas culturais – a estética, a ética, a teórica – perdem sua autonomia, "por exemplo, o reino estético começa a colonizar as esferas teórica e moral-política" (cf. a "esteticização da realidade", de Jameson). Em segundo, "o reino cultural ... não é mais separado sistematicamente do social". Há uma "nova imanência no social da cultura": por exemplo, as distinções sociais, da forma exibida nas alegações da nova classe média, dependem cada vez mais não do poder econômico ou político, mas da exibição de símbolos culturais. Igualmente e em terceiro lugar, a cultura não é mais separada do econômico. Cultura e comércio se fundem e se alimentam de forma recíproca. Isto é visto com maior clareza no papel decisivo da publicidade na cultura contemporânea e também na maneira como eventos artísticos e esportivos, tais como festivais de música pop e jogos nacionais e internacionais de futebol, tornam-se veículos para promover as grandes empresas. Talvez fosse melhor dizer: tornam-se grandes empresas, porque boa parte dos negócios da economia pós-industrial é em si cultura, interessada na produção de bens e serviços culturais. Houve, em outras palavras, não só a conhecida "mercantilizaçäo da cultura", estendendo-

> se não apenas à cultura de "massa" mas também à de "elite", assim como a um movimento na direção oposta, no qual a cultura coloniza a economia. Daí a importância para a economia das "indústrias da cultura": educação, meios de comunicação de massa, turismo, lazer, esporte. (KUMAR, 1997, p. 128).

Absolutamente mais nada é separável de mais nada.

> De modo geral, há muito a elogiar nessa comparação entre modernismo e posmodernismo. Ela indica boa parte do que está acontecendo na cultura e na sociedade contemporâneas. Mas ela é, claro, muito problemática do ponto de vista do estabelecimento daquela distância crítica entre cultura e sociedade – o ponto de vista "modernista" – com que começou o próprio Lash. A cultura, longe de manter sua distância ou ser apenas "compatível" com a sociedade capitalista pós-industrial, parece ter praticamente tomado conta da sociedade. Esse fato destaca-se de forma ainda mais forte no ponto final da comparação de Lash entre modernismo e posmodernismo. O modernismo, diz ele, "problematizou" e "desestabilizou" a representação da realidade, ao passo que o posmodernismo problematiza e desestabiliza a própria realidade. O que isso significa é que a arte modernista questionou toda a maneira de representar a realidade, em especial a corporificada nas tradições realista e naturalista. Ela não negou a "natureza" ou a "realidade objetiva", simplesmente argumentou que a arte tem uma realidade autônoma própria, seus próprios estilos e formas, e que estas devem ser a única preocupação do artista. O posmodernismo, por outro lado, que de certa forma reativou os modos realista e naturalista de representação (como, por exemplo, na pop art), questiona a própria natureza da realidade representada. Sugere que essa realidade nada mais é do que outro conjunto de representações ou imagens - simulacros, para usar o termo de Jean Baudrillard. As representações em *silk-screen* de Andy Warhol, por exemplo, mostram objetos que, por si mesmos, se transformam em imagens. Nessa concepção, cultura e sociedade tornam-se, mais uma vez, uma única coisa, ou pelo menos aspectos gêmeos da mesma (e insubstancial) coisa. (KUMAR, 1997, p. 129).

Reforçamos novamente que, já em 1997, Kumar constatava o que vinte anos depois não se pode negar de jeito nenhum: não há mais como apreender a contemporaneidade por meio de separações, categorizações, rótulos, parâmetros completamente ultrapassados.

> Nossa vida diária torna-se saturada por uma realidade – na TV, anúncios, vídeo, computadores, o walkman, toca-fitas em automóveis e CDs, CDV e DAT – que, cada vez mais, são representações [...]. Não há distinção, ou distância, entre o *significador* (a imagem) e o *referente* (a coisa ou realidade externa que supostamente representa). Cada um invade o espaço do outro, ambos assumem a função do outro. A imagem, ou ilusão, imita o real e o real é ilusório, composto de imagens. O real é tão imaginado como o imaginário. [...] O posmodernismo introduz o caos, a inconsistência, a instabilidade em nossa experiência da própria realidade (LASH, 1990, p. 15, grifo do autor).

Isso se agravou com a introdução do ciberespaço como *medium* ao qual todos esses *devices* podem ter acesso, e através dos quais todas pessoas têm acesso – direto ou indireto –, provocando ainda mais hibridações de diferentes realidades.

> Qualquer que seja nossa avaliação desse ponto de vista, o importante é que, mais uma vez, ele solapa toda a separação entre cultura e sociedade que Lash, tal como Jameson, estava tão ansioso para provar. Se a cultura posmoderna deveria ser "conduzida" pelo sistema econômico e social do capitalismo pós-industrial, parece agora que esse sistema foi tão infiltrado pela cultura posmoderna que se tornou o mais frágil dos veículos. Ou dizendo a mesma coisa em termos diferentes, a cultura posmoderna tem que se "puxar para cima" por suas próprias forças. A "realidade" social que suspostamente dava alicerce ao reino "ilusório" da própria cultura dissolve-se em uma ilusão. Base e superestrutura se fundem numa só. (KUMAR, 1997, p. 130).

Desde o momento em que Kumar escreveu essas palavras, vinte anos atrás, até hoje, “fundição” é uma palavra primordial para a compreensão da contemporaneidade.

> É a própria plausibilidade das explicações de Jameson e Lash que aconselha abandonar os modelos marxista convencional ou sociológico da relação entre cultura e sociedade. Mais do que Lyotard ou Portoghesi, eles fazem uma tentativa séria e sistemática para demonstrar a adequação de seus modelos. O fracasso de ambos, à luz de suas próprias análises, constitui testemunho ainda mais convincente da necessidade de estudar a relação em termos diferentes. Nós, de fato, parecemos estar em uma era na qual a cultura assumiu um poder extraordinário na vida social. Se essa situação está levando ou não a um novo tipo de sociedade, a uma sociedade pós-moderna, é algo ainda a ser verificado. Mas se queremos estudar seriamente essas alegações, o melhor modelo pareceria ser algo que poderíamos chamar de antropológico. Falemos ou não de cultura pós-moderna, sociedade pós-moderna, situação pós-moderna ou, em termos mais gerais, temperamento ou sensibilidade pós-modernos, devemos supor que estamos tratando de uma maneira completa de pensar, sentir e agir: de cultura, como os antropólogos entendem geralmente a palavra. (KUMAR, 1997, p. 130).

Tal necessidade é extrema. As possíveis diferentes abordagens são tratadas principalmente no subcapítulo 5.2, mas a questão da antropologia é analisada no subcapítulo 3.3.1.2.

Kumar volta a Jencks (1992) e Harvey (1989):

> Charles Jencks e David Harvey figuram entre aqueles que adotaram a estratégia de tratar o pós-modernismo como uma categoria abrangente de cultura e sociedade. A riqueza de suas versões, os amplos elos que estabelecem entre diferentes áreas da sociedade, demonstram a fecundidade desse enfoque. No fim, pouco importa se aceitamos suas alegações ou argumentos. Em comparação com as versões literárias e culturais de base estreita, intelectualmente introvertidas, eles nos apresentam uma série de hipóteses ousadas e instigantes, abordando questões de interesse para estudiosos de todas as ciências humanas. Para Jencks, o pós-modernismo é "uma mudança geral na visão mundial e na civilização", "uma nova era da cultura e organização social". Inclui, além da reação cultural ao modernismo, todos os elementos do que Bell denominou antes de sociedade pós-industrial e, mais tarde, de sociedade de informação. E inclui também muito do pós-fordismo e aquilo que, de quebra, Toffler amontoou junto sob o título geral de

> "Terceira Onda" [...]. Harvey, de igual maneira, trata "a condição de posmodemidade" através de uma série de contrastes entre o que denomina de "modernidade fordista" e "posmodernidade flexível". Como sugerem esses termos, ele confrontou os conceitos e análises de teóricos pós-fordistas (tais como Lash e Urry) com teóricos pós-modernistas (como Hassan) para elaborar uma descrição geral de nossa situação atual. A despeito do subtítulo de seu livro, "An Inquiry into the Origins of Cultural Change" – "Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural" – a situação posmoderna que descreve tem dimensões igualmente culturais, econômicas, políticas, filosóficas e mesmo psicológicas [...]. A explicação de Harvey é ainda importante por outra razão. Demonstra que assumir a visão abrangente de pós-modernidade não impede o indivíduo de adotar um enfoque marxista ou de qualquer outro tipo sobre a mesma. Estes, simplesmente, terão que ser modificados de acordo com o novo estado de coisas. Se não temos que ficar presos nas categorias do pós-modernismo cultural, tampouco somos forçados a adotar a separação de cultura e sociedade no modelo base-superestrutura. A pós-modernidade pode ser considerada um tipo de capitalismo (como acontece com Harvey), ou um tipo de industrialismo (como para Jencks). A análise pode recorrer a todos os instrumentos teóricos disponíveis aos estudiosos desses conhecidos sistemas. O que tem de ser reconhecido, contudo, é que os sistemas mudaram de forma radical. Absorveram novas forças e assumiram novas configurações. As velhas categorias não podem simplesmente ser pespegadas nas novas formas. Por mais que as sociedades modernas possam reter seus antigos princípios – e os próprios termos pós-moderno e pós-industrial indicam uma certa continuidade – esses princípios funcionam em um novo ambiente. (KUMAR, 1997, p. 131-132).

Aprofundaremo-nos com mais detalhes as visões de Harvey e de Jencks mais adiante. Independentemente das visões singulares, o reconhecimento de que “os sistemas mudaram de forma radical” é condição *sine qua non* para qualquer análise de nossa sociedade contemporânea.

> O pós-modernismo inverte ou ressalva alguns dos movimentos espaciais e formas de organização típicos da modernidade. A concentração de populações em grandes cidades se opõe a um movimento de desconcentração, descentralização e dispersão. Grande parte disso relaciona-se com fenômenos pós-fordistas. É também resultado da "desindustrialização" de muitas regiões das sociedades ocidentais – com exportação de grande parte da indústria de transformação para sociedades não-ocidentais – e uma "reindustrialização" pós-industrial baseada em alta tecnologia, em empresas concentradas em pesquisa que preferem novas localizações em áreas suburbanas ou ex-urbanas, especialmente as que ficam perto de cidades universitárias. Empregos e pessoas deixam as grandes cidades. Pequenas cidades e aldeias são repovoadas. A arquitetura pós-moderna reverte a tendência para arranha-céus de apartamentos e escritórios. A ênfase agora é em projetos em pequena escala, ligando pessoas a bairros e objetivando cultivar o ethos de determinados lugares e culturas locais. Uma nova ou renovada importância é atribuída ao local. Ocorre uma redescoberta de identidades territoriais, tradições locais, histórias locais – mesmo nos casos em que, como acontece com o nacionalismo, estas são imaginadas ou inventadas. (KUMAR, 1997, p. 133).

Essa é uma visibilidade ao local proporcionada pela glocalidade (conforme subcapítulo 3.1.2).

> O posmodernismo e a pós-modernidade equacionam, de uma forma ainda mais aguda, o problema de período e novos começos. Há autores, é claro, como Charles Jencks e Ihab Hassan, que têm certeza de que uma nova cultura e sociedade estão emergindo, que ultrapassará a modernidade. Com menos clareza e certamente com menos otimismo, há pensadores, como François Lyotard, que definem a "condição" pós-moderna como ainda presa a um princípio industrial predominantemente moderno de "desempenho". E uma pós-modernidade lutando para nascer, para esconjurar o íncubo do passado (no caso de Lyotard, em parte para recuperar a subversividade do movimento original do modernismo). O caso mais típico, porém, é também mais ambíguo, da forma exemplificada por autores como Fredric Jameson e Scott Lash. Ambos rejeitam formalmente a ideia de uma sociedade nova, pós-moderna. A cultura posmoderna, que reconhecem, eles consideram [...] como "o dominante cultural da lógica do capitalismo tardio" [...]. Mas ambos não só elevam a cultura a um novo papel central na economia e na sociedade, mas toda a descrição que fazem do capitalismo "tardio" (ou "desorganizado") sugere que nos encontramos em uma situação radicalmente nova, uma situação que a separa de forma definitiva da sociedade anterior. (KUMAR, 1997, p. 148).

Assim como hoje ocorre: o *Nobrow* já está disseminado por todo o mundo, mas está lutando para nascer como teoria devido às insistências da crítica em modificar suas metodologias. Todas categorias, a partir da sua porosidade, deixaram de ser aplicáveis e, desse modo, o mesmo acontece com as categorizações de época. Cada vez mais, será difícil estabelecer parâmetros para o começo e o fim de uma era. A própria era *Nobrow* só está ficando mais nítida aos olhos da teoria porque o esgotamento da pós-modernidade é evidente, e o único motivo pelo qual podemos conceber um "começo" para o *Nobrow* é por sua característica idiossincrática de simultaneidade: muitos traços da pós-modernidade continuarão a existir lado a lado com traços de diversas outras épocas – o que não significa que estejamos retornando ao passado.

> Ainda estamos claramente, segundo Jameson, em um mundo capitalista. Mas tudo o que ele diz sobre o terceiro estágio - o novo alcance global do capital, a importância decisiva da mídia e da comunicação, o papel valorizado da cultura, a perda do senso de história - aponta para uma nova era. (KUMAR, 1997, p. 149).

Kumar introduz assim o trabalho de Lash e Urry (1991):

> A opinião de Lash é semelhante. Seu trabalho posterior em colaboração com John Urry vai ainda mais longe no traçado do esboço de uma nova sociedade de signos e espaço, uma sociedade na qual os signos substituíram as coisas, e objetos – tanto pessoas como imagens – são capturados em um fluxo de

> âmbito mundial [...]. Este é ainda o "capitalismo desorganizado", para usar a expressão anterior de ambos. Mas eles não hesitam em falar na "sociedade pós-industrial" e na "posmodernização das economias políticas contemporâneas". Mais notável ainda, eles indicam o crescimento de um alto grau de "reflexividade", ou auto-consciência, entre as populações das sociedades industriais contemporâneas, a um ponto em que ela está criando novas possibilidades de relações sociais em uma larga variedade de esferas – em relações íntimas, amizade, trabalho, lazer e consumo [...]. Mais uma vez, o "fim do capitalismo organizado" parece nos lançar em uma nova situação, onde as velhas regras não mais se aplicam e onde emergiram novas maneiras de pensar e de agir. A "pós-modernidade", da forma em geral caracterizada, não parece uma descrição ilusória dessa nova condição – sobretudo se levarmos em conta que pós-modernidade e capitalismo, como vimos em David Harvey, não são necessariamente conceitos antitéticos. (KUMAR, 1997, p. 149).

No advento do *Nobrow*, simplesmente não existem conceitos antitéticos.

> Jameson e Lash exemplificam outro importante aspecto dos trabalhos sobre pós-modernidade. Tal como outros teóricos, eles não se identificam com o enfoque pós-moderno. Mas são tão simpáticos a seus conceitos básicos e os elucidam com tal compreensão que parecem, na prática, aceitar a visão pós-moderna do mundo. São, na verdade, pós-modernistas disfarçados. Isso, aliás, acontece freqüentemente com pós-modernistas. É de fato muito difícil encontrar alguém que se declare inequivocamente favorável à posição pós-moderna. Uma das curiosidades do muito badalado partido pós-moderno é como parecem ser poucos seus membros de carteirinha. A maioria dos pensadores franceses ligada à teoria, por exemplo, ou se distancia publicamente dela ou evita referir-se a ela em seus trabalhos. Aqueles que, como Jencks, se declaram pós-modernistas "puros" tornam-se vulneráveis a violento ataque crítico, para não dizer ao ridículo. É uma provocação perigosa ser pós-modernista, pelo menos nos círculos acadêmicos. Há muito mais livros e artigos dizendo-nos o que está errado com a teoria pós-moderna do que declarações a seu favor – ou mesmo, aliás, dizendo-nos claramente o que ela é. A pós-modernidade, porém, tem mais amigos do que essa situação poderia nos levar a crer. Há, na verdade, um bom número de pós-modernistas disfarçados. Deixando de lado os adversários declarados da teoria pós-moderna, [...] há muitos autores, como Jameson e Lash, cujo próprio envolvimento e fascínio pelos fenômenos pós-modernos parecem um meio caminho para a aceitação de uma posição pós-moderna. Eles são os simpatizantes da pós-modernidade, ainda que não membros registrados do partido. Nessa medida, dão apoio à idéia de que estamos, na verdade, em um período novo, pós-moderno da história. (KUMAR, 1997, p. 150).

Isso demonstra que, ao menos por parte desses teóricos, a esperança não havia morrido, como todos que traçavam as características da pós-modernidade indicavam. Pelo menos eles, ao serem receosos em declararem-se pós-modernistas, acabavam indiretamente declarando-se contra seu pessimismo.

> Mas há uma posição alternativa, que foi convincentemente exposta por Zygmunt Bauman, Andreas Huyssen e outros autores. Embora negando em geral que a pós-modernidade seja uma nova era, ela aceita que nos

> encontramos em uma nova situação, uma vez que agora podemos, pela primeira vez, examinar retrospectivamente a modernidade. Podemos refletir sobre ela. O "pós" de pós-modernidade refere-se não tanto a um novo período ou sociedade chegando "após" a modernidade quanto à opinião sobre a modernidade possível após o término da modernidade – ou, pelo menos, quanto dela poderia ser completada em seus próprios termos. (KUMAR, 1997, p. 150).

De tal modo, Kumar introduz o pensamento de Bauman (2011):

> Pós-modernidade é modernidade relembrada, se não na tranquilidade pelo menos ao fim de um dia de trabalho. O conceito de pós-modernidade, diz Bauman, proporciona um ponto de observação novo e externo, no qual alguns aspectos do mundo que surgiram na esteira do Iluminismo e da Revolução Capitalista (aspectos invisíveis ou aos quais foi atribuída importância secundária quando observados de dentro do processo inacabado) adquirem relevo e podem ser transformados em questões decisivas do discurso... A pós-modernidade pode ser interpretada como modernidade plenamente desenvolvida, avaliando-se em profundidade as consequências esperadas de seu trabalho histórico... modernidade consciente de sua verdadeira natureza – modernidade por si mesma. [...] Na opinião de Bauman, essa perspectiva significa que hoje estamos mais conscientes dos limites da modernidade, de sua proposta superambiciosa e, até certo ponto, tirânica. A condição posmoderna é "modernidade emancipada de falsa consciência". Em especial, os intelectuais compreendem agora que seu papel não pode ser o de estabelecer regras e padrões absolutos para a sociedade, de acordo com alguma idéia sobre princípios universais de verdade e razão. Não existe nenhum princípio desse tipo. Os intelectuais têm de aceitar um papel mais modesto de intérpretes e intermediários de costumes e culturas, utilizando suas habilidades para ajudar comunidades a se entenderem reciprocamente. Embora isso possa parecer uma redução da alta posição dos "legisladores" modernistas, ela não só é mais realista, mas inclui a vantagem de devolver ao indivíduo "a plenitude da opção moral e da responsabilidade". Indivíduos e sociedades são muito menos determinados, muito mais livres para moldar seus próprios destinos, do que lhes permitia a teoria social clássica da modernidade. Nesse sentido, a pós-modernidade, como perspectiva, libera parte do potencial oculto da modernidade. Revela o espírito moderno que a modernidade aspirou a controlar e restringir através da construção de uma sociedade aperfeiçoada, racional, governada por especialistas. (KUMAR, 1997, p. 151).

Iremos adentrar os conceitos de Bauman sobre modernidade, pós-modernidade e modernidade líquida no subcapítulo 5.1.4. “O estado de espírito posmoderno constitui [...] a vitória radical da cultura moderna (isto é, inerentemente crítica, inquieta, insatisfeita, insaciável) sobre a sociedade que queria melhorar, escancarando-a a seu próprio potencial’” (BAUMAN, 2011, p. 165). A partir daí, Kumar refere-se a Huyssen:

> Huyssen, igualmente, considera o posmodernismo uma oportunidade, uma abertura para novas possibilidades que sempre estiveram latentes ou eram inerentes à modernidade. Essa expectativa surgiu pelo reconhecimento dos limites do modernismo no modo de modernidade; a percepção de que houve

> uma confusão entre modernismo e modernização. [...] Só na década de 1970 [...] é que os limites históricos do modernismo entraram em nítido foco. Daí o surgimento do posmodernismo como movimento cultural. O posmodernismo, portanto, expressava uma crise no modernismo. Mas não significava o fim da modernidade ou mesmo do modernismo. O posmodernismo não tornou obsoleto o modernismo; bem ao contrário, "lançou uma nova luz sobre ele" e apropriou-se de muitas de suas técnicas e estratégias para suas próprias finalidades. Mas força-nos a rejeitar a "história de mão única do modernismo, que o interpreta como um desdobramento lógico na direção de uma meta imaginária". Leva-nos a reconhecer que o modernismo é uma questão aberta, necessariamente incompleta, cheia de possibilidades que foram excluídas pelas ideologias reveladas de modernidade (tanto marxistas como burguesas). O que se tornou obsoleto, portanto, foram [...] as codificações do modernismo [...] que se baseiam em uma visão teleológica do progresso e da modernização [...]. E é esse o espaço ora ocupado pelo posmodernismo, com sua concepção radicalmente diferente de progresso e história. (KUMAR, 1997, p. 151-152).

Nenhuma teoria de época torna sua antecedente obsoleta, em geral, apropria-se dela. Esse fenômeno é extremamente potencializado no advento do *Nobrow*, que, por mais que tenha superado o pós-modernismo, convive harmoniosamente com diversas de suas características ainda correntes – mas não apenas isso, passa a coexistir com diversas características de diversas outras teorias de época, todas vivendo em simultaneidade e harmoniosamente, ainda que contrárias em sentido.

> O que realça ainda mais a atração dessa postura geral – o pós-modernismo como questionamento e libertação da modernidade – é que corresponde muito de perto a algumas outras opiniões muito respeitadas sobre o estado atual das sociedades modernas. Nesses casos, há uma negação explícita de se estar fazendo uma análise pós-moderna, mas o que é exposto não parece muito diferente do que dizem Bauman e Huyssen. Anthony Giddens e Ulrich Beck são os defensores mais conhecidos da opinião de que as sociedades modernas, embora não seja útil considerá-las "pós-modernas", chegaram a um estado de "alta" ou "radicalizada" modernidade, no qual a característica dominante é um elevado grau de "reflexividade". Com isso, eles querem dizer que as sociedades modernas chegaram a um ponto em que são obrigadas a refletir sobre si mesmas e que, ao mesmo tempo, desenvolveram a capacidade de refletir retrospectivamente sobre si mesmas. Giddens tende a enfatizar a auto-reflexividade pessoal, individual – o "plano de vida", enquanto Beck dá destaque à auto-reflexividade societária –, à monitoração social e movimentos sociais. Ambos, porém, compartilham da opinião de que os antigos modelos de desenvolvimento das sociedades modernas criam agora problemas e dilemas tão fundamentais que questionam qualquer movimento de acordo com esses princípios. A modernidade tem de fazer agora um inventário de si mesma e tornar-se autoconsciente de seu futuro. (KUMAR, 1997, p. 152).

Segundo o próprio Giddens (1990, p. 51), "não ultrapassamos a modernidade, estamos vivendo exatamente uma fase de sua radicalização".

> Bauman e Huyssen falam em pós-modernidade e pós-modernismo: Giddens e Beck, em modernidade tardia e modernização reflexiva. O fato de que, a

> despeito disso, eles conseguem concordar substancialmente sobre o que todos consideram como aspecto fundamental das sociedades industriais contemporâneas, constitui uma indicação de que a ideia de estágio, ou período histórico, não é crucial para o debate posmoderno. Hassan, por exemplo, um dos principais defensores da posição pós-moderna, negou claramente que isso signifique que temos de falar de uma nova era ou período sucedendo o moderno. O posmodernismo é tão hibridizado como qualquer período ou estilo; talvez apenas, um pouco mais. (KUMAR, 1997, p. 153).

De fato, não importa o termo que usemos para denominar uma época, apenas importa que a semântica que esse traz consigo não atrapalhe a sua compreensão. Se o pós-modernismo já era um pouco mais hibridizado que outras épocas, o *Nobrow* é "além-hibridizado" (de acordo com o subcapítulo 3.2.5) e tem diversas tendências de época vivendo simultaneamente dentro de si, de maneira que, nesse caso, já não cabe mais nenhuma denominação, pois qualquer que fosse, atrapalharia sua compreensão. Por isso esta Tese propõe o termo *Nobrow*, consciente da contradição com essa visão explicada e consciente da antítese de nomear o inominável já mencionada anteriormente; contudo, com essa nomeação, tornando possível sua apreensão.

> A história se desenvolve em etapas, tanto contínuas quanto descontínuas. A prevalência do posmodernismo hoje em dia, portanto [...] não sugere que ideias ou instituições do passado deixem de moldar o presente [...]. O modernismo e o posmodernismo não são separados por uma Cortina de Ferro ou uma Muralha da China, isto porque a história é um palimpsesto e a cultura é permeável ao tempo passado, ao tempo presente, ao tempo futuro. Desconfio que todos nós somos, ao mesmo tempo, um pouco vitorianos, modernos e posmodernos. Isso significa que um "período" deve ser visto simultaneamente em termos de continuidade e descontinuidade, sendo as duas perspectivas complementares e parciais (HASSAN, 1987, p. 119-120).

Hassan sinaliza que a palavra *posmodernismo* "evoca o que deseja ultrapassar ou suprimir, o próprio modernismo. O termo contém em si seu inimigo" (HASSAN, 1987, p. 121), implicando uma relação, uma dependência do termo em relação ao *moderno* muito maior do que acontece com outros períodos históricos que se antecedem.

> [...] temos aqui o mundo pós-moderno: um mundo de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olhá-lo firmemente e considerá-lo como um todo; um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs. Será esse o nosso futuro? De que maneira ele difere das visões dos teóricos da sociedade de informação ou das projeções dos teóricos pós-fordistas? Chegou a hora de analisar os [...] enfoques em conjunto e perguntar de que maneira eles podem nos ajudar a pensar em nossa condição presente e perspectivas futuras. (KUMAR, 1997, p. 157-158).

Assim como também chegou a perguntar de que maneira eles se relacionam com o *Nobrow*, ou como foram sementes de algo que floresceu no *Nobrow*.

> [...] o início do fim, não apenas de outro século, mas de outro milênio, forçosamente produzirá efeito sobre as teorias em estudo. Esse fato com certeza afeta sua capacidade de despertar interesse, como demonstrado pela popularidade de slogans sobre pós-modernidade e pós-história e pela publicidade dada a esses pronunciamentos. (KUMAR, 1997, p. 161).

A humanidade ainda está presa a todo e qualquer tipo de parâmetro, inclusive os de tempo. O mundo inteiro se prepara para mudanças que todos têm certeza que ocorrerão a partir de cada dia primeiro de janeiro, e através de tal atitude, realmente plasmam tal mudança, e mesmo a economia sabe e se prepara para os efeitos da espera pela mudança em cada começo de ano. Se já é assim em cada começo de ano, mal podemos começar a descrever a potencialidade de uma mudança de milênios. Toda a humanidade verdadeiramente passa a agir diferentemente, esperando para saber qual é esse novo mundo no qual ela se encontra – ela não sabe qual é, mas sabe que ele é diferente de alguma maneira.

Realmente, conforme contextualizamos no capítulo 1, a mudança para a época *Nobrow* se deu ao redor da mudança de milênios, ainda que não possamos estabelecer uma data exata, sabemos seus arredores. Talvez isso tenha sido apenas coincidência, talvez todas as mudanças já descritas até aqui por Kumar, em 1997, que estavam acontecendo nos anos precedentes, finalmente tenham alcançado seu ápice e feito nascer o *Nobrow*. Ou talvez, todas essas mudanças, combinadas com o sentimento universal de mudança proporcionado pelo fim de um milênio, tenham avigorado o surgimento do *Nobrow*.

> Mas houve outra causa para isso, mais imediata e, de algumas maneiras, mais convincente. A aproximação do fim do século presenciou um dos fenômenos mais notáveis da história contemporânea, talvez da história moderna como um todo. Referimo-nos à derrocada e ao eclipse do comunismo na Europa Central e Oriental e ao declínio do marxismo como ideologia em todo o mundo. Talvez haja, tem de haver, um aspecto de puro acidente histórico nessa coincidência, o fim do comunismo e o fim do século. Aparentemente não há razão óbvia por que, se o comunismo estava destinado a fracassar, isso tivesse que acontecer de forma tão espetacular exatamente na última década do século XX. A coincidência, no entanto, é inegável e tem sido quase impossível resistir à ideia de que talvez possa haver alguma conexão oculta entre os dois fatos extraordinários. Uma vez que, simultaneamente, muitas das explicações do desmoronamento do comunismo têm se baseado nas teorias da sociedade de informação e da pós-modernidade [...], esse fato serviu também para conferir a essas teorias de mudança grande parte dos aspectos habituais das profecias tipo *fin-de-siècle.* O fim do século, o fim do comunismo, e o fim – digamos – da modernidade, parecem ter pelo menos uma "afinidade eletiva"

> entre si, mesmo que tivéssemos muito trabalho para especificar elos causais entre elas. (KUMAR, 1997, p. 161).

Se houvesse uma reedição, posterior a 2001, desse texto de Krishan Kumar, ele com certeza indicaria aqui o exemplo da queda das torres gêmeas, ocorrida em 2001, como grande representação do "começo de século", começo de milênio, começo de uma nova era histórica.

Esse acontecimento tão representativo também é extremamente pertinente em relação a simbolizar o fim da pós-modernidade e o começo do *Nobrow*: se, conforme vimos ao longo desta Tese, muitos teóricos marcam o início histórico da pós-modernidade com as bombas de Hiroshima e Nagasaki – que simbolizaram o momento em que todos perderam a fé na humanidade, em que caíram em desesperança, se isolaram e deixaram de agir ou, segundo tudo o que sinalizamos anteriormente, foi o momento em que "ninguém acreditava haver algum sentido em revoltar-se contra um mundo que não iria mudar" –, o momento da queda das torres gêmeas em setembro de 2001 foi a culminância da revolta.

Podemos afirmar ainda que foi o retorno da revolta, o momento em que a humanidade percebeu que não aguentava mais assistir a sua própria destruição sem fazer nada. Mesmo que a fé no futuro ainda não tivesse sido reestabelecida, a humanidade iria lutar por ele. Já nos dias seguintes ao ataque, milhares de grupos surgiram, milhões de pessoas começaram a se mobilizar, seja qual fosse o lado que escolhessem: milhões alistaram-se no exército americano, da mesma maneira, milhões integraram-se a grupos terroristas e centenas de ONGs surgiram. Tudo em questão de dias. Eras não morrem de um segundo para o outro, elas vão gradativamente perdendo suas características, se desgastando, deixando de ser. Mas se há um momento que podemos destacar como o fim da pós-modernidade, a hora declarada de sua morte – assim como a hora de nascimento do *Nobrow* –, esse momento foi o dia 11 de setembro de 2001.

> Mesmo nos casos em que, como acontece com vários dos teóricos da pós-modernidade, pouco entusiasmo demonstrem pelo estado das coisas que descrevem, o alcance e natureza das afirmações dificilmente podem ser considerados modestos ou carentes em grandiosidade. Neste fim do século XX, ouvimos uma série de pronunciamentos e declarações que, tomados juntos ou isoladamente, equivalem à alegação de que o mundo ocidental está passando por uma das transformações mais profundas de sua existência. (KUMAR, 1997, p. 162).

Todos esses acontecimentos de começo de milênio provaram que eles estavam certos.

> Estamos no fim da modernidade; estamos no fim da história. O socialismo está morto, a utopia está morta. Até a natureza morreu. Em tom mais alegre, estamos ingressando na nova era pós-industrial, na era da informação e da

> comunicação. Estamos no alvorecer de uma era pós-fordista, de pequenas empresas e renascimento do trabalho artesanal. Podemos esperar com ansiedade por um mundo pós-moderno que renunciou aos erros da modernidade e preparou o caminho para uma nova liberdade. Muitas dessas alegações, repetimos, nada têm de novidade, retroagem no tempo, em alguns casos a meados do século ou ainda antes. Não emergiram como um coro unificado no fim do século. Além do mais, há óbvias dificuldades na tentativa de realizar uma avaliação global das mesmas, pois estas foram feitas em níveis muito diferentes de generalidade, tendo por alvo níveis diferentes da sociedade. Em um nível, são afirmações a respeito de mudanças na vida familiar, sexo e sexualidade. Têm a ver basicamente com novas formas de identidade pessoal. Em um nível muito diferente, assumem o caráter de globalização e devastação do planeta. Nestes casos, referem-se às ideologias e economias do Ocidente e, na verdade, da sociedade mundial. O problema não é só o de ligar os vários níveis, como, por exemplo, o da família ao da economia. A maioria dos teóricos está ciente desta necessidade e, nos casos relevantes, procurou atendê-la com maior ou menor grau de sucesso. Mais proibitiva é a enorme quantidade de material e a variedade de habilidades e técnicas que teriam de ser utilizadas para possibilitar uma avaliação geral de um conjunto tão numeroso e variado de alegações. E correríamos o perigo de despencar no vazio. Uma das maneiras de tentar evitar esse perigo consiste em limitar o escopo das teorias examinadas. (KUMAR, 1997, p. 162-163).

Ainda que feita antes do advento do *Nobrow*, essa constatação de Kumar é ainda mais pertinente para esta era do que para a pós-modernidade: temos que possibilitar a "avaliação geral de um conjunto tão numeroso e variado de alegações" (KUMAR, 1997, p. 163) – já que vinte anos depois, a velocidade se acelerou ainda mais, o *Big Data* aumentou ainda mais, a produção cultural e teórica aumentou muito mais –, sem que seja necessário fazê-la por meio de uma "enorme quantidade de material e a variedade de habilidades e técnicas" (KUMAR, 1997, p. 163) que inevitavelmente faria (e faz, como acontece com o *Nobrow*) acontecer essa queda no vazio. Na era *Nobrow*, a falha da crítica em superar suas técnicas de avaliação traz o fracasso dessa em apreender a contemporaneidade (conforme discorremos no subcapítulo 5.2).

> O fluxo constante, nos últimos vinte a trinta anos, de novas teorias de mudança não pode ser atribuído a maquinações da indústria da mídia. Elas têm que refletir algo real na experiência dessas sociedades, um senso verdadeiro de subversão e desorientação. Precisamos ter esse fato em mente, e verificar o que ele poderia significar, qualquer que seja a nossa avaliação das teorias particulares em estudo. (KUMAR, 1997, p. 163).

A crítica tem que abraçar a desorientação.

> Os ideólogos da Internet dão grande valor à dispersão do sujeito, estilo posmoderno, nas redes de comunicação eletrônica. Um novo "sujeito coletivo" está emergindo na "realidade virtual" do "ciberespaço". Flutuamos no ciberespaço como se fôssemos novas entidades, nem seres humanos nem máquinas, nem mente nem corpo, nem eu nem o outro. Transformamo-nos em máquinas humanas integradas, "cyborgs", capazes de inventar nossa

> identidade, isolada ou coletivamente, macho ou fêmea, mais ou menos à vontade (KUMAR, 1997, p. 169).

A glocalidade nos trouxe todo o fluxo cultural atemporal e ageográfico que nos fez superar o conceito de identidade.

> O ciberespaço pode levar à criação de novas formas de arte, como no intrigante gênero *cyberpunk* da ficção científica, mas não leva à criação de novas comunidades, pelo menos não no sentido de pessoas que se conhecem bem e participam de ação comunitária. (KUMAR, 1997, p. 169).

Assim nasceu a arte *Nobrow*, que fez surgir toda a cultura, a sociedade e a era *Nobrow*, na qual não há a criação de novos grupos, não há como agrupar indivíduos, uma vez que *Nobrow* é simplesmente a união de todos na inclassificação.

> Ocasionalmente, fico tão cansado do slogan "posmoderno" como qualquer outra pessoa, mas, quando me esforço para lamentar minha cumplicidade em sua criação, deplorar os maus usos que lhe deram e a triste fama que adquiriu, e a concluir com alguma relutância que ele cria mais problemas do que resolve, surpreendo-me parando para especular se qualquer outro conceito pode dramatizar os problemas de uma forma tão eficaz e econômica. (JAMESON, 2001, p. 413).

Justamente, já superamos a “era do conceito”.

> É esse dilema que persegue a maioria das discussões sobre a pós-modernidade. Será ela um simples bordão, um rótulo em moda, para usar à mesa de um jantar elegante e muito explorado na mídia, um conceito em que tudo cabe, tão vago e geral que se torna vazio? Ou é alguma coisa com ele parecida, realmente necessária na atual situação das sociedades ocidentais contemporâneas? Descreverá um novo e real estado da sociedade, um estado que requer um novo nome? O problema, como vimos, não para aqui. Mesmo que o novo termo seja desejável, o que é que ele pretende descrever? Será que, como o nome desde o início sugere, indica um estado de coisas "após" ou "além" da modernidade? Ou será, em vez disso, uma forma de reflexão sobre modernidade, uma nova maneira, [...] de relacionar-se com as condições modernas e suas consequências [...]? (KUMAR, 1997, p. 182).

Hoje, superada a pós-modernidade, o que é requerido no advento do *Nobrow* é que não haja mais nomeações, delimitações, restrições que jamais representarão o que tentam nomear. É extremamente imprescindível superarmos essa necessidade irracional de nomeação.

> Como parece lógico, situamos nossa discussão da pós-modernidade contra o pano de fundo do conceito de modernidade. Qualquer que seja o significado que a pós-modernidade possa assumir, tem que derivar, de alguma maneira, de um entendimento do que é modernidade. (KUMAR, 1997, p. 182).

"[...] cabe relembrar a descrição que Charles Jencks faz de pós-modernismo, como um fenômeno de 'duplo código', simultaneamente continuando e se opondo (ou 'transcendendo') às tendências da modernidade e do modernismo" (KUMAR, 1997, p. 182). Conforme indicamos anteriormente, não há como fugir do prefixo "pós".

> Foi devido em parte à existência de tal pluralidade de termos, todos eles com significados que mudam a toda hora, que surgiu um terreno tão fértil para desacordo, que se é uma bênção para as editoras, torna-se um pesadelo para os teóricos sociais. Temos que aceitar o fato de que, qualquer que seja o veredicto que possamos formular sobre a ideia de pós-modernidade, ele dependerá em boa medida das definições altamente questionáveis que lhe damos. As coisas, em outras palavras, não são o que são na sociedade de informação ou no pós-fordismo. Nestes casos, observa-se um razoável grau de consenso sobre seus significados. Nada de parecido aplica-se à pós-modernidade. Se, no fim, concordarmos com Jameson em que pós modernidade é um termo útil e, quem sabe, talvez até indispensável, isso acontecerá porque a descrição que dele demos no capítulo anterior põe em relevo certos aspectos da teoria que parecem especialmente promissores e valiosos. Nossa definição do "campo de significado" em volta da pós-modernidade sugere usos e perspectivas, um mapa de condições correntes, que não correspondem a definições mais convencionais. (KUMAR, 1997, p. 182-183).

Se continuarmos no mesmo passo, a nova era *Nobrow*, ainda mais plural que a pós-modernidade, aumentará o desacordo (e o pesadelo). A única maneira de nos prevenirmos contra isso é abandonarmos completamente as definições.

> Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jean Baudrillard e suas legiões de seguidores apropriaram-se de toda a linguagem modernista de progresso radical, arrancaram-na de seu contexto moral e político e transformaram-na em um jogo de linguagem puramente estético. [...] Os posmodernistas contemporâneos são os herdeiros das esperanças frustradas de maio de 1968 na França. Eles se [...] enterraram em uma grande tumba metafísica, espessa e apertada o suficiente para fornecer conforto duradouro contra as cruéis esperanças da primavera (BERMAN, 2009, p. 248).

Kumar discorre sobre a citação de Berman acima:

> De qualquer modo, prossegue Berman, os posmodernistas são irrelevantes. Constituem um espetáculo secundário. O drama principal encenado no palco mundial ainda é o da modernidade, que está destinado a manter seu lugar por tanto tempo quanto podemos imaginar. Na verdade, estamos, com toda probabilidade, ainda nos estágios iniciais da modernização. Grandes regiões do mundo estão justamente começando a sentir seu pleno impacto. (KUMAR, 1997, p. 186).

Giddens e Beck (conforme trataremos adiante) também juntam-se a Berman como teóricos que acreditam que a modernidade continua vigente e que a pós-modernidade nunca existiu, foi apenas uma nomeação errônea de uma fase da modernidade.

> Dessa maneira, portanto, há um grau inescapável de "reflexão" ou autoconhecimento na pós-modernidade que é inerente à sua condição e às discussões que provoca. Isso significa que terá de haver uma certa hipérbole, que não exige resposta, na pergunta que fizemos [...]: a pós-modernidade realmente existe? A pergunta não pode ser respondida de forma literal. A pós-modernidade é verdadeira na medida em que nos cerca por toda parte. As indústrias da cultura, que são hoje fundamentais em muitas sociedades ocidentais, tornaram-na verdadeira através da criação incessante de um ambiente saturado de imagens. A hiper-realidade – a cópia cujo original se perdeu – é o mundo que todos nós habitamos, pelo menos durante parte do tempo. O "êxtase da comunicação" no mundo da Internet é uma experiência viva demais, que muitos de nós apreciamos, e com a qual sofremos também, tanto em nossa vida de trabalho quanto de lazer. Cultura não é mais simplesmente um adjunto à atividade séria de ganhar a vida, mas, em grande parte, tornou-se essa atividade. Grande quantidade de pessoas trabalham nas indústrias da cultura e, nos seus momentos de folga, também consomem seus produtos. Mais notável ainda, as próprias indústrias da cultura têm se preocupado em grau extraordinário em disseminar o vocabulário, a imagística e os tons emocionais da pós-modernidade. [...] Um dos resultados dessa promoção da cultura posmodernista é que a resposta à pergunta "a posmodernidade existe realmente?" tem de ser em parte baseada em termos criados por essa própria cultura. Tal fato poderia ser uma maneira de responder a uma pergunta semelhante: até que ponto a pós-modernidade é uma ideologia? Ideologias nem sempre se situam "fora" da realidade – talvez, na verdade, não com muita frequência – que supostamente refletem, em geral de forma distorcida. A imagística de base-superestrutura do marxismo é o que nos leva a esperar essa relação. De forma mais comum, a ideologia é encontrada nas práticas e discursos da vida diária. É uma existência vivida e reveste-se de uma sensação palpável de realidade aceita pelo senso comum. Nessa medida, é interna à realidade, cujas manifestações e princípios podem, ainda assim, ocultar de alguma maneira crucial. (KUMAR, 1997, p. 194).

O contrário do que acontece com o *Nobrow*: sendo esse termo ainda não conhecido nem disseminado, o fenômeno *Nobrow* está nas ruas, espalhado por todo o mundo, acontecendo independentemente da sociedade estar consciente de tal fato ou não.

Contudo, a promoção de uma nomeação e de toda a ideia por trás dela definitivamente a enraíza cada vez mais. Conforme se acredita estar em determinada situação, mais se age de acordo com ela.

> É digno de nota que Jameson, por exemplo, a despeito de sua advertência sobre as dificuldades de estudar o posmodernismo como teoria comprovável, volta repetidamente à idéia de que ele é "a lógica cultural do capitalismo tardio". Uma opinião semelhante é encontrada em autores como Lash, Urry e Harvey. O sentido tem de ser que, mesmo se não pudermos (ou não pudermos facilmente) distinguir a cultura posmoderna da sociedade pós-moderna, devemos ser capazes de compreender o fenômeno da pós-modernidade através de uma análise da situação corrente do capitalismo. A análise, por sua vez, deverá levar-nos a examinar exatamente as áreas para as quais Rorty nos alertou, a vida econômica, social e política do mundo deste final de século. Se podemos submeter formalmente a "teste" a teoria posmoderna, em outras

> palavras (que tipo de teoria social podemos submeter a teste?), devemos ser capazes de avaliar-lhe a plausibilidade pelo menos em algum grau, estudando as alegações que faz sobre essa realidade bem concreta. (KUMAR, 1997, p. 195).

O autor prossegue esclarecendo o uso desse tipo de argumento:

> Esse tipo de argumento pode ser usado contra uma larga faixa de fenômenos pós-modernos. O particularismo pós-moderno, o pluralismo e o ecletismo existem, mas são manifestações ideológicas da unidade sistêmica subjacente, cujos imperativos criam a própria diversidade, enquanto, ao mesmo tempo, impõem uma homogeneidade mais profunda e mais global [...]. O padrão, seja de lugar ou de produto, é semelhante: globalização ligada a localismo e diversificação. A globalização, seguindo a lógica conhecida do desenvolvimento capitalista, procura "economias de escala". Estas preferem a padronização e a homogeneidade – o "produto global". (KUMAR, 1997, p. 198).

Kumar nos indica duas “variedades de pós-modernidade”, introduzindo a primeira, em que se encaixariam Foster (1999) e Lash (1990):

> Vários autores chamaram a atenção para o fato de que podemos distinguir utilmente duas variedades principais de pós-modernidade, ou pós-modernismo. Haveria um "posmodernismo de reação" e um "posmodernismo de resistência" (Foster); um modernismo "normal e convencional" e um modernismo "de oposição" (Lash). Há, isto é, em primeiro lugar, um posmodernismo que parece encaixar-se confortavelmente nos requisitos do capitalismo tardio. Louva a cultura de massa, o consumismo e o comercialismo. É fortemente populista na atitude em relação à cultura "alta" ou elitista. Dá seu assentimento divertido ao slogan visto em camisetas: "Compro, logo existo." É uma filosofia que aparentemente se ajusta ao estilo de vida e interesses de muitos membros da nova classe média "pós-industrial" na mídia, na publicidade, na educação superior e nas finanças. (KUMAR, 1997, p. 202).

E a segunda variedade, com Robins (1991):

> Por outro lado, há um posmodernismo que aparentemente se ergue contra as correntes da cultura capitalista. Esse pensamento posmodernista deu respaldo a numerosos movimentos sociais que têm por base reivindicações ligadas a sexo, etnicidade e localidade. Ajudou os que procuram estabelecer uma identidade – pessoal ou coletiva – contra a maré montante da homogeneização capitalista. Opõe-se à padronização do lugar e do ambiente. Procurou criar um senso de lar em um espaço cada vez mais abstrato, global, homogêneo (KUMAR, 1997, p. 202-203).

Não podemos dizer que alguma dessas duas variedades esteja incorreta.

> Uma vez que o renascimento do mercado e da democracia nos últimos tempos ocorreu em escala mundial, e desde que são ideias categoricamente abstratas e generalizantes, o universalismo tornou-se, mais uma vez, um ponto de partida viável para a teoria social. Reemergiram ideias de comunidade e

> convergência institucional e, com elas, a possibilidade de os intelectuais lhes proporcionarem significado sob a forma de utopia. Parece, na verdade, que estamos presenciando o nascimento da quarta versão pós-guerra do pensamento social mitopoéico. O "neomodernismo" [...] servirá como uma aproximação prática dessa fase da teoria da posmodernização, até que apareça um termo que represente, de uma forma mais imaginativa, o novo espírito dos tempos. Mas, ao mesmo tempo, Alexander adverte contra qualquer reativação simples e destituída de espírito crítico da teoria da modernização. A modernidade não pode e não deve ser identificada somente com suas formas ocidentais, seja como meios, seja como fins. Elas não são necessariamente as melhores e, com certeza, não as expressões finais da modernidade. A modernização, como o exemplo do Japão mostra melhor que qualquer outro, é agora um processo global, que encontrará formas próprias, apropriadas ao tempo e lugar onde forem promovidas – da mesma forma que religiões mundiais como o cristianismo e o islamismo se adaptaram à cultura particular e às circunstâncias de seus ambientes locais. O "neomodernismo" assumirá, nessa medida, algumas das características da teoria pós-moderna. Seu universalismo será ressalvado por um relativismo que reconhece as particularidades do tempo e do espaço. De modo geral, as teorias neomodernas devem ser ampliadas para manter um espírito de reflexão descentrado e autoconsciente de suas dimensões ideológicas, mesmo enquanto continuarem em seus esforços para formular uma nova teoria científica explicativa [...]. Neste sentido, o 'neo' tem que incorporar o viés linguístico associado ao 'pós' da teoria moderna, mesmo nos casos em que desafia sua força ideológica e, de forma mais vasta, teórica (KUMAR, 1997, p. 208-209).

Aqui, em 1997, Kumar já fala na possibilidade de “neomodernismo”. Ele menciona a reemergência de ideias como a de “comunidade”, não atinente ao pós-modernismo (e por mais que não seja atinente ao *Nobrow*, já que neste ninguém consegue encaixar-se em qualquer grupo ou sociedade, possa talvez ser um traço considerável, já que *Nobrow* é “a união de todos na indeterminação”) e completamente fora de suas características. É um momento (1997) em que já se observa a existência de sinais da morte do pós-modernismo.

Atualmente, a cultura *Nobrow* não pode “ser identificada somente com suas formas ocidentais, seja como meios, seja como fins” (KUMAR, 1997, p. 208-209), ela simplesmente não pode ser identificada. O que Kumar chama de “neomodernismo” pode ser o vislumbre que ele teve naquele momento do *Nobrow,* que estava por nascer. Ele estava extremamente acertado em suas ponderações sobre o que o ‘neo’ incorpora.

> Nenhum pós-modernista ponderado terá muito a contestar a esse respeito. Essa postura mantém aberto o debate, o que é o principal. De qualquer modo, quer nos consideremos neomodernistas ou pós-modernistas, quer pensemos que vivemos na pós-modernidade ou, como querem Giddens e Beck, na modernidade "tardia" ou "radicalizada", o importante é reconhecer a novidade dos nossos tempos. (KUMAR, 1997, p. 209).

5.1.2.1 Outras visões acerca da Pós-modernidade

Devido à importância histórica da pós-modernidade, das inúmeras visões diferenciadas sobre ela e da hipótese de sua superação sinalizada nesta Tese, faz-se extremamente importante considerarmos também diversos pontos de vista. Anteriormente, nos baseamos em Krishan Kumar justamente por sua ampla abordagem sobre diversos teóricos. Verifiquemos agora o ponto de vista de Harvey e de Eagleton.

> Vem ocorrendo uma mudança abissal nas práticas culturais, bem como político-econômicas, desde mais ou menos 1972. Essa mudança abissal está vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço. Embora a simultaneidade nas dimensões mutantes do tempo e do espaço não seja prova de conexão necessária ou causal, podem-se aduzir bases *a priori* em favor da proposição de que há algum tipo de relação necessária entre a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e um novo ciclo de "compressão do tempo-espaço" na organização do capitalismo. (HARVEY, 1992, p. 7).

Embora Harvey tenha escrito a citação acima em 1989, tal mudança que ele descreve é um dos primeiros sinais das transformações que fariam nascer cerca de dez anos depois o *Nobrow*: mudanças na forma de experimentarmos o tempo e o espaço, compressão do tempo-espaço, simultaneidade, flexibilidade.

> Mas essas mudanças, quando confrontadas com as regras básicas de acumulação capitalista, mostram-se mais como transformações da aparência superficial do que como sinais do surgimento de alguma sociedade pós-capitalista ou mesmo pós-industrial inteiramente nova. (HARVEY, 1992, p. 7).

Haveria, nesse sentido, uma sociedade completamente nova, mas não necessariamente pós-capitalista ou pós-industrial, pois na contemporaneidade *Nobrow* há espaço para que diversos tipos de sociedade existam em simultaneidade, mesmo que estes sejam contrários.

> Hoje, há sinais de que a hegemonia cultural do pós-modernismo está perdendo força no Ocidente. Quando até os agentes do desenvolvimento dizem a um arquiteto como Moshe Safdie que estão cansados disso, pode o pensamento filosófico ficar tão atrás? Em certo sentido, pouco importa se o pós-modernismo está ou não se exaurindo, visto que muito se pode aprender com uma pesquisa histórica das raízes do que tem sido uma desestabilizadora fase do desenvolvimento econômico, político e cultural. (HARVEY, 1992, p. 9).

Harvey estava plenamente correto ao dizer que “pouco importa se o pós-modernismo está ou não se exaurindo” (HARVEY, 1992, p. 9), pois naquele momento o que se necessitava era tal “pesquisa histórica das raízes do que tem sido uma desestabilizadora fase do

desenvolvimento econômico, político e cultural" (HARVEY, 1992, p. 9). Mesmo hoje, na contemporaneidade *Nobrow* inominável, o nome que damos a esta época não importaria muito, talvez não importasse, até mesmo, se continuássemos chamando-a de pós-modernismo; contudo, chegamos a um ponto em que tais nomeações errôneas estão trazendo muitas incompreensões dos fenômenos da contemporaneidade, fazendo com que as pessoas, por exemplo, se ceguem para determinados fenômenos porque esses seriam impossíveis de estar ocorrendo na pós-modernidade, por não terem as características dessa. Ou seja, toda e qualquer nomeação errônea prejudica a compreensão da contemporaneidade, e infelizmente esse quadro se agrava no *Nobrow*: toda e qualquer nomeação (errônea ou não) pode prejudicar sua compreensão – por isso nossa proposta, de cuja antítese temos plena consciência, de nomear o inominável como *Nobrow*, assim apenas designando o fato descrito acima.

> O século XX – com seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki – certamente deitou por terra o otimismo. Pior ainda, há a suspeita de que o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana. (HARVEY, 1992, p. 23).

Em comum com diversos outros teóricos tratados ao longo desta tese, Harvey aqui menciona o final da II Guerra Mundial como o golpe mortal na modernidade, de tal maneira possivelmente reconhecendo esse momento como o nascimento histórico da pós-modernidade; ainda que, como outros diversos teóricos, Harvey elenque inúmeros exemplos na arte atestando o início estético – ou o início da discussão intelectual – do pós-modernismo no início dos anos 70 (cf. HARVEY, 1992, p. 45-67). Ele dá diversas caracterizações ao pós-modernismo que são comuns ao *Nobrow*, lembrando que esse texto de Harvey foi escrito em 1989 e que diversas características do pós-modernismo continuam a viver não totalitária, unitariamente, mas em simultaneidade com outras díspares no advento do *Nobrow*: "[...] no auge da história intelectual e cultura em que algo chamado 'pós-modernismo' emergiu de sua crisálida do antimoderno para estabelecer-se por si mesmo como estética cultural." (HARVEY, 1992, p. 15).

> Saber se o projeto do Iluminismo estava ou não fadado desde o começo a nos mergulhar num mundo kafkiano, se tinha ou não de levar a Auschwitz e Hiroshima e se lhe restava ou não poder para informar e inspirar o pensamento e a ação contemporâneos são questões cruciais. Há quem, como Habermas, continue a apoiar o projeto, se bem que com forte dose de ceticismo quanto às suas metas, muita angústia quanto à relação entre meios e fins e certo pessimismo no tocante à possibilidade de realizar tal projeto nas condições econômicas e políticas contemporâneas. E há também quem – e isso é, como veremos, o cerne do pensamento filosófico pós-modernista – insista que

> devemos, em nome da emancipação humana, abandonar por inteiro o projeto do Iluminismo. A posição a tomar depende de como se explica o "lado sombrio" da nossa história recente e do grau até o qual o atribuímos aos defeitos da razão iluminista, e não à falta de sua correta aplicação. (HARVEY, 1992, p. 24).

Toda essa consideração coloca a possibilidade de escolhermos qual caminho tomar, qual projeto devemos seguir – o que muitos teóricos acreditam não estar em nossas mãos –, mas independentemente desse fato, é importante mais uma vez observarmos e diferenciarmos quais teóricos acreditam ou defendem um projeto, e quais apenas atestam seus limites temporais e suas características.

> O pós-modernismo, por exemplo, representa uma ruptura radical com o modernismo ou é apenas uma revolta no interior deste último contra certa forma de "alto modernismo" representada, digamos, na arquitetura de Mies van der Rohe e nas superfícies vazias da pintura expressionista abstrata minimalista? Será o pós-modernismo um estilo [caso em que podemos razoavelmente apontar como seus precursores o dadaísmo, Nietzsche ou mesmo, como preferem Kroker e Cook (1986), as Confissões de Santo Agostinho, no século IV] ou devemos vê-lo estritamente como um conceito periodizador (caso no qual debatemos se ele surgiu nos anos 50, 60 ou 70)? Terá ele um potencial revolucionário em virtude de sua oposição a todas as formas de metanarrativa (incluindo o marxismo, o freudismo e todas as modalidades de razão iluminista) e da sua estreita atenção a "outros mundos" e "outras vozes" que há muito estavam silenciados (mulheres, gays, negros, povos colonizados com sua história própria)? Ou não passa da comercialização e domesticação do modernismo e de uma redução das aspirações já prejudicadas deste a um ecletismo de mercado "vale tudo", marcado pelo *laiseez-faire*? Portanto, ele solapa a política neoconservadora ou se integra a ela? E associamos a sua ascensão a alguma reestruturação radical do capital, à emergência de alguma sociedade de "pós-industrial", vendo-o até como a "arte de uma era inflacionária" ou como a "lógica cultural do capitalismo avançado" (como Newman e Jameson propuseram)? (HARVEY, 1992, p. 47).

De acordo com o mencionado anteriormente, Harvey faz um relato importante a ser considerado quando apresenta diversas possibilidades de abordagens e de datas.

> Se, como insistem os pós-modernistas, não podemos aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, nem retratá-lo com uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança, como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo? A resposta pós-moderna simples é de que, como a representação e a ação coerentes são repressivas ou ilusórias (e, portanto, fadadas a ser autodissolventes e autoderrotantes), sequer deveríamos tentar nos engajar em algum projeto global. (HARVEY, 1992, p. 55).

Essa constatação sobre o pós-modernismo é comum ao *Nobrow*, exceto em sua resposta: em primeiro lugar, no *Nobrow*, já voltamos a nos revoltar e a nos interessar em projetos globais,

inclusive porque, querendo ou não, já estamos imersos na cultura e na sociedade mundial, em todas as culturas e em todas as sociedades do mundo; em segundo lugar, como representações são repressivas – e mais do que isso, no advento do *Nobrow*, inúteis –, a solução é abandoná-las por completo.

> O pós-modernismo também deve ser considerado algo que imita as práticas sociais, econômicas e políticas da sociedade. Mas, por imitar facetas distintas dessas práticas, apresenta-se com aparências bem variadas. A superposição, em tantos romances pós-modernos, de diferentes mundos entre os quais prevalece uma "alteridade" incomunicativa num espaço de coexistência tem uma estranha relação com a crescente favelização, enfraquecimento e isolamento da pobreza e das populações minoritárias no centro ampliado das cidades britânicas e norte-americanas. Não é difícil ler um romance pós-moderno como um corte transversal metafórico das paisagens sociais em fragmentação, das subculturas e modos locais de comunicação de Londres, Chicago, Nova York ou Los Angeles. (HARVEY, 1992, p. 109).

O *Nobrow* não imita, não é cada prática da sociedade. Assim sendo, obviamente, também – ponto em comum com a pós-modernidade – "apresenta-se com aparências bem variadas". Nesse sentido, um aspecto importantíssimo da evolução da pós-modernidade para o *Nobrow* é justamente que essa superposição não enfraquece, mas fortalece e dá visibilidade a todas sociedades e culturas (de acordo com o capítulo 1).

> O pós-modernismo [...] vê a si mesmo de modo bem mais simples: na maioria das vezes, como um movimento determinado e deveras caótico voltado para resolver todos os supostos males do modernismo. Mas, quanto a isso, creio que os pós-modernistas exageram quando descrevem o moderno de maneira tão grosseira, quer caricaturando todo o movimento modernista a ponto de, como o próprio Jencks admite, "acusar a arquitetura moderna de se ter tornado uma forma de sadismo que está ficando fácil demais", quer isolando uma tendência do modernismo (althusserianismo, brutalismo moderno ou seja o que for) para criticar como se fosse todo o movimento. [...] Também concluo que há mais continuidade do que diferença entre a ampla história do modernismo e o movimento denominado pós-modernismo. Parece-me mais sensível ver este último como um tipo particular de crise do primeiro, uma crise que enfatiza o lado fragmentário, efêmero e caótico da formulação de Baudelaire (o lado que Marx disseca tão admiravelmente como parte integrante do modo capitalista de produção), enquanto exprime um profundo ceticismo diante de toda prescrição particular sobre como conceber, representar ou exprimir o eterno e imutável. Mas o pós-modernismo, com sua ênfase na efemeridade da *jouiseance*, sua insistência na impenetrabilidade do outro, sua concentração antes no texto do que na obra, sua inclinação pela desconstrução que beira o niilismo, sua preferência pela estética, em vez da ética, leva as coisas longe demais. Ele as conduz para além do ponto em que acaba a política coerente, enquanto a corrente que busca uma acomodação pacífica com o mercado o envereda firmemente pelo caminho de uma cultura empreendimentista que é o marco do neoconservadorismo reacionário. (HARVEY, 1992, p. 111-112).

Harvey é um dos pouquíssimos teóricos que acredita que a pós-modernidade não é o exato oposto, o contraste perfeito da modernidade, mas sim continuidade desta apenas "levando as coisas longe demais". Já *Nobrow*, independentemente desse ponto de vista de Harvey, dá continuidade às características menos radicais da pós-modernidade e transcende as características mais enfáticas (conforme explicitado no subcapítulo 5.1.2). A impenetrabilidade típica da pós-modernidade, por exemplo, é completamente não característica do *Nobrow*, em que tudo se penetra, em que tudo se "além-hibridiza" (conforme subcapítulo 3.2.5).

> Se tanto a modernidade como a pós-modernidade derivam a sua estética de alguma espécie de luta com o fato da fragmentação, da efemeridade e do fluxo caótico, eu sugeriria que é muito importante estabelecer por que tal fato se teria tornado um aspecto tão presente da experiência moderna por um período de tempo tão longo, e por que a intensidade dessa experiência parece ter assumido tanto poder a partir de 1970. Se a única coisa certa sobre a modernidade é a incerteza, devemos sem dúvida dar considerável atenção às forças sociais que produzem tal condição. (HARVEY, 1992, p. 112-113).

Mas seria a incerteza característica certa da modernidade? Ou apenas da pós-modernidade (se é que – mesmo desta – realmente o é). Nossa única certeza é que a incerteza é característica primordial do *Nobrow*.

> As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser. (HARVEY, 1992, p. 293).

Por isso, as mudanças tão extremas no advento do *Nobrow*, uma época atemporal e ageográfica.

> As respostas estéticas a condições de compressão do tempo-espaço são importantes, e assim têm sido desde que a separação, ocorrida no século XVIII, entre conhecimento científico e julgamento moral criou para elas um papel distintivo. A confiança de uma época pode ser avaliada pela largura do fosso entre o raciocínio científico e a razão moral. Em períodos de confusão e incerteza, a virada para a estética (de qualquer espécie) fica mais pronunciada. Como fases de compressão do tempo-espaço são disruptivas, podemos esperar que a virada para a estética e para forças da cultura, tanto como explicações quanto como *loci* de luta ativa, seja particularmente aguda nesses momentos. Sendo típico das crises de superacumulação catalisar a busca de soluções temporais e espaciais que criam, por sua vez, um sentido avassalador de compressão do tempo-espaço, também podemos esperar que as crises de superacumulação sejam seguidas por fortes movimentos estéticos. (HARVEY, 1992, p. 293).

Exatamente. Não só “podemos esperar que as crises de superacumulação sejam seguidas por fortes movimentos estéticos” (HARVEY, 1992, p. 293), como já temos a estética *Nobrow* como tal resultado.

> As rachaduras nos espelhos podem não ser muito grandes e as fusões nas extremidades podem não ser muito marcantes, mas o fato de todas elas existirem sugere que a condição da pós-modernidade passa por uma súbita evolução, talvez alcançando um ponto de autodissolução em alguma coisa diferente. Mas o quê? (HARVEY, 1992, p. 325).

Nobrow! Lembrando que essa foi uma hipótese levantada por Harvey em 1989, e mesmo nessa data ele já podia observar que a pós-modernidade estava para evoluir em algo novo muito em breve. E a resposta é o *Nobrow*.

> Wenders parece propor um novo romantismo, a exploração de sentidos globais e das perspectivas do Vir-a-Ser por meio da liberação do desejo romântico da estase do Ser. Há perigos em liberar um poder estético desconhecido e talvez incontrolável numa situação instável. Brandon Taylor favorece um retorno ao realismo como forma de devolver as práticas culturais a um domínio em que possa ser expresso algum tipo de conteúdo ético explícito. Até alguns dos desconstrucionistas parecem estar voltando à ética. Além disso, há uma renovação do materialismo histórico e do projeto do Iluminismo. Por meio do primeiro, podemos começar a compreender a pós-modernidade como condição histórico-geográfica. Com essa base crítica, torna-se possível lançar um contra-ataque da narrativa contra a imagem, da ética contra a estética e de um projeto de Vir-a-Ser em vez de Ser, buscando a unidade no interior da diferença, embora um contexto em que o poder da imagem e da estética, os problemas da compressão do tempo-espaço e a importância da geopolítica e da alteridade sejam claramente entendidos. (HARVEY, 1992, p. 325).

Nobrow parece ser esse poder estético desconhecido, mas é ele que está trazendo de volta a estabilidade perdida na pós-modernidade. *Nobrow* é a unidade no *exterior*, no conjunto da diferença trazido pela compressão do tempo-espaço, pela geopolítica e pela alteridade.

> Há alguns que desejam que retomemos ao classicismo e outros que buscam que trilhemos o caminho dos modernos. Do ponto de vista destes últimos, toda época tem julgada a realização da "plenitude do seu tempo, não pelo ser, mas pelo vir-a-ser". Minha concordância não poderia ser maior. (HARVEY, 1992, p. 326).

Já Eagleton, logo após esclarecer diferenças semânticas (conforme também já indicadas no subcapítulo 1.4), expõe sua visão de “sabedoria reconhecida”:

> A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que

> questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura "elitista" e a cultura "popular", bem como entre a arte e a experiência cotidiana. O quão dominante ou disseminada se mostra essa cultura – se tem acolhimento geral ou constitui apenas um campo restrito da vida contemporânea – é objeto de controvérsia. (EAGLETON, 1998, p. 7).

Segundo Eagleton, esses aspectos são objeto de controvérsias, porém, abaixo ele traz a questão mencionada da "sabedoria reconhecida", dizendo que apenas um ou outro teórico pode questionar essas características que ele descreve – ainda que ele tente se isentar do "contra ou a favor" –, contudo, com todos os teóricos estudados ao longo desta Tese, já estabelecemos que as visões contraditórias do pós-modernismo são muitas.

> [...] pode acontecer de um determinado teórico haver, em sua obra, questionado ou mesmo rejeitado algumas das visões que atribuo ao pós-modernismo de um modo geral; todavia, elas constituem um tipo de sabedoria reconhecida, e nesse sentido não me considero culpado de paródia excessiva. Ao contrário, embora predomine uma análise negativa do tema, tentei admitir o lado bom do pós-modernismo sempre que possível, chamando atenção tanto para seus pontos fortes como para os fracos. Não se trata apenas de se posicionar a favor ou contra o pós-modernismo, conquanto, na minha opinião, haja mais motivos para se opor a ele do que para apoiá-lo. Da mesma forma que se dizer "pós-modernista" não significa unicamente que você abandonou de vez o modernismo, mas que o percorreu à exaustão até atingir uma posição ainda profundamente marcada por ele, deve haver algo como um pré-pós-modernismo, que percorreu todo o pós-modernismo e acabou mais ou menos no ponto de partida, o que de modo algum não significa que não tenha havido mudança. (EAGLETON, 1998, p. 7).

Temos novamente algumas contextualizações e abrangências a serem tiradas da utilização do prefixo "pós".

> Logo adiante, trataremos do historicismo; mas se a narrativa não precisa ser reducionista, isto se dá porque seria absurdo imaginar que isso é tudo que o pós-modernismo é. Em primeiro lugar, boa parte dele remonta ao auge do modernismo, a despeito dos seus eventuais protestos em contrário, que assim lhe confere um *pedigree* mais prolongado que qualquer simples fenômeno pós-anos 60. Em segundo lugar, fica difícil explicar como Madonna, as construções em estilo gótico ou a ficção de Martin Amis descendem de uma desordem política, embora deva haver sem dúvida algum crítico cultural arrojado a tentá-lo. [...] Se o pós-modernismo cobre tudo desde o punk à morte da meta-narrativa, dos fanzines a Foucault, como conceber que um único esquema explanatório possa fazer justiça a uma entidade de uma heterogeneidade tão fantástica assim? E se a criatura é tão diversa, como podemos simplesmente nos posicionar a favor ou contra ela, como alguém que se diga contra ou a favor do Peru? Se há alguma unidade no pós-modernismo,

> ela só pode residir nas "semelhanças familiares" wittgensteinianas; e nesse sentido ele parece oferecer um exemplo instrutivo de seu antiessencialismo dogmático (EAGLETON, 1998, p. 30).

Eagleton indica aqui a questão das diversas variedades presentes dentro do pós-modernismo, algo de que muitos teóricos discordam entre si; todavia, essa é uma característica primordial do *Nobrow*: a simultaneidade, a coexistência de tendências díspares. O que Eagleton descreve, caso não seja idiossincrático do pós-modernismo, pode ter sido a emergência dos primeiros sinais do nascimento do *Nobrow*, cuja "unidade no pluralismo" e "união na indeterminação" são sua essência.

> O pós-modernismo [...] não pode mesmo chegar a um termo, tanto quanto não poderia haver um fim para a pós-Maria Antonieta. Ele não é, aos próprios olhos, uma "etapa da história", mas a ruína de todo esse pensamento etapista. Ele não vem depois do modernismo no mesmo sentido que o positivismo vem depois do idealismo, mas no sentido de que o reconhecimento de que o rei está nu vem depois de se olhar para ele. E assim, da mesma forma como era verdade que o imperador esteve nu o tempo todo, sob certo aspecto o pós-modernismo existia mesmo antes de começar. Num determinado nível pelo menos, ele não passa da verdade negativa da modernidade, um desmascaramento de suas pretensões míticas e, portanto, presume-se que fosse tão legítimo em 1786 quanto o é hoje. Esse modo de pensar não deixa muito confortável o pós-modernismo, visto que seu relativismo histórico o faz cauteloso diante dessas verdades transistóricas, mas essa afirmação, no final das contas, representa o preço que ele tem de pagar por recusar-se a ver a si próprio, pelo menos em termos filosóficos, como apenas mais um movimento na grande sinfonia da História, que pela lógica deriva de seus predecessores e prepara o caminho para o que vem depois. (EAGLETON, 1998, p. 37-38).

Muitos teóricos discordam de Eagleton quanto à ideia de o pós-modernismo ser "a ruína de todo esse pensamento etapista" (EAGLETON, 1998, p. 37-38), justamente pelas implicações do uso do prefixo "pós". Poderia realmente essa visão "etapista" ser vencida? Talvez nem mesmo o *Nobrow* – era atemporal e ageográfica na qual diversas tendências de época convivem simultaneamente – pode ser visto como superação do "etapismo", pois, mesmo tendo tendências atemporais, suas características não são irreversíveis, insuperáveis. O *Nobrow* definitivamente teve "seu caminho preparado por seu predecessor", a pós-modernidade.

> O que o pós-modernismo recusa não é história mas a História – a ideia de que existe uma entidade chamada História, dotada de propósito e sentido imanentes, que se vai desdobrando furtivamente à nossa volta até quando falamos. Mas decretar o fim dessa entidade revela-se um tanto paradoxal, visto que, ao fazê-lo, não há como evitar de abraçar a lógica que se recusa. Equivaleria mais ou menos a discorrer sobre o momento em que começou o tempo ou imaginar que algo chamado eternidade vai iniciar a partir de nossa morte. Se podemos definir a data do fim da História – se o pós-modernismo decolou nos anos 60 ou 70, ou quando supostamente acabaram o fordismo, a cultura autônoma ou as metanarrativas –, isto quer dizer que ainda estamos até

> certo ponto dentro da estrutura daquele relato linear. "Até certo ponto" porque é difícil saber se a finalização encontra-se dentro ou fora do que ela realiza, assim como é difícil saber se a fronteira de um terreno faz ou não parte dele. Mas, uma vez que a finalização precisa representar a finalização de algo um mínimo específico, um fim para isso e não para aquilo, fica difícil deixar de sentir que o pós-modernismo nasce do modernismo da mesma maneira que o modernismo nasceu do realismo. A dificuldade do pós-modernismo quanto a isso reside no fato de que, se no plano cultural ele de fato parecia um período histórico determinado, no plano filosófico ele devia existir há muito tempo, muito antes de qualquer pessoa ter notícia do significante ou dos circuitos de excitação libidinosa. [...] Enfim, o "pós" é um marcador histórico ou teórico? Se a História como a modernidade a concebe não passa de ilusão, então algumas alegações pós-modernistas com efeito se mostraram verdadeiras o tempo todo, ainda que não possamos distinguir com precisão verdadeiras para quem. Para começar, nunca existiu qualquer Progresso ou Dialética ou Espírito-de-Mundo; o mundo não é assim, nem nunca foi. Mas a teoria pós-moderna desconfia de frases como "do jeito que o mundo é", ou era; será que ela não está opondo a "ilusão ideológica" à "verdade", numa jogada epistemológica que consideraria ingênua demais? Talvez então a modernidade tenha sido mesmo, no seu tempo, bastante real – talvez essas noções de progresso e de dialética e de todo o resto tenham apresentado resultados concretos, tenham de certa forma correspondido realmente a alguma realidade histórica. Mas, nesse caso, o pós-modernismo só consegue sua imunidade à ingenuidade epistemológica à custa de um historicismo que ele reputa repugnante tanto quanto. (EAGLETON, 1998, p. 38-39).

A questão do fim da história é algo que precisamos mencionar, mas na qual não adentraremos, pois ela não afeta nossa análise da transitoriedade "pós-modernidade/*Nobrow*", mesmo que o suposto fim da história tenha se dado na transitoriedade anterior "modernidade/pós-modernidade". *Nobrow* pode ser uma cultura que não é linear – temporalmente – mas isso não significa que ela não irá ser – temporalmente – superada.

"O pós-modernismo, do jeito que se apega ao particular, relutaria em aceitar que existem proposições que se aplicam a todos os tempos e lugares, e nem por isso podemos dizê-las vazias ou triviais." (EAGLETON, 1998, p. 110). Mais uma diferença fundamental entre o pós-modernismo e o *Nobrow*, que demonstra a superação do pós-modernismo: o *Nobrow* em si se aplica a todos os tempos e lugares. "Da mesma forma, também fica difícil para nós resgatar a excitação quimérica que deve ter tomado conta do mundo com o conceito de universalidade." (EAGLETON, 1998, p. 110).

> Se o pós-modernismo constitui uma forma de culturalismo, é porque, entre outras razões, ele se recusa a reconhecer que o que os diferentes grupos étnicos têm em comum em termos sociais econômicos é, no final das contas, mais importante que suas diferenças. (EAGLETON, 1998, p. 119).

Tal reconhecimento mencionado é chave no *Nobrow*.

5.1.2.2 Legitimação na pós-modernidade e além

Consideremos agora os questionamentos de Lyotard em relação à condição pós-moderna. Ele já adiantava diversos questionamentos em comum com esta Tese em 1979, quando já era um grande crítico contrário aos posicionamentos de muito pós-modernistas.

> Este estudo tem por objeto a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. Decidiu-se chamá-la de "pós-moderna". A palavra é usada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos. (LYOTARD, 2002, p. XV).

Conforme registrado anteriormente, Krishan Kumar, consciente das diversas posições contrastantes sobre a pós-modernidade, destaca que o importante é manter o debate sempre aberto, de maneira que precisamos considerar os questionamentos aqui a serem apresentados por Lyotard.

> Nossa hipótese de trabalho é a de que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Esta passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa o fim de sua reconstrução. Foi mais ou menos rápida conforme os países e, nos países, conforme os setores de atividade: donde uma discronia geral, que não torna fácil o quadro de conjunto. Uma parte das descrições não pode deixar de ser conjectural. E sabe-se que é imprudente conceder um crédito excessivo à futurologia. (LYOTARD, 2002, p. 3).

Dentro de todas as indagações acerca das diferentes opiniões a respeito da pós-modernidade, novamente temos o fato de que não há como muitas não serem conjecturais.

> Para começar, o saber científico não é todo o saber; ele sempre teve ligado a seu conceito, em competição com uma outra espécie de saber que, para simplificar, chamaremos de narrativo e que será caracterizado mais adiante. Não se trata de dizer que este último possa prevalecer sobre ele, mas seu modelo está relacionado às idéias de equilíbrio interior e de convivialidade, comparadas às quais o saber contemporâneo empalidece, sobretudo se tiver que sofrer uma exteriorização em relação àquele que sabe (*sachant*) e uma alienação em relação a seus usuários bem maiores do que antes. A desmoralização consequente dos pesquisadores e dos professores é fato importante, tanto que veio à tona, como se sabe, junto àqueles que se destinavam a exercer estas profissões, os estudantes, ao longo dos anos 60, em todas as sociedades mais desenvolvidas, e veio retardar sensivelmente, durante este período, o rendimento dos laboratórios e das universidades que não conseguiram evitar a sua contaminação. (LYOTARD, 2002, p. 12).

Conforme indicamos anteriormente (e discutiremos a fundo no subcapítulo 5.2), já passamos da hora de desconectar o saber científico dos conceitos. A desmoralização mencionada perdura até hoje, e a falta de compreensão da contemporaneidade trazida pela insistência em se trabalhar através de conceitos foi um dos agravantes desse fato.

> Além disso, ela interfere no problema essencial, o da legitimação. Aqui, tomamos a palavra em um sentido mais lato do que lhe é dado na discussão da questão da autoridade pelos teóricos alemães contemporâneos. Considere-se uma lei civil; seu enunciado é o seguinte: tal categoria de cidadãos deve desempenhar tal tipo de ação. A legitimação é um processo pelo qual um legislador é autorizado a promulgar esta lei como norma. Considere-se um enunciado científico; ele está submetido à regra: um enunciado deve apresentar determinado conjunto de condições para ser reconhecido como científico. Aqui, a legitimação é o processo pelo qual um "legislador" ao tratar do discurso científico é autorizado a prescrever as condições estabelecidas (em geral, condições de consistência interna e de verificação experimental) para que um enunciado faça parte deste discurso e possa ser levado em consideração pela comunidade científica. (LYOTARD, 2002, p. 13).

Esse é o processo que precisamos modificar para que possamos continuar desempenhando nosso papel de “comunidade científica”.

> Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato da emancipação. (LYOTARD, 2002, p. 69).

Questão essa que tomou proporções ainda maiores no *Nobrow*.

> Buscas de causalidade [...] são sempre decepcionantes. Supondo-se que se admita uma ou outra destas hipóteses, resta explicar a correlação das tendências referidas com o declínio do poder unificador e legitimador dos grandes relatos da especulação e da emancipação. O impacto que, por um lado, a retomada e a prosperidade capitalista e, por outro lado, o avanço desconcertante das técnicas podem ter sobre o estatuto do saber é certamente compreensível. Mas é preciso primeiramente resgatar os germes de "deslegitimação" e de niilismo que eram inerentes aos grandes relatos do século XIX para compreender como a ciência contemporânea podia ser sensível a estes impactos bem antes que eles acontecessem. (LYOTARD, 2002, p. 69-70).

O ponto a ser questionado seria o da legitimação ser inerente à ciência.

> Uma ciência que não encontrou sua legitimidade não é uma ciência verdadeira; ela cai no nível o mais baixo, o de ideologia ou de instrumento de poder, se o discurso que deveria legitimá-la aparece ele mesmo como dependente de um saber pré-científico, da mesma categoria que um relato "vulgar". O que não deixa de acontecer se se volta contra ele as regras do jogo da ciência que ele denuncia como empírica. Considere-se o enunciado especulativo: um enunciado científico é um saber somente se for capaz de

> situar-se num processo universal de engendramento. A questão que surge a seu respeito é a seguinte: seria este enunciado um saber no sentido que ele determina? Ele não o será, a não ser que possa situar-se num processo universal de engendramento. Ora, ele o pode. Basta-lhe pressupor que este processo existe (a Vida do espírito) e que ele mesmo é uma de suas expressões. Esta pressuposição é mesmo indispensável ao jogo de linguagem especulativo. Se ela não é feita, a própria linguagem da legitimação não seria legítima, e estaria, com a ciência, imersa no non sense, pelo menos de acordo com o idealismo. Mas pode-se compreender esta pressuposição num sentido totalmente diferente, que nos aproxima da cultura pós-moderna: ela define, dir-se-á na perspectiva que adotamos anteriormente, o grupo de regras que é preciso admitir para jogar o jogo especulativo. Tal apreciação supõe primeiramente que se aceite como modo geral da linguagem de saber o das ciências "positivas". Em segundo lugar, que se considere que esta linguagem implica pressuposições (formais e axiomáticas) que ela deve sempre explicitar. Com outras palavras, Nietzsche afirma isto quando mostra que o "niilismo europeu" resulta da auto-aplicação da exigência científica de verdade a esta própria exigência. Surge assim a idéia de perspectiva que não é distante, pelo menos neste ponto, da dos jogos de linguagem. Tem-se aí um processo de deslegitimação cujo motor é a exigência de legitimação. A "crise" do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que seria ela mesma o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo. Ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do saber. Esta erosão opera no jogo especulativo, e é ela que, ao afrouxar a trama enciclopédica na qual cada ciência devia encontrar seu lugar, deixa-as se emanciparem. (LYOTARD, 2002, p. 70-71).

O que torna a linguagem científica como tal é exatamente essa pressuposição. Não temos que fugir da legitimação, mas sim das metodologias não mais cabíveis que acreditamos serem inerentes a essa. É preciso que, para se de definir, se abra espaço para a indefinição no saber científico. Um “processo de deslegitimação cujo motor é a exigência de legitimação” e a “crise do saber científico” vem da “erosão interna do princípio de legitimação do saber” (LYOTARD, 2002, p. 70-71). Precisamos buscar esse afrouxamento enciclopédico que trará emancipação para a ciência e para todo o conhecimento em geral. Trataremos mais precisamente sobre o papel da teoria em todo esse cenário no subcapítulo 5.2.

> As delimitações clássicas dos diversos campos científicos passam ao mesmo tempo por um requestionamento: disciplinas desaparecem, invasões se produzem nas fronteiras das ciências, de onde nascem novos campos. A hierarquia especulativa dos conhecimentos dá lugar a uma rede imanente e, por assim dizer, "rasa", de investigações cujas respectivas fronteiras não cessam de se deslocar. As antigas "faculdades" desmembram-se em institutos e fundações de todo tipo, as universidades perdem sua função de legitimação especulativa. Privadas da responsabilidade da pesquisa que o relato especulativo abafa, elas se limitam a transmitir os saberes julgados estabelecidos e asseguram, pela didática, mais a reprodução dos professores que a dos cientistas. É neste estado que Nietzsche as encontra e as condena. (LYOTARD, 2002, p. 71-72).

Atualmente, as fronteiras não apenas não “cessam de se deslocar” – como na pós-modernidade –, elas simplesmente se dissolvem e deixam de existir no advento do *Nobrow*.

5.1.3 Hipermodernidade

> A partir do final dos anos 70, a noção de pós-modernidade fez sua entrada no palco intelectual com o fim de qualificar o novo estado cultural das sociedades desenvolvidas. Tendo surgido inicialmente no discurso arquitetônico (em reação ao estilo internacional), ela bem depressa foi mobilizada para designar ora o abalo dos alicerces absolutos da racionalidade e o fracasso das grandes ideologias da história, ora a poderosa dinâmica de individualização e de pluralização de nossas sociedades. Para além das diversas interpretações propostas, impôs-se a ideia de que estávamos diante de uma sociedade mais diversa, mais facultativa, menos carregada de expectativas em relação ao futuro. Às visões entusiásticas do progresso histórico sucediam-se horizontes mais curtos, uma temporalidade dominada pelo precário e pelo efêmero. Confundindo-se com a derrocada das construções voluntaristas do futuro e o concomitante triunfo das normas consumistas centradas na vida presente, o período pós-moderno indicava o advento de uma temporalidade social inédita, marcada pela primazia do aqui-agora. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 51).

As possíveis datas de início da pós-modernidade e de sua “entrada no palco intelectual” (datas distintas) e cada justificativa para tais de diversos teóricos são discutidas ao longo de todo este subcapítulo 5.1.

> O neologismo pós-moderno tinha um mérito: salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário; descontentamento com as paixões políticas e as militâncias – era mesmo preciso dar um nome à enorme transformação que se desenrolava no palco das sociedades abastadas, livres do peso das grandes utopias futuristas da primeira modernidade. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 52).

Temos aqui o neologismo “pós-moderno” como oposição bem representada ao termo “moderno”. O fato é que a aceitação do termo “pós-moderno” não se deu por sua boa adequação representativa da realidade, mas por falta de outro termo melhor.

> Ao mesmo tempo, porém, a expressão pós-moderno era ambígua, desajeitada, para não dizer vaga. Isso porque era evidentemente uma modernidade de novo gênero a que tomava corpo, e não uma simples superação daquela anterior. Donde as reticências legítimas que se manifestaram a respeito do prefixo pós. E acrescente-se isto: há vinte anos, o conceito de pós-moderno dava oxigênio, sugeria o novo, uma bifurcação maior; hoje, entretanto, está um tanto desusado. O ciclo pós-moderno se deu sob o signo da descompressão *cool* do social; agora, porém, temos a sensação de que os tempos voltam a endurecer-se, cobertos que estão de nuvens escuras. Tendo-se vivido um breve momento

> de redução das pressões e imposições sociais, eis que elas reaparecem em primeiro plano, nem que seja com novos traços. No momento em que triunfam a tecnologia genética, a globalização liberal e os direitos humanos, o rótulo pós-moderno já ganhou rugas, tendo esgotado sua capacidade de exprimir o mundo que se anuncia. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 52).

Dessa maneira, Lipovetsky demonstra a constatação – comum à desta Tese – de que "o rótulo pós-moderno já ganhou rugas, tendo esgotado sua capacidade de exprimir o mundo que se anuncia".

> O pós de pós-moderno ainda dirigia o olhar para um passado que se decretara morto; fazia pensar numa extinção sem determinar o que nos tornávamos, como se se tratasse de preservar uma liberdade nova, conquistada no rastro da dissolução dos enquadramentos sociais, políticos e ideológicos. Donde seu sucesso. Essa época terminou. Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa? Ao clima de epílogo segue-se uma sensação de fuga para adiante, de modernização desenfreada, feita de mercantilização proliferativa, de desregulamentação econômica, de ímpeto técnico-científico, cujos efeitos são tão carregados de perigos quanto de promessas. Tudo foi muito rápido: a coruja de Minerva anunciava o nascimento do pós-moderno no momento mesmo em que se esboçava a hipermodernização do mundo. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 53).

A época pós-moderna terminou. A partir daí, Lipovestky introduz o conceito de "hipermodernidade".

> Tudo se passa como se tivéssemos ido da era do pós para a era do hiper. Nasce uma nova sociedade moderna. Trata-se não mais de sair do mundo da tradição para aceder à racionalidade moderna, e sim de modernizar a própria modernidade, racionalizar a racionalização – ou seja, na realidade destruir os "arcaísmos" e as rotinas burocráticas, pôr fim à rigidez institucional e aos entraves protecionistas, relocar, privatizar, estimular a concorrência. O voluntarismo do "futuro radiante" foi sucedido pelo ativismo gerencial, uma exaltação da mudança, da reforma, da adaptação, desprovida tanto de um horizonte de esperanças quanto de uma visão grandiosa da história. Por toda a parte, a ênfase é na obrigação do movimento, a hipermudança sem o peso de qualquer visão utópica, ditada pelo imperativo da eficiência e pela necessidade da sobrevivência. Na hipermodernidade, não há escolha, não há alternativa, senão evoluir, acelerar para não ser ultrapassado pela "evolução": o culto da modernização técnica prevaleceu sobre a glorificação dos fins e dos ideais. Quanto menos o futuro é previsível, mais ele precisa ser mutável, flexível, reativo, permanentemente pronto a mudar, supermoderno, mais moderno que os modernos dos tempos heróicos. A mitologia da ruptura radical foi substituída pela cultura do mais rápido e do sempre mais: mais rentabilidade, mais desempenho, mais flexibilidade, mais inovação. Resta saber se, na realidade, isso não significa modernização cega, niilismo técnico-mercantil, processo que transforma a vida em algo sem propósito e sem sentido. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 56-57).

Tudo o que Lipovestky caracteriza como “hiper” é comum ao que, na cultura *Nobrow*, caracterizamos como excessos e acelerações idiossincráticas dessa cultura, que é sempre mutável e flexível, de acordo com a necessidade descrita acima no cenário – exato – de um futuro pouco previsível.

> Quando até o não-moderno revela a primazia do eu e funciona segundo um processo pós-tradicional, quando a cultura do passado não é mais obstáculo à modernização individualista e mercantil, surge uma fase nova da modernidade. Do pós ao hiper: a pós-modernidade não terá sido mais que um estágio de transição, um momento de curta duração. E este já não é mais o nosso. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 58).

Definitivamente uma nova fase surgiu – conforme indicado por Lipovestky –, não mais compatível com os parâmetros da pós-modernidade – “um estágio de transição, um momento de curta duração. E este já não é mais o nosso”. Hoje, observamos novos parâmetros tanto na ideia de hipermodernidade quanto no de *Nobrow*, haja vista que “[...] a hipermodernidade multiplicou as temporalidades divergentes.” (LIPOVETSKY, 2004b, p. 58), concepção esta comum à do *Nobrow*. “Superar a temática pós-moderna, reconceitualizar a organização temporal que se apresenta – eis o propósito deste texto” (LIPOVETSKY, 2004b, p. 58) e desta Tese, de acordo com as justificativas no subcapítulo 5.2.

> Jean-François Lyotard foi um dos primeiros a notar o vínculo entre a condição pós-moderna e a temporalidade presentista. Perda de credibilidade dos sistemas progressistas; primazia das normas da eficiência; mercantilização do saber; multiplicação dos contratos temporários no cotidiano – o que significa tudo isso senão que o centro de gravidade temporal de nossas sociedades se deslocou do futuro para o presente? A época dita pós-moderna, definida pelo esgotamento das doutrinas emancipatórias e pela ascensão de um tipo de legitimação centrada na eficiência, faz-se acompanhar do predomínio do aqui-agora. Perguntemos: quais as forças sócio-históricas que provocaram a agonia das visões triunfalistas acerca do futuro? Sejamos claros: os insucessos ou as catástrofes da modernidade político-econômica (as duas guerras mundiais, os totalitarismos, o Gulag, o Holocausto, as crises do capitalismo, o abismo entre Primeiro e Terceiro Mundo) jamais teriam, por si sós, causado a ruína das "metanarrativas" se novos referenciais não houvessem alcançado êxito maciço em remodelar as mentalidades, em oferecer novas perspectivas para as existências. As desilusões, as decepções políticas, não explicam tudo: houve simultaneamente novas paixões, novos sonhos, novas seduções que se manifestaram dia após dia, sem grandiloqüência, é verdade, mas onipresentes e afetando o maior número de pessoas. Eis o fenômeno que nos modificou: é com a revolução do cotidiano, com as profundas convulsões nas aspirações e nos modos de vida estimuladas pelo último meio século, que surge a consagração do presente. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 59).

Mais do que a questão do presente, a sociedade contemporânea já voltou a se preocupar com o futuro, pois já temos razões para crer novamente em um futuro melhor.

> A primazia do presente se instalou menos pela ausência (de sentido, de valor, de projeto histórico) que pelo excesso (de bens, de imagens, de solicitações hedonistas). Foi o poder dos dispositivos subpolíticos do consumismo e da moda generalizada o que provocou a derrota do heroísmo ideológico-político da modernidade. O coroamento do presente se iniciou muito antes que se houvessem enfraquecido as razões para ter esperança num futuro melhor; esse coroamento precedeu em várias décadas a queda do Muro de Berlim, o universo acelerado do ciberespaço e o liberalismo globalizado. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 61).

Há um novo presenteísmo que caminha lado a lado com a esperança no futuro, que não a anula.

> A partir dos anos 80 e (sobretudo) 90, instalou-se um presentismo de segunda geração, subjacente à globalização neoliberal e à revolução informática. Essas duas séries de fenômenos se conjugam para "comprimir o espaço-tempo", elevando a voltagem da lógica da brevidade. De um lado, a mídia eletrônica e informática possibilita a informação e os intercâmbios em "tempo real", criando uma sensação de simultaneidade e de imediatez que desvaloriza sempre mais as formas de espera e de lentidão. De outro lado, a ascendência crescente do mercado e do capitalismo financeiro pôs em xeque as visões estatais de longo prazo em favor do desempenho a curto prazo, da circulação acelerada dos capitais em escala global, das transações econômicas em ciclos cada vez mais rápidos. Por toda a parte, as palavras-chaves das organizações são flexibilidade, rentabilidade, *just in time*, "concorrência temporal", atraso-zero – tantas orientações que são testemunho de uma modernização exacerbada que contrai o tempo numa lógica urgentista. Se a sociedade neoliberal e informatizada não criou a mania do presente, não há dúvida de que ela contribuiu para a culminância disso ao interferir nas escalas de tempo, intensificando nossa vontade de libertar-nos das limitações do espaço-tempo. Mais: tal reorganização da vida econômica não deixou de ter consequências dramáticas para categorias inteiras da população, com o "turbocapitalismo" e a prioridade dada à rentabilidade imediata acarretando as reduções maciças de quadros funcionais, o emprego precário, a ameaça maior de desemprego. O *Zeitgeist* predominantemente frívolo foi substituído pelo tempo do risco e da incerteza. Viveu-se certa despreocupação com o futuro – mas agora é na insegurança que, cada vez mais, vive-se o presente. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 62-63).

No *Nobrow*, vivemos sua incerteza característica – muito diferente da incerteza da pós-modernidade, relacionada com a falta de perspectiva do futuro.

> O momento denominado pós-moderno coincidiu com o movimento de emancipação dos indivíduos em face dos papéis sociais e das autoridades institucionais tradicionais, em face das limitações impostas pela filiação a este ou aquele grupo e em face dos objetivos distantes; aquele momento é indissociável do estabelecimento de normas sociais mais flexíveis, mais diversas, e da ampliação da gama de opções pessoais. Disso resultou um sentimento de "descontração", de autonomia e de abertura para as existências individuais. Sinônimo de desencantamento com os grandes projetos coletivos, o parêntese pós-moderno ficou todavia envolto numa nova forma de sedução,

> ligada à individualização das condições de vida, ao culto do eu e das felicidades privadas. Já não estamos mais nessa fase: eis agora o tempo do desencanto com a própria pós-modernidade, da desmitificação da vida no presente, confrontada que está com a escalada das inseguranças. O alívio é substituído pelo fardo, o hedonismo recua ante os temores, as sujeições do presente se mostram mais fortes que a abertura de possibilidades acarretada pela individualização da sociedade. De um lado, a sociedade-moda não pára de instigar aos gozos já reduzidos do consumo, do lazer e do bem-estar. De outro, a vida fica menos frívola, mais estressante, mais apreensiva. A tomada das existências pela insegurança suplanta a despreocupação "pós-moderna". É com os traços de um composto paradoxal de frivolidade e ansiedade, de euforia e vulnerabilidade, que se desenha a modernidade do segundo tipo. Nesse contexto, o rótulo pós-moderno, que antes anunciava um nascimento, tornou-se um vestígio do passado, um "lugar da memória". (LIPOVETSKY, 2004b, p. 64-65).

São essas as justificativas da superação do pós-moderno. Não há como ainda estarmos nessa fase de presenteísmo despreocupados com o futuro, levando em consideração as características da contemporaneidade demarcadas acima.

> Os fluxos econômicos de curto prazo, o insucesso das certezas progressistas, a derrocada do poder regulador das tradições – todos esses fenômenos presentistas são indiscutíveis. Parece-me, porém, que eles não nos autorizam a diagnosticar a irrupção de uma cultura do "presente eterno" ou "auto-suficiente". Tal conceitualização deixa passar excessivamente em branco as tensões paradoxais que animam o regime do tempo na hipermodernidade. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 66).

Esses fenômenos presenteístas podem ser traços da pós-modernidade que ainda sobrevivem, mas realmente não significam que tal cultura "presente eterno" continue viva.

> Na hipermodernidade, a fé no progresso foi substituída não pela desesperança nem pelo niilismo, mas por uma confiança instável, oscilante, variável em função dos acontecimentos e das circunstâncias. Motor da dinâmica dos investimentos e do consumo, o otimismo em face do futuro se reduziu – mas não está morto. Assim como o resto, a sensação de confiança se desinstitucionalizou, desregulamentou-se, só manifestando-se na forma de variações extremas. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 70).

Diferentemente da pós-modernidade, hoje somos obrigados a enfrentar o futuro, a considerá-lo, não importa em que intensidade.

> Essa remobilização da memória é indissociável de um novo modo de identificação coletiva. Nas sociedades tradicionais, a identidade religiosa e cultural era vivida como coisa natural, recebida e intangível, excluindo as escolhas individuais. Isso acabou. Na presente situação, a filiação identitária é tudo menos instantânea ou dada em definitivo; ela é, isto sim, um problema, uma reivindicação, um objeto de apropriação dos indivíduos. Meio de construir-se e dizer o que se é, maneira de afirmar-se e fazer-se reconhecer, a filiação comunitária vem acompanhada de autodefinição e

> autoquestionamento. Já não se é mais judeu, muçulmano ou basco "tal qual se respira": a identidade própria é questionada, examinada; hoje, é preciso tomar posse daquilo que outrora se tinha naturalmente. Antes institucionalizada, a identidade cultural se tornou aberta e reflexiva, uma questão individual suscetível de ser retomada infinitamente. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 94-95).

Tal ideia antiga de identidade realmente acabou. Lipovetsky explica que, na hipermodernidade, a identidade não é instantânea nem definitiva. No *Nobrow*, ela é completamente obsoleta, não sendo capaz de representar seus objetos culturais e indivíduos.

> O que define a hipermodernidade não é exclusivamente a autocrítica dos saberes e das instituições modernas; é também a memória revisitada, a remobilização das crenças tradicionais, a hibridização individualista do passado e do presente. Não mais apenas a desconstrução das tradições, mas o reemprego delas sem imposição institucional, o eterno rearranjar delas conforme o princípio da soberania individual. Se a hipermodernidade é metamodernidade, ela se apresenta igualmente com os traços de uma metatradicionalidade, de uma metarreligiosidade sem fronteiras. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 98).

O que define o *Nobrow* é a evolução, a transcendência de tal hibridização em uma "além-hibridização".

> Não faltam fenômenos que podem autorizar uma interpretação relativista ou niilista do universo hipermoderno. Dissolução dos fundamentos incontestes do saber, primado do pragmatismo e do deus dinheiro, sentimento de igualdade de valor de todas as opiniões e de todas as culturas – são tantos os elementos que nutrem a idéia de que o ceticismo e a extinção dos ideais superiores constituem importante característica de nossa época. Mas será que a realidade observável dá mesmo razão a tal paradigma? Embora seja inegável que grande quantidade de referenciais culturais se embaralharam e que a dinâmica técnica e mercantil organiza segmentos inteiros de nossas sociedades, permanece o fato de que a derrocada do sentido não chega ao extremo, pois há sempre um fundo de forte e amplo consenso sobre os fundamentos ético-políticos da modernidade liberal. Para além da "guerra dos deuses" weberiana e do crescente poder da sociedade de mercado, afirma-se um núcleo duro de valores compartilhados que estabelecem limites estritos ao rolo compressor do raciocínio operacionalista. Nem todo o nosso patrimônio ético-político foi erradicado: permanecem válvulas de escape axiológicas que nos impedem de endossar a interpretação radicalista do niilismo hipermoderno. Disso são testemunho, em especial, os protestos e compromissos éticos, a nova consagração dos direitos humanos, que os erige em centro de gravidade ideológica e em norma organizadora onipresente das ações coletivas. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 98-99).

Os elementos mencionados são características de nossa época, a qual podemos chamar de hipermodernidade ou *Nobrow*. Contudo, devemos considerar que a característica mais importante do *Nobrow* é sua indeterminação e/ou sua flexibilidade, seu esfumaçar de bordas e fronteiras.

> Não é verdade que o dinheiro e a eficiência se tornaram os princípios e os fins últimos de todas as relações sociais. Do contrário, como entender o valor conferido ao amor e à amizade? Como explicar as reações de indignação em face das novas formas de escravidão e de barbárie? De onde vêm as exigências de moralizar as trocas econômicas, a mídia e a vida política? Ainda que nossa época seja o palco da pluralidade conflituosa dos conceitos do bem, ela é, ao mesmo tempo, marcada por uma reconciliação inédita com os fundamentos humanistas – estes nunca antes se beneficiaram de tal legitimidade inconteste. Nem todos os valores, nem todos os referenciais de sentido, foram pelos ares: a hipermodernidade não é "sempre mais desempenho instrumental e, portanto, sempre menos valores que tenham força de obrigação"; ela é, isto sim, uma espiral técnico-mercantil que se liga ao reforço unanimista do tronco comum dos valores humanistas democráticos. Ninguém negará que o mundo, do jeito que anda, provoca mais inquietação do que otimismo desenfreado: alarga-se o abismo entre Primeiro e Terceiro Mundo; aumentam as desigualdades sociais; as consciências ficam obcecadas pela insegurança de várias naturezas; o mercado globalizado diminui o poder que as democracias têm de regerem a si mesmas. Mas será que isso nos autoriza a diagnosticar um processo de "rebarbarização" do mundo, no qual a democracia não é mais que uma "pseudodemocracía" e um "espetáculo cerimonial"? Chegar a tal conclusão seria subestimar o poder de autocrítica e de autocorreção que continua a existir no universo democrático liberal. A era presentista está tudo menos fechada, encerrada em si mesma, dedicada a um niilismo exponencial. Dado que a depreciação dos valores supremos não é sem limites, o futuro continua em aberto. A hipermodernidade democrática e mercantil ainda não deu seu canto do cisne – ela está apenas no começo de sua aventura histórica. (LIPOVETSKY, 2004b, p. 99-100).

Nobrow é a era do “em aberto”, na qual todas as tendências (mesmo as opostas) podem caminhar juntas, lado a lado, em convivência pacífica. É a era de depreciação e de superação de todo e qualquer valor.

Cultura-mundo

> A época em que vivemos caracteriza-se por uma onda poderosa e irresistível de unificação do mundo. Aquilo que em outros lugares se denomina globalização, é conhecido, na França, pelo termo mundialização. Trata-se de uma formidável dinâmica, que coincide com a conjunção de fenômenos econômicos (abertura de mercado, num contexto de capitalismo em escala planetária), inovações tecnológicas (as novas tecnologias da informação e da comunicação em geral) e reviravoltas geopolíticas (implosão do império soviético). Embora essa tendência à unificação do mundo não corresponda a um fenômeno de natureza recente (vivemos numa "segunda etapa da globalização") nem mesmo a uma realidade acabada, é inegável que representa uma transformação de ordem geral e profunda, tanto no que diz respeito à organização quanto no que diz respeito à percepção do nosso universo. Todavia, constituiria um reducionismo circunscrever a globalização contemporânea ou hipermoderna a um mero conjunto de realidades geopolíticas ou técnico-comerciais. Ela também incide sobre o universo cultural, estabelecendo padrões inéditos que comportam um reposicionamento

> e um redimensionamento da cultura no contexto social. A globalização é também uma manifestação cultural. No atual momento, desenvolve-se e amplia-se enormemente uma cultura de "terceiro gênero" – ou seja, uma espécie de hipercultura transnacional que, em associação com Jean Serroy, pareceu-me apropriado denominar cultura-mundo. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 1-2).

As diferentes abordagens acerca dos termos globalização e mundialização são tratadas no subcapítulo 3.3.1. Contudo, independentemente dos pontos de vista diversos quanto ao assunto, essa tendência à unificação do mundo é um fenômeno que não pode deixar de ser considerado. Ele tem consequências diretas e profundas na cultura e em sua circulação (segundo abordagem feita no subcapítulo 3.3.3), sendo, sim, uma "manifestação cultural".

> Com o novo ciclo de modernidade que recompõe o mundo, constituiu-se um regime inédito de cultura. Conceito arriscado, não ignoramos isso de modo algum: quando se saca a palavra "cultura", os revólveres não estão longe! Mas os riscos teóricos que a empresa comporta não poderiam justificar manter-se afastado dela. Pois a era hipermoderna transformou profundamente o relevo, o sentido, a superfície social e econômica da cultura. Esta não pode mais ser considerada como uma superestrutura de signos, como o aroma e a decoração do mundo real: ela se tornou mundo, uma cultura-mundo, a do tecnocapitalismo planetário, das indústrias culturais, do consumismo total, das mídias e das redes digitais. Através da excrescência dos produtos, das imagens e da informação, nasceu uma espécie de hipercultura universal que, transcendendo as fronteiras e confundindo as antigas dicotomias (economia/imaginário, real/virtual, produção/representação, marca/arte, cultura comercial/alta cultura), reconfigura o mundo em que vivemos e a civilização por vir. Não estamos mais nos tempos em que a cultura era um sistema completo e coerente de explicação do mundo. Terminaram, igualmente, as grandes épocas de oposição entre cultura popular e cultura erudita, entre "civilização" das elites e "barbárie" do populacho. A esse universo de oposições distintivas e hierárquicas sucedeu um mundo em que a cultura, não se separando mais da indústria mercantil, exibe uma vocação planetária e infiltra-se em todos os setores de atividade. Ao mundo de ontem, no qual a cultura era um sistema de signos comandados pelas lutas simbólicas entre grupos sociais e organizava-se em torno de pontos de referência sagrados, criadores de um universo estável e particular, sucede o da economia política da cultura, da produção cultural proliferante, indefinidamente renovada. Não mais o cosmo fixo da unidade, do sentido último, das classificações hierarquizadas, mas o das redes, dos fluxos, da moda, do mercado sem limite nem centro de referência. (LIPOVETSKY, 2011, p. 7-8).

Na contemporaneidade *Nobrow*, não há como nos prendermos a classificações, a referências. Somos fluxo, somos rede. Lipovetsky fala em "cultura-mundo":

> Qual o significado de cultura-mundo? Num âmbito mais imediato, o conceito se aplica à revolução das tecnologias da informação e da comunicação, à formação de vastas redes midiáticas supranacionais, à expansão da indústria cultural, que passam a introduzir uma parcela sempre crescente dos mesmos

> bens num mercado globalizado. Isso só é possível mediante uma expansão considerável do setor cultural, que é assim transformado, em sua totalidade, num universo econômico, incluindo-se aí objetivos e políticas de lucro, marketing, trocas comerciais, semelhantes aos critérios vigentes nos demais setores da economia de mercado. Já não nos situamos na época daquele nobre reduto da cultura entendida como o mundo das ideias, mas, sim, no "capitalismo cultural", em cujo âmbito as indústrias da cultura e da comunicação se impõem como instrumentos do crescimento e forças propulsoras da economia. Cultura-mundo designa também um contexto no qual as operações culturais desempenham um papel cada vez mais decisivo no próprio mundo dos negócios, por meio do design, da estética, dos modelos de toda espécie. O padrão da economia cultural é o dos "empreendimentos criativos". Ao remodelar o universo material da produção e do comércio, a cultura não é mais só uma superestrutura sublime de signos. Num contexto dessa natureza, logomarcas, objetos, moda, turismo, habitat, publicidade – tudo tende a assumir um tom cultural, estético e semiótico. Quando o fator econômico se torna elemento cultural e este penetra o conteúdo mercadológico, emerge o contexto da cultura-mundo. Isso porque esta não transcende apenas as particularidades das culturas locais, mas também as antigas dicotomias, que estabeleciam diferenças entre produção e representação, criação e indústria, alta cultura e cultura comercial, imaginário e economia, vanguarda e mercado, arte e moda. Sem dúvida, desde o início dos tempos, verifica-se, nas sociedades tradicionais, uma "inserção" do econômico no universo cultural, num emaranhado de influências recíprocas entre base material, organização social e sistema de valores. No entanto, com o advento da cultura-mundo, essa combinação passa a realizar-se de forma estratégica, operacional e homogênea. O mundo produtivo "real" se anuncia como cultural, enquanto o mundo da cultura pleiteia direitos econômicos. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 2-3).

A cultura-mundo, tal como abordada por Lipovetsky, não é exatamente a cultura *Nobrow*, mas um aspecto importante e idiossincrático desta.

> [...] vemos desenvolver-se o que se pode chamar uma hipercultura, uma cultura-mundo. Ela se define em primeiro lugar pelo fim da separação entre cultura e economia, em segundo lugar pelo significativo desenvolvimento da esfera cultural, em terceiro lugar pela absorção dela pela ordem mercantil. A cultura que caracteriza a época hipermoderna não é mais o conjunto das normas sociais herdadas do passado e da tradição (a cultura no sentido antropológico), nem mesmo o "pequeno mundo" das artes e das letras (a alta cultura); ela se tornou um setor econômico em plena expansão, a tal ponto considerável que se chega a falar, não sem razão, de "capitalismo cultural". A cultura-mundo designa o sistema econômico-cultural do hipercapitalismo globalizado. (LIPOVETSKY, 2011, p. 68).

As barreiras entre economia e cultura foram quebradas na cultura-mundo, fato concordante com a dissolução de definições e fronteiras característica do *Nobrow*. “A cultura-mundo é testemunha da erosão das barreiras estritas que, não havia muito tempo ainda, separavam o mundo da alta cultura do mundo comercial” (LIPOVETSKY, 2011, p. 69). Vejamos, então, alguns aspectos discordantes entre a cultura-mundo e a cultura *Nobrow*.

> [...] nosso tempo é testemunha do advento de uma segunda era da cultura-mundo, que, desta vez, se desenha sob os traços de um universal concreto e social. Não mais o ideal do "cidadão do mundo", mas o mundo sem fronteiras dos capitais e das multinacionais, do ciberespaço e do consumismo. Não se limitando mais à esfera do ideal, ela remete à realidade planetária hipermoderna em que, pela primeira vez, a economia mundial se ordena segundo um modelo único de normas, valores e objetivos – o *éthos* e o sistema tecnocapitalista –, e em que a cultura se impõe como um mundo econômico de pleno direito. Cultura-mundo significa o fim da heterogeneidade tradicional da esfera cultural e a universalização da cultura mercantil, apoderando-se das esferas da vida social, dos modos de existência, da quase totalidade das atividades humanas. Com a cultura-mundo, dissemina-se em todo o globo a cultura da tecnociência, do mercado, do indivíduo, das mídias, do consumo; e, com ela, uma infinidade de novos problemas que põem em jogo questões não só globais (ecologia, imigração, crise econômica, miséria do Terceiro Mundo, terrorismo...) mas também existenciais (identidade, crenças, crise dos sentidos, distúrbios da personalidade...). A cultura globalitária não é apenas um fato; é, ao mesmo tempo, um questionamento tão intenso quanto inquieto de si mesma. Mundo que se torna cultura, cultura que se torna mundo: uma cultura-mundo. (LIPOVETSKY, 2011, p. 8-9).

Ainda que, de fato, a cultura-mundo seja um aspecto da cultura *Nobrow*, enquanto Lipovetsky indica que a cultura-mundo significa o fim da heterogeneidade, *Nobrow* é a garantia de sua continuidade, em simultaneidade.

> A cultura-mundo designa a era da formidável ampliação do universo da comunicação, da informação, da midiatização. O desenvolvimento de novas tecnologias e das indústrias culturais e de comunicação tornou possível um consumo abundante de imagens e, ao mesmo tempo, a multiplicação dos canais, das informações e das trocas ao infinito. Eis a era do mundo hipermidiático, do cibermundo, da comunicação-mundo, estágio supremo, mercantilizado, da cultura. Essa hipercultura não tem mais nada de setor periférico da vida social: janela para o mundo, ela não cessa de remodelar nossos conhecimentos sobre ele, difunde em todo o planeta fluxos ininterruptos de imagens, filmes, músicas, séries televisivas, espetáculos esportivos, transforma a vida política, os modos de existência e a vida cultural, impondo-lhes um novo modo de consagração, bem como a lógica do espetáculo. (LIPOVETSKY, 2011, p. 10).

Esse modelo de cultura:

> [...] se estabeleceu há duas ou três décadas, passando a constituir o horizonte cultural das sociedades contemporâneas na era da globalização. Nele, as grandes utopias, os contramodelos de sociedade evaporaram, perderam o essencial de sua credibilidade. (LIPOVETSKY, 2011, p. 13).

Há agora toda uma desorientação, desreferencialização:

> Até o presente, era a cultura que claramente traçava o ritmo da existência, que conferia sentido à vida, integrando-a num conjunto de parâmetros religiosos,

> regras e valores, ou seja, em sistemas simbólicos. A cultura-mundo, desenvolvendo-se às avessas dessa imemorável edificação lógica, não cessa de desorganizar nosso ser-no-mundo, as consciências e as existências. Vivemos num momento em que todos os componentes da vida – desestabilizados, privados de suas coordenadas estruturantes – se acham em crise. Igreja, família, ideologias, política, relação entre os sexos, consumo, arte, educação, não há domínio que escape ao processo de desterritorialização e de desorientação. A cultura-mundo, ou cultura em escala planetária, reduz a estilhaços todos os sistemas de referência, embaralha todas as noções de separação entre "nós" e "os outros", entre guerra e paz, entre proximidade e distância. Esvazia todos os grandes projetos coletivos de seu antigo poder de atração, revoluciona continuamente os estilos de vida e as modalidades de trabalho, bombardeia os indivíduos com informações exageradas e caóticas. Daí provém uma situação de incerteza, de desorientação inédita, generalizada, quase total. As culturas tradicionais criavam um mundo "acabado" e estruturado, que acarretava uma forte identificação de ordem coletiva e, por isso mesmo, uma afirmação identitária, permitindo resistência aos inumeráveis embates da vida. Pelo contrário, na segunda modernidade do mundo, sem o lastro dos modelos coletivos e simbólicos, vivemos num contexto de insegurança identitária e psicológica. Anteriormente, por si só, havia um elo de integração e identificação social entre todos. Doravante, o que vemos é uma fragilização crescente, bem como uma individualização incerta e ensimesmada. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 3-4).

Conforme tratado nos subcapítulos 4.1.1.1 e 5.1.2, a cultura *Nobrow* se tornou o mundo, de arte passou a ser cultura, que passou a ser sociedade, que passou a ser era, que passou a ser mundo. Uma de suas mais importantes características é o mencionado “estilhaçamento dos sistemas de referência” da cultura-mundo. Já não há mais “um elo de integração e identificação social entre todos” (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 4), *Nobrow* é uma era de incerteza e indeterminação, é a era de união de todo o mundo na incerteza.

> Num plano mais antropológico, cultura-mundo significa uma nova relação vivida com o fator distância, uma intensificação da tomada de consciência do mundo como fenômeno planetário, ou seja, visto como totalidade e unidade, pelo qual a globalização constitui uma nova realidade objetiva na história, sendo ao mesmo tempo uma realidade cultural, um fenômeno da consciência, da percepção e da emoção. A irrupção das novas tecnologias, o *mass media*, a internet, a rapidez dos transportes, as catástrofes ecológicas, o fim da Guerra Fria e do império soviético, tudo isso, além de haver suscitado a "unificação" do mundo, promoveu também uma maior consciência deste, junto a novas formas de ver, viver e pensar. Algo que ocorra noutro extremo do mundo é hoje capaz de provocar, onde quer que seja, um conjunto de reflexões e temores, de ódios ou correntes de empatia. Nesse sentido, com "a compressão do tempo e do espaço", com a erosão das fronteiras, a cultura-mundo corresponde a uma nova experiência das correlações entre o aqui e o ali, o nacional e o internacional, o próximo e o distante, o local e o universal. De certo modo, reduziu-se o espaço enquanto se acelerou o tempo. Ingressamos na era do espaço-tempo universal, do tempo cibernético global, embora isso, em nenhuma hipótese (convém dizer logo), signifique a supressão das distâncias culturais. Graças ao desenvolvimento do universo midiático e do espaço cibernético, já existe a possibilidade de estar informado sobre tudo, em

> qualquer lugar, uma vez que os recantos mais isolados estão ligados ao global. Cada vez mais, os homens perfazem a experiência de um só mundo, no qual as interdependências, interconexões e interações se ampliam. Claro, nem todo mundo se assemelha às elites do *jet-set*, que compartilham os mesmos hábitos, consomem as mesmas marcas de luxo e sentem-se em casa nas mesmas grandes redes de hotéis internacionais. Todavia, nada impede que, concomitantemente a esse "cosmopolitismo de aeroportos internacionais", se manifeste a experiência cotidiana de um mundo unificado, mediante ameaças ecológicas, difusão "por transporte aéreo" das epidemias virais, imperativos universais do mercado, crises financeiras, migrações e diásporas, atos terroristas, grandes acontecimentos mundiais (Olimpíadas, Copas do Mundo, morte de Michael Jackson): fenômenos que desconhecem fronteiras e são percebidos desse modo. De onde se segue que a cultura-mundo favorece novas formas de vida transnacionais e o sentimento crescente de estarmos vivendo num mesmo contexto globalizado. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 4-5).

Do mesmo modo em que a cultura-mundo o faz, temos o *Nobrow* que, novamente, é a união de todo o mundo na indeterminação. Com a existência da "possibilidade de estar informado sobre tudo", a cultura se planetariza, todas as culturas isoladas passam a ter alcance mundial e passam a sofrer influência de todas as outras – toda uma "nova experiência das correlações" – e, principalmente, passam a ter consciência da existência de todas as outras, há, dessa forma, "uma intensificação da tomada de consciência do mundo como fenômeno planetário" (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 4-5).

> A própria arte, por muito tempo esfera "protegida", não é poupada. Cai-se na cultura-mundo quando o elemento de oposição constituído pelas vanguardas é ele próprio integrado na ordem econômica, quando a cultura não constitui mais "um império em um império", quando o mercado coloniza a cultura e os modos de vida. Quando, igualmente, as mídias e o ciberespaço se tornam instrumentos primordiais da relação com o mundo e, através deles, afirmam-se novas formas de vida transnacional, novas percepções do mundo marcadas pelas interdependências e pelas crescentes interconexões. Na idade moderna, as transformações mais importantes da esfera cultural foram impulsionadas pela dinâmica da ideologia individualista, com suas exigências de liberdade e de igualdade; na era da hipermodernidade, a economia e seu poder multiplicado é que se impõem como a instância principal da produção cultural. Daí se vê que, se a cultura-mundo está associada à globalização, ela deve ser vista, mais ainda, como o estado da cultura que acompanha a hipermodernidade. Assim, é uma hipercultura de terceiro tipo que agora tece sua teia sobre o mundo e o reconfigura, além dos territórios e das categorias clássicas referentes à questão. Não mais as oposições alta cultura/baixa cultura, cultura antropológica/cultura estética, cultura material/cultura ideológica, mas uma constelação planetária em que se cruzam cultura tecno-científica, cultura de mercado, cultura do indivíduo, cultura midiática, cultura das redes, cultura ecologista: uns tantos polos que constituem as "estruturas elementares" da cultura-mundo. (LIPOVETSKY, 2011, p. 14-15).

Territórios e categorias clássicas são reconfigurados com a cultura-mundo, já com o *Nobrow*, eles são superados. "[...] se a cultura-mundo está associada à globalização, ela deve

ser vista, mais ainda, como o estado da cultura que acompanha a hipermodernidade" (LIPOVETSKY, 2011, p. 14-15), da mesma maneira, podemos relacionar a associação da cultura *Nobrow* com a glocalização, como estado da cultura que acompanha a era *Nobrow*.

> Também o universo da arte contemporânea ilustra, de maneira gritante, o triunfo da cultura-mundo, isto é, de um mundo e de uma cultura transformados em elementos do sistema de mercado. Ao menos desde Andy Warhol (que não hesitava em declarar, em alto e bom som, que era um business artist), o modelo do artista rebelde, daquele que rejeita as normas de vida burguesa, é coisa do passado. O mundo atual já não é o da busca da glória imortal. Pelo contrário, é o do triunfo imediato, da procura das celebridades midiáticas e do êxito nos negócios. A ambição revolucionária cedeu terreno às estratégias da ascensão social, à fama dos jovens artistas. Doravante, estes não demonstram a menor reticência em recorrer aos métodos de propaganda para edificar a própria imagem, trabalhando para as empresas e a publicidade num contexto em que as fronteiras entre a arte e a moda, entre a vanguarda e o empenho comercial, não cessam de ruir. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 13).

Essa é a descrição do artista *Nobrow*, que sofre influência de artes do mundo inteiro e que pode propagar sua arte para o mundo inteiro.

> Acabou-se a cultura "sacrificial" dos movimentos de vanguarda com a sua respectiva aversão aos valores estabelecidos: hoje, o ideal está em aparecer na mídia, exibir-se nas exposições e bienais por todo o mundo, figurar no *Kunst Kompass*. O valor de uma obra não é mais fundamentalmente dado pela espontaneidade da manifestação estética ou por seu radicalismo intrínseco. Hoje, em primeiro lugar, a obra é medida pelo seu valor comercial; é o mercado que faz o artista. Além do mais, é o valor comercial das obras que as coloca em destaque na mídia. É algo que se tornou um acontecimento, uma façanha sensacionalista, um sinal de prestígio na mesma proporção dos recordes astronômicos obtidos pelos *blockbusters*. Nesse sentido, por exemplo, Damien Hirst é apresentado mais frequentemente pela imprensa como "o artista vivo mais caro do mundo" do que como o idealizador de um estilo. Enquanto as obras contemporâneas – cujo preço às vezes beira o de grandes obras consagradas pelos séculos – são tidas, muitas vezes, como mercadorias de alto investimento e de arrojadas operações especulativas, importa lembrar que Damien Hirst, no ano de 2008, promoveu leilões destinados à venda de 223 obras recentes, saídas diretamente de seu ateliê, sem recorrer à intermediação de uma galeria. Após a arte subversiva, o ciclo da arte-negócio. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 13).

De fato, o mercado é o novo grande comandante da arte contemporânea (conforme tratado no subcapítulo 1.2), porém, a cultura-mundo, através da glocalização, também traz a possibilidade de autopromoção de cada artista marginalizado, conforme exposto na citação abaixo (e no subcapítulo 3.1.2):

> A internacionalização hipermoderna da arte também encontra guarida nos indivíduos que tomam as decisões institucionais cosmopolitas (especialistas dos grandes consórcios de leilões, representantes de exposições, curadores de

> museus famosos), assim como nas galerias em rede, que se empenham em transformar jovens artistas em grandes astros, por meio de verdadeiras estratégias de comunicação e de marketing, cuja meta consiste em incrementar o valor financeiro da obra. O sistema de ranqueamento, com suas notas prestigiosas e suas cotações internacionais, infiltrou-se até no universo da arte: hoje, as revistas publicam a relação dos 100 artistas internacionais contemporâneos mais bem cotados. Doravante, para obter "reconhecimento", é preciso estar integrado às redes do mercado internacional. Fora desse circuito, ninguém se salva. Mediante a concessão do status de estrela a um número muito limitado de artistas, a arte internacional hipermoderna não foge às injunções da moda, bem como a uma nova forma de academicismo. Em síntese, enquanto a maioria dos artistas se encontra marginalizada, invariavelmente os mesmos nomes aparecem sob o holofote midiático, expostos nos grandes museus de arte contemporânea do mundo. Já não são, portanto, unicamente as marcas comerciais que comprovam o triunfo da cultura-mundo dos negócios, da imagem e das celebridades. Também a arte está integrada a esse universo, um mercado de arte cada vez mais próximo de uma indústria de luxo, consagrando a era do dinheiro-rei, com os respectivos excessos e fenômenos da moda, seus lucros desmedidos e seu artificialismo notório. (LIPOVETSKY; JUVIN, 2012, p. 14-15).

Contudo, nem a sociedade, nem a academia, nem a crítica se adaptaram e não estão preparadas para lidar com a cultura-mundo nem com a cultura *Nobrow* (de acordo com a discussão do subcapítulo 5.2).

> Com o desenvolvimento das comunicações e das hipermídias, muda a relação com o tempo e com a distância, os grandes acontecimentos históricos ou esportivos são vistos ao vivo, todos têm acesso imediatamente às imagens e às informações de todos os cantos do mundo. "A Terra nunca foi tão pequena", anuncia uma propaganda de telefone celular: daí em diante estamos conectados com todos, não importa onde, os recantos mais periféricos são desencravados, o local está ligado ao global; a cultura-mundo é a da compressão do tempo e do encolhimento do espaço. Além disso, as ferramentas informáticas tornam possível uma comunicação em tempo real, criando um sentimento de simultaneidade e de imediatismo que transcende as barreiras do espaço e do tempo. Simultaneidade midiática que permite aos indivíduos afastados no espaço partilhar uma mesma experiência, libertar-se dos limites das fronteiras, achar confusa a diferença entre próximo e distante, beneficiarem-se do sentimento de inclusão em um mundo global. Paris está na hora de Nova York e São Paulo na hora de Pequim: eis a era do espaço-tempo mundial, do cibertempo global, do hiperespaço-tempo abstrato e universal. (LIPOVETSKY, 2011, p. 16).

Já discorremos longamente acerca da simultaneidade de culturas, de tendências etc. na cultura *Nobrow* (em especial no subcapítulo 3.2.1) e sobre as novas configurações do espaço e do tempo (principalmente no subcapítulo 3.1.2.1), em que consideramos as suas contextualizações dentro da cultura-mundo registradas aqui por Lipovetsky.

> Se a cultura-mundo pacifica as democracias e reorganiza a experiência do espaço-tempo, fica evidente que ela é também o que desorganiza em grande

> escala as consciências, os modos de vida, as existências. O mundo hipermoderno está desorientado, inseguro, desestabilizado, não ocasionalmente, mas no cotidiano, de maneira estrutural e crônica. E isso é novo. (LIPOVETSKY, 2011, p. 18).

Aprofundemo-nos agora a questão já apontada sobre o desnorteamento e a desorganização.

> O desnorteio contemporâneo é encontrado também em uma escala menos geopolítica. Em um mundo no qual não conseguem ver mais para onde ele leva, os homens são apanhados em uma espiral de incredulidade e de ceticismo antecipado. As Igrejas já não têm a capacidade de regular as crenças e as práticas comuns. A gestão do social e da economia substituiu a utopia; ninguém mais faz votos pelo comunismo, mas o capitalismo globalizado é acompanhado de insegurança e de ansiedade. Os políticos e seus partidos são objeto de desconfiança e de descrédito; os critérios que definem a direita e a esquerda permanecem, mas se tornam cada vez mais imprecisos. Mesmo a Europa desperta desconfiança e se mostra incapaz de fazer sonhar. Depois da era moderna do engajamento, eis a época hipermoderna da *Grande Desorientação*. (LIPOVETSKY, 2011, p. 21, grifo do autor).

"Imprecisão" é a palavra-chave.

> E ela não para aí; agora todas as esferas da vida social e íntima são afetadas. A família, a identidade sexual, as relações entre os gêneros, a educação dos filhos, a moda, a alimentação, as novas tecnologias: a incerteza tornou-se a coisa mais bem partilhada do mundo. Mesmo a "alta" cultura não escapa à desorientação generalizada, como demonstra a relação com a arte contemporânea, percebida como "incompreensível", do domínio do "qualquer coisa", e ainda por cima vendida a preços astronômicos. Aliás, é a própria cultura tradicional, humanista e literária, que constituía o alicerce da formação tido como intransponível, que se vê abalada, por sua vez, e sentida cada vez mais, especialmente pelas novas gerações, como defasada de sua época. (LIPOVETSKY, 2011, p. 21).

Toda essa cultura e a arte contemporânea são tidas como "incompreensíveis" por falta de capacidade da teoria em admitir a incerteza (conforme tratado no subcapítulo 5.2). A cultura tradicional pode estar defasada, mas ela tem espaço na simultaneidade de tendências característica do *Nobrow*; o que está defasado de sua época e se vê completamente abalado é o olhar crítico que não tem capacidade de enxergar o *Nobrow*.

> Chegou o tempo em que o espaço e o tempo se globalizaram de alguma maneira: a Terra transformou-se em um microuniverso que a velocidade das redes de comunicação tornou acessível em toda parte, com uma quase instantaneidade. Mas, se o desempenho da informação – velocidade e abundância ilimitada – deu um excepcional salto para a frente, o mesmo não acontece com a compreensão do mundo e com a incompreensão entre os homens. Não sofremos mais com a raridade do saber: estamos perdidos na própria abundância da informação. Em vez de uma ordem transparente trazendo, em princípio, clareza e racionalidade, vemos aumentar o caos

> intelectual e a insegurança psicológica, as crenças esotéricas, a confusão e a desorientação generalizadas. (LIPOVETSKY, 2011, p. 21-22).

Estamos perdidos em um mar de *Big Data* e não conseguiremos nunca alcançar clareza e compreensão com a aceleração contemporânea, o que nos leva à grande questão a ser analisada: conseguir deixar de estar desorientados nesse contexto contemporâneo ou ter que aprender a viver com a desorientação, a abraçá-la?

> Três séries de fenômenos servem de base a essa progressão espetacular dos problemas culturais na era hipermoderna. O primeiro está ligado ao formidável desenvolvimento da dimensão econômica da cultura, que deixou de ser um setor marginal, um mundo à parte. Na época da globalização das indústrias do imaginário e do ciberespaço, a cultura é uma indústria, um complexo midiático-mercantil funcionando como um dos principais motores de crescimento das nações desenvolvidas: daí em diante as exportações ligadas às indústrias cinematográficas e audiovisuais rendem mais aos Estados Unidos que a Aeronáutica. A cultura – dos programas audiovisuais ao patrimônio, da edição à informação – é pensada em termos de mercado, de racionalização, de montantes de negócios e de rentabilidade. À antiga disjunção cultura/comércio sucedeu uma lógica de anexação da cultura pela ordem mercantil, instituindo uma verdadeira economia cultural transnacional. Os debates referentes à "exceção cultural" e, depois, à "diversidade cultural" traduzem de maneira direta o novo peso econômico da cultura que daí em diante os Estados devem defender nas grandes negociações internacionais. Em segundo lugar, no momento mesmo em que o capitalismo absorve cada vez mais a esfera cultural, ela registra a erosão das antigas fronteiras simbólicas que hierarquizavam a alta e a baixa cultura, a arte e o comercial, o espírito e o divertimento. A época hipermoderna pôs em órbita o "tudo-cultural", baseado na dignificação e na igualização democrática dos conteúdos mais heterogêneos. Excrescência da cultura mercantilizada, relativismo cultural: daí surgiu todo um conjunto de polêmicas e de advertências contra a rebarbarização da cultura e, mais amplamente, contra a infantilização dos consumidores, o empobrecimento da vida social e intelectual. Em terceiro lugar, se hoje se assiste à comercialização exponencial da cultura, vê-se, do mesmo modo, ela se tornar uma esfera cada vez mais politizada, conflituosa e por vezes trágica. Dão testemunho disso, em seu nível extremo e no cenário internacional, a multiplicação dos massacres interétnicos, das guerras comunitárias, dos tribalismos sanguinários, dos fanatismos etnorreligiosos e etnonacionalistas. Mas também as ações terroristas em grande escala dirigidas contra o Grande Satã ocidental. Um pouco em toda parte, as violências que se desencadeiam no mundo e que acompanham o fim da divisão em blocos e o enfraquecimento das estruturas estatais estão carregadas de componentes culturais, étnicos, nacionais. Ao que se somam o "retorno do religioso" e dos fundamentalismos, a reislamização de diversas sociedades, bem como, no Ocidente, a multiplicação dos nacionalismos regionais, identitários e linguísticos, desarranjando a organização dos Estados seculares. (LIPOVETSKY, 2011, p. 24-26).

O primeiro fenômeno é parte extremamente característica da cultura *Nobrow*, na qual fronteiras entre diferentes áreas tornam-se esfumaçadas e porosas, na qual a economia pode se tornar a cultura e a cultura pode se tornar a economia, sem que seja mais possível discernir uma

da outra. O segundo fenômeno nos trouxe toda uma nova diagramação da cultura, conforme elucidado no subcapítulo 1.1.1. Já o terceiro fenômeno é novidade corrente, porém, não é tendência majoritária, é apenas uma visão (e consequente reação) extremamente trágica por parte daqueles que não compreendem bem as potencialidades tanto da globalização quanto da glocalização, conforme tratado nos subcapítulos 3.3.1 e 3.2.3.1.

> Quanto mais o mundo se globaliza, mais os particularismos e as exigências identitárias ganham relevo, induzindo uma nova relação entre cultura e política. Componente cultural ainda mais deflagrador quando se encontra instrumentalizado e investido do que continua sendo o fundamento dos conflitos que agitam o mundo, a saber, as reivindicações territoriais, as apostas geopolíticas, os conflitos de interesse econômicos, as relações de poder e as ambições políticas dos grupos, dos clãs ou mesmo dos indivíduos. (LIPOVETSKY, 2011, p. 26).

Não há compreensão que a globalização pode trazer mais visibilidade para cada particularismo, porém, há que se compreender que a dissolução das identidades, característica do *Nobrow,* é inexorável, o que não significa que as culturas locais sejam obliteradas.

> Ao atomizar o social, a dinâmica de individualização engendrou uma nova forma de insegurança identitária baseada na perda das ancoragens comunitárias. Daí a necessidade de identificar-se com comunidades particulares, étnicas, religiosas ou infranacionais capazes de recriar um sentimento de inclusão coletiva. Enquanto recuam os polos de identificação de caráter universal comparados a abstrações distantes, os indivíduos reinvestem em suas comunidades particulares imediatas. A identificação dos indivíduos afirma-se cada vez menos pela adesão a princípios políticos gerais e cada vez mais por referenciais dependentes da história, da cultura, do religioso, da etnicidade. Explosão de identidades que engendra um processo de balcanização social feita de uma multiplicidade de minorias e de grupos que se ignoram ou são hostis uns aos outros. (LIPOVETSKY, 2011, p. 52).

O essencial a ser feito é libertar-nos dessa necessidade de nos identificar. O indivíduo contemporâneo perde tempo buscando encaixar-se em grupos ou simplesmente em uma definição, quando nenhuma palavra será capaz de traduzir a complexidade e a multiplicidade contemporâneas (talvez "*Nobrow*", sendo esse o motivo de nossa proposta de uso do termo).

> Essa nova situação não está livre do perigo. Os indivíduos libertos dos enquadramentos coletivos, mas "desnorteados" e frágeis, podem querer buscar uma integração "tranquilizante" em grupos, "seitas", redes por vezes radicais e violentas. Esse fenômeno não é marginal: tudo leva a crer que vai prosseguir em razão das novas demandas identitárias originadas por uma hiperindividualização causadora de ansiedade. Uma das vertentes da hipermodernidade é, assim, o aumento do caos balcanizado, das seitas e dos movimentos terroristas. Mesmo que não consigam romper a democracia, as minorias ativas conseguem pô-la em estado de choque, aterrorizar o cotidiano,

> abalar repetidamente a tranquilidade pública. Mais sólida do que se imagina, a sociedade liberal não soçobra, mas os efeitos disso também são consideráveis. Tendo ao fundo a desestabilização psicológica dos indivíduos, o perigo por vir não reside na destruição violenta das democracias liberais, mas em seu assédio pelas minorias perigosas, em um processo de insecuridade crônica. (LIPOVETSKY, 2011, p. 52-53).

Conforme dissemos, essa integração sempre será forçada, pois o indivíduo contemporâneo não se encaixa de maneira alguma em todas as características denominadoras de um grupo. Temos que vencer essas demandas identitárias e superar todo o conceito de identificação em si, aceitando a liberdade da abertura conceitual.

> A cultura-mundo significa cultura universal, mas isso não quer dizer que ela aboliu a diversidade das culturas particularistas no mundo. Sobre um pano de fundo globalista de agora em diante convergente e de origem ocidental podem erguer-se instituições políticas, ideologias e valores dominantes que não são de modo algum os partilhados pelo Ocidente liberal: a globalização hipermoderna não traz consigo de maneira alguma o triunfo certo das democracias liberais. A cultura-mundo não suprime as idiossincrasias culturais, tampouco as soberanias nacionais. (LIPOVETSKY, 2011, p. 64-65).

Nesse ponto, de fato, temos concordância nas visões da cultura-mundo e da cultura *Nobrow*. Ainda que haja discordâncias já discutidas acima em relação à "heterogeneidade", a ideia de cultura universal que não abole culturas locais é concordante entre ambas – ainda que na cultura-mundo se acredite que a globalização enfraquece as culturas locais, enquanto na cultura *Nobrow* entende-se que elas têm potencial infinito de visibilidade.

> Mas, da mesma maneira que o cultural penetra o universo comercial, a arte não se opõe mais ao mundo da economia. Entra-se na cultura-mundo quando a arte não obedece mais a leis heterogêneas às da economia. Reciclada e reformatada pelo mercado, a arte tornou-se um elemento constitutivo da cultura-mundo. Esse movimento de duplo sentido cria a mutação característica da hipermodernidade cultural. Nos tempos da cultura-mundo, a cultura torna-se mundo de marcas e de consumo e o mundo mercantil torna-se, mais ou menos, cultural. (LIPOVETSKY, 2011, p. 69).

Retomemos, então, a questão da arte, que, conforme sinalizamos ao longo desta Tese, foi fundindo-se com a cultura, com a sociedade, com a contemporaneidade em geral, até tornarem-se uma só. Em meio a isso, Lipovetsky pergunta:

> [...] como definir a modernidade cultural? O que a caracteriza propriamente? É comum responder a essa pergunta apontando a arte moderna e as vanguardas que se manifestam no começo do século XX. Uma cultura em tudo nova, absolutamente moderna, se constitui na recusa de todas as tradições de ofício, de todas as formas clássicas de expressão, de todos os estilos existentes, e isso em todos os domínios culturais: da pintura à escultura, da arquitetura à música,

> da dança à literatura. Proclamando a autonomia da arte, que não deve mais obedecer senão às suas próprias leis, a arte moderna afirma-se revolucionária, rejeita a herança do passado e a autoridade dos Mestres, pretende-se cada vez mais radical, a ponto de questionar o estatuto do Belo e da obra de arte. Sustentada por um individualismo cada vez mais ofensivo, recusando a ancoragem nacional das obras, a cultura das vanguardas pretende-se transgressiva, cosmopolita, tendo em vista o homem novo. A novidade histórica dessa cultura desconstrutiva é inegável. Ela transformou profundamente nossas referências estéticas e a paisagem cultural da modernidade heroica. (LIPOVETSKY, 2011, p. 69-70).

Uma cultura realmente em tudo nova jamais irá existir, sempre haverá traços de outras culturas. A diferença no advento do *Nobrow* é que não conseguimos identificar mais esses traços, de maneira que temos muitas obras que parecem fundamentalmente novas. Essa é "a novidade histórica dessa cultura desconstrutiva" (LIPOVETSKY, 2011, p. 69-70), não porque ela transformou as referências, mas porque elas não existem mais. "A cultura-mundo não determina apenas o mundo das indústrias culturais e da rede. Ela significa também um novo lugar e um novo estatuto da arte em nossas sociedades." (LIPOVETSKY, 2011, p. 87).

Assim sendo, cabe mais um questionamento: "Uma das grandes apostas da cultura-mundo está aí: como educar os indivíduos e formar espíritos livres em um universo com informações em excesso?" (LIPOVETSKY, 2011, p. 69). Conforme amplamente discutido no subcapítulo 5.2, a resposta está em aprender a lidar, a trabalhar, a compreender, a viver com as indefinições e indeterminações.

> O capitalismo e o hedonismo consumista fizeram a cultura literária e artística perder o lugar supereminente que ocupavam havia não muito tempo: daí em diante, o fútil tem valor cultural, a época é a da indiferenciação dos gêneros, da confusão das hierarquias que distinguiam, ainda havia pouco, cultura nobre de cultura de massa. Com a cultura-mundo observa-se um recuo no desejo por alta cultura e ao mesmo tempo um enfraquecimento da legitimidade de que ela dispunha. Se a época hipermoderna é contemporânea do reforço da autoridade da cultura científica, ela o é também da regressão da autoridade simbólica da "grande" cultura. Alguns, nessas condições, falam de um estado de "pós-cultura", outros, sem rodeios, de barbárie intelectual e estética. (LIPOVETSKY, 2011, p. 102-103).

A época é da indiferenciação e também da indeterminação, bem como da superação dos gêneros.

> A ideia de queda do valor da cultura é inegavelmente justa, pelo menos no que se refere às humanidades, à literatura e à filosofia: sua irradiação, o entusiasmo que as cercava diminuiu notavelmente. Os debates de ideias e de escolas contrárias, as posições e as controvérsias filosóficas perderam sua aura, seu poder de fascínio e de influência se enfraquecem com grande rapidez. Não há mais -ismos, grandes figuras carismáticas, e há cada vez menos mentores: daí em diante, toda uma face da cultura intelectual passa a estar, por assim dizer, desabitada, e ao mesmo tempo funcionalizada e comercializada. De um lado,

> a esfera intelectual encontra-se cada vez mais institucionalizada, "burocratizada", constituída que é por professores e universitários para os quais a carreira é muitas vezes mais importante do que a questão das ideias. Sem dúvida, aqui o "gosto pelas ideias" não é a coisa mais bem partilhada do mundo, o que demonstram as vendas mais que medíocres das obras de ciências humanas, em um contexto que assistiu, contudo, a um fortíssimo crescimento dos efetivos de pesquisadores e docentes do ensino superior. Com a profissionalização da vida intelectual, se o número de publicações "eruditas" não cessa de crescer, elas são lidas por um público cada vez mais restrito, para não dizer, por vezes, impossível de encontrar. Na universidade hipermoderna, o importante é menos a qualidade que o número de publicações; e poder ostentar os sinais de reconhecimento oferecidos pelos congressos e colóquios que se realizam pelo mundo conta mais que o futuro da disciplina. O intelectual ascético cedeu passagem aos pesquisadores e intelectuais nômades, novos turistas hipermóveis e transnacionais. "Um mundo muito pequeno" (David Lodge), que nem por isso deixa de ser uma faceta da cultura-mundo. (LIPOVETSKY, 2011, p. 103-104).

"A ideia de queda do valor da cultura" não é "inegavelmente justa" (LIPOVETSKY, 2011, p. 103), ainda que essa afirmação possa ser considerada verdadeira (mas não inegável) em relação à discussão feita no subcapítulo 1.2.3 com o exemplo de *Fausto* – que não alcançaria impacto, pereceria diante da imediatez consumista –, ela definitivamente desconsidera as vantagens para a cultura de uma produção exponencialmente maior e de uma diversidade muito mais rica. Não há mais "ismos" justamente devido a tal diversidade, na qual se faz impossível integrar-se a um grupo único – não há como dois artistas compartilharem todas as mesmas características em sua obra para integrarem um mesmo grupo na contemporaneidade de aceleração e excessos. O público das publicações "eruditas" é mais restrito, por outro lado, o alcance dessas é maior, tendo um potencial ainda maior de tornar um número enorme de pessoas em "eruditas".

> Jamais a cultura artística teve tal audiência de massa, porém de um gênero muito específico, é preciso acrescentar, de tanto que a marca traz em si o espírito consumista. As obras do passado não são mais contempladas com veneração no recolhimento e num silêncio mais ou menos eivado de temor, e sim com a descontração das multidões em férias. Tanto os quadros como as catedrais são de alguma maneira consumidos como em um *fast-food*, segundo a lógica de um *zapping* alucinado. Uma pesquisa recente revela que um visitante médio permanece diante de *As sabinas*, de David, apenas de quinze a quarenta segundos, variação que depende de ele olhar ou não a plaquinha; de cinco a nove segundos diante da *Grande odalisca*, de Ingres. A aura em torno da obra deu lugar a uma experiência *turística*, sintomática da sociedade do hiperconsumo. Em nossas sociedades, as obras funcionam como objetos de animação de massa destinados e diversificar os lazeres e a "matar" o tempo. O visitante de museu não busca uma experiência estética "pura", mas antes de mais nada estímulos renovados, emoções instantâneas que criem um tempo recreativo. O amante da arte apaixonado por contemplação estética, percursos iniciáticos e elevação espiritual não constitui a figura típica do visitante de museus e exposições; a que domina é a do *Homo consumericus*, à espreita de

> divertimento e de ocupar seu tempo livre. (LIPOVETSKY, 2011, p. 107-108, grifo do autor).

O que precisamos fazer é nos adaptar às novas formas de consumo intelectual, de maneira a não comprometer a qualidade da produção. A "figura típica do visitante de museus e exposições" (LIPOVETSKY, 2011, p. 108) precisa se transformar, abraçar "a massa" e educá-la, não simplesmente excluí-la. O grande potencial da glocalização e da cultura *Nobrow* é levar essa educação para todos.

> Assim, o que podemos presenciar não é o apagar da autoridade da cultura artística, mas uma experiência inédita, em que a admiração pelas obras supervalorizadas, mais plenamente reconhecidas, é resultado da mesma atitude, da mesma relação temporal que se tem no consumo dos produtos mais comuns. Não anulação das hierarquias culturais em um relativismo cultural integral, mas uniformidade dos comportamentos dos indivíduos consumidores, quaisquer que sejam os lugares, qualquer que seja o reconhecimento granjeado pelas obras. Diferentemente do que pensam os cruzados da alta cultura, a era hipermoderna não está devastada pelo niilismo, pela indistinção e pela confusão dos valores. Nada de nivelamento dos julgamentos e das classificações, mas, sim, uma "igualação" dos comportamentos culturais. (LIPOVETSKY, 2011, p. 108).

O ideal seria buscar a "anulação das hierarquias" (LIPOVETSKY, 2011, p. 108) sem uniformizar comportamentos, sem estabelecer qual comportamento seria o idealista.

> Da mesma forma, a ideia de erradicação das diferenças culturais pelo mercado não resiste ao exame dos fatos. As empresas compreenderam isso rapidamente ao desenvolver o princípio da "glocalização", integrando as diferenças, os esquemas culturais específicos das nações no panorama de sua estratégia internacional. A empresa global é aquela que torna seu o famoso "pensar global, agir local", com a atitude unificada no plano estratégico aliando-se a abordagens que consideram os contextos e os universos simbólicos particulares. As empresas multinacionais são obrigadas a articular suas necessidades universais de gestão juntamente com a observância das particularidades nacionais. Nos tempos da globalização, o imperativo da inovação já não nega as tradições e o passado, outrora considerados arcaicos. Porque as identidades culturais típicas de cada país são fenômenos bem vivos, a gestão intercultural empenha-se em combinar o universal com o particular, o racional com o tradicional, a unidade moderna com a diversidade dos costumes. (LIPOVETSKY, 2011, p. 114-115).

Realmente, a problemática não é uma questão de erradicação das diferenças culturais. O *Nobrow* é a era da simultaneidade, da convivência e da "além-hibridização" dessas diferenças. Discutimos essa questão ao abordar a globalização *versus* a americanização, nos subcapítulos 3.2.3.1 e 3.3.1.

> Dizer que as indústrias culturais americanas dominam o mercado mundial é uma coisa; dizer que todas as culturas do mundo estão em vias de se americanizar é coisa bem diferente, pois as indústrias da informação, do consumo e da cultura não são o todo da cultura. Se existe realmente uma ofensiva universal dos produtos americanos, nota-se também o desenvolvimento de bens culturais que, provenientes de diferentes partes do mundo, se reapropriam dos formatos midiáticos americanos, os readaptam, conseguindo, assim, criar formas híbridas. Culturas particulares cruzam permanentemente com a cultura-mundo, e se cruzam entre si, umas se alimentando das outras. Exemplos disso são as formas híbridas que são os mangás japoneses, os folhetins egípcios ou as telenovelas brasileiras e mexicanas, frutos do encontro do modelo USA com as realidades culturais locais. Vemos isso acontecer também na atitude dos jovens artistas plásticos africanos, que, em vez de se limitarem a "fazer africano", como se espera que eles façam, tiram sua inspiração de um diálogo de sua africanidade com outros modelos, especialmente os europeus. Vemos isso ainda no desenvolvimento de uma *world music* em que se misturam ritmos vindos um pouco de todos os lugares, tanto da Jamaica como do Leste Europeu, tanto do Magreb como da África negra. Bossa nova, *reggae*, salsa, música argelina, *gipsy jazz*: a música "sem fronteiras" baseia-se na fusão de ritmos modernos e de ritmos tradicionais, de instrumentos elétricos e de instrumentos antigos, na hibridação do jazz com o samba, do rai argelino com o blues, do flamenco com o rock, das músicas locais com as músicas funk, pop ou rhythm & blues. A cultura-mundo é aquela em que coabitam produtos formatados e produções "crioulizadas", enriquecendo-se de todas as correntes e estilos do mundo próximo ou distante. (LIPOVETSKY, 2011, p. 125-126).

A cultura-mundo é aquela em que eles coabitam e também coexistem, enriquecem-se. Não apenas crioulizam-se, hibridizam-se, mas também “além-hibridizam-se”.

> A globalização das trocas não poderia ir contra a diversidade cultural, que deve ser elevada à condição de "patrimônio comum da humanidade" e considerada tão vital "para o gênero humano quanto a biodiversidade na ordem do ser vivo". Como a diversidade das espécies é necessária à vida, o pluralismo cultural é um imperativo em matéria de civilização. E pode-se mesmo pensar que uma civilização que fosse mundial representaria por si mesma seu próprio fim. A cultura-mundo é legítima apenas à medida que não arruína o princípio antropológico da diversidade do mundo, o equilíbrio dos "ecossistemas culturais". [...] Outra razão leva a defender a diversidade cultural: é que ela é uma das condições da criatividade e da renovação. Ao permitir o enriquecimento das expressões, ela traz maneiras constantemente renovadas e cruzadas de traduzir uma realidade multiforme e cambiante. (LIPOVETSKY, 2011, p. 130-131).

Reforçamos mais uma vez: na contemporaneidade, as culturas se unem, mas se unem no compartilhamento de sua heterogeneidade.

> O melhor meio de garantir o pluralismo não é fechar as fronteiras, opor-se ao comércio internacional, atentar contra a liberdade de consumo e de comunicação, mas fazer com que os excessos do mercado não acabem com a diversidade. As cotas de filmes nacionais impostas aos canais de televisão nas programações e as ajudas fornecidas às salas de cinema de arte diante da

> padronização das programações pelos grandes grupos são exemplos de uma política cultural sadia, uma vez que, sem prejudicar o mercado, permite preservar uma criação nacional, garantindo certa diversidade. Para favorecê-la e evitar que o cinema se encerre em uma produção com dois pesos e duas medidas, em que os filmes de autor são condenados a ser pobres, a ajuda aos filmes de orçamento médio vai igualmente no bom sentido. (LIPOVETSKY, 2011, p. 131-132).

Consumir a cultura *Nobrow* – glocal e planetária – não significa deixar de consumir a cultura local.

> Com a cultura-mundo, afirmam-se democracias cuja inteligibilidade e plena governabilidade escapam cada vez mais tanto aos indivíduos como aos Estados. Um pouco em toda parte, vê-se ao mesmo tempo um sentimento de desorientação e de impotência coletiva para controlar o curso do futuro. Apesar disso, esse balanço não deve servir para reforçar a ideia de um impoder redibitório. Em muitos planos, medidas transformadoras são possíveis, assim como necessárias. Sem dúvida, a tarefa de mudar o existente não é das mais simples, ainda mais que as grandes "soluções" da era moderna perderam credibilidade. A economia administrada faliu, a social-democracia começa a não dar certo; quanto ao neoliberalismo, não cessa de mostrar cruelmente seus limites e suas injustiças em todo o planeta. É por isso que, mais do que nunca, deve-se dar lugar à imaginação, à multiplicidade de projetos e ideias. (LIPOVETSKY, 2011, p. 148).

A diversidade e a multiplicidade são multidimensionais na contemporaneidade, estão presentes em todas as áreas e em todos os lugares.

> É preciso repetir: a cultura-mundo, por mais globalizante que seja, não é Una; é ambivalente, paradoxal, contraditória. Jogando com suas forças e suas tensões diversas, é possível inflectir o curso das coisas e configurar um mundo melhor. Não se trata de cultivar um sonho grandioso, mas de simplesmente alimentar o debate, fixar prioridades, traçar linhas. Uma tal política, que visa afastar a hipermodernidade da selva que ela tende a ser, não constitui uma política de civilização, mas poderia fazer desta uma ordem simplesmente mais "civilizada". (LIPOVETSKY, 2011, p. 149).

Igualmente à questão do "nomear o inominável" como *Nobrow*, a ideia não é classificar o inclassificável, mas apenas torná-lo mais compreensível de acordo com os princípios aceitos pela teoria, a qual, ao mesmo tempo, deve abri-los.

> A hipermodernidade criou uma situação nova, que não atinge simplesmente a escola, mas o próprio saber. Já não há cânones do conhecimento, já não há passagens obrigatórias para constituir para si uma cultura partilhada: hoje estamos no duplo caos da abundância e do imediatismo. Jamais tantas informações estiveram disponíveis, jamais os recursos enciclopédicos foram tão ricos: mas ricos de quê? A Wikipedia, o próprio símbolo desse saber globalizado, despeja na internet, desordenadamente, conhecimentos heteróclitos que vão do mais avançado ao mais superficial, ou mesmo ao mais duvidoso. Não há distanciamento crítico nem hierarquia de informações, e sim

> o acesso imediato, para todos, a um saber fragmentado, que deslegitima os mestres e instaura a credulidade e a facilidade do menor esforço. Em tais condições, confiando na Rede para encobrir suas ignorâncias e ocupados demais em viver no presente para pensar em constituir para si uma cultura além da instantânea, os homens da hipermodernidade tendem a perder não apenas o senso de perspectiva mas também o alicerce comum de conhecimentos comuns que constitui propriamente uma cultura. Daí a necessidade de dar aos novos tempos uma nova cultura geral, transformando o que não é mais que um amontoado desordenado de informações em um conjunto de conhecimentos e de valores partilhados. Sem dúvida, essa ideia foi menosprezada incontáveis vezes, de tanto que recendia a "antiquado", a um verniz oco, pomposo e "burguês" do saber. E, no entanto, ei-la voltando ao primeiro plano, a tal ponto seu papel parece necessário e cada vez mais indispensável. Nada mais crucial para a cultura, em plena hipermodernidade, que redefinir algo como uma cultura geral. (LIPOVETSKY, 2011, p. 160-161).

Estamos no duplo caos da abundância e imediatismo, assim como do excesso e aceleração. Se temos todo *Big Data* disponível para todos desordenadamente, como no exemplo da Wikipédia, devemos desconsiderar e desperdiçar essas informações? Não. Novamente, temos que nos educar a viver no desordenado, temos que lidar com a indeterminação, com o inclassificalismo e com a vida sem nomeações claras para nos guiar. Os críticos têm que se libertar das categorias ao mesmo tempo que cada indivíduo deve também fazer papel de crítico incessantemente. Assim, “o que não é mais que um amontoado desordenado de informações” se transformará em “um conjunto de conhecimentos e de valores partilhados”, conjunto este inclassificável, mas partilhável, compreensível (LIPOVETSKY, 2011, p. 161). O que é crucial não é “redefinir”, mas sim “deixar de definir”.

Lipovetsky contextualiza os fatores que levaram a tal “desordem contemporânea”:

> Sob o ponto de vista da longa duração, três grandes ondas relativas aos domínios da arte, dos costumes e da economia estruturaram/desestruturaram a organização do mundo e da cultura. A primeira fratura é ilustrada pela arte e suas vanguardas iconoclastas, que se propuseram a destruir não apenas a arte burguesa mas todos os códigos tradicionais das formas expressivas: na esteira de Rimbaud, tudo será feito para que o barco da arte se estilhace e afunde no mar. Além das proclamações revolucionárias, foi de fato um liberalismo artístico total que se afirmou e que, daí em diante, triunfa através do que se convencionou chamar "arte contemporânea". A segunda onda de descontinuidade abalou, a partir dos anos 1960, as normas da vida cotidiana, os valores burgueses e familiares, as relações entre os sexos. Lançando seus sutiãs por cima das barricadas, buscando sob o asfalto a praia do prazer e do sexo, derrubando a autoridade dos mestres, rompendo os tabus de um moralismo conformista, as jovens e os jovens de 1968, de Berkeley a Praga ou ao Quartier Latin, fazem soprar a ventania do liberalismo cultural. Este será um instrumento importante na escalada do hiperindividualismo. É na virada dos anos 1970-80 que se inicia a terceira grande onda de desregulamentação, esta econômica, que, com o neoliberalismo, procura desmantelar o sistema de regulamentações, os controles administrativos e as barreiras protecionistas,

> santificando um capitalismo desenquadrado, um mercado-rei liberto dos antigos entraves. Sociedade neoliberal que, após cerca de vinte anos, está no centro de uma hipermodernidade marcada por um movimento de hiperbolização dos próprios princípios da modernidade. A sociedade hipermoderna assinala-se, com efeito, pelo enorme crescimento dos fenômenos bolsistas, digitais, urbanos, midiáticos, artísticos, tecnológicos, consumistas: hipertrofia que é a nova figura da dinâmica desreguladora da modernidade. (LIPOVETSKY, 2011, p. 193-194).

Três grandes estruturações/desestruturações, dentre outras, fizeram nascer a sociedade *Nobrow*.

> Foram todos esses choques, todas essas desestruturações que contribuíram fortemente para a desordem contemporânea. Ao mesmo tempo, o mal-estar crescente, a desorientação de um mundo que sente de maneira obscura que, ao se libertar de toda linha diretriz e ao navegar às cegas por uma espécie de progressão rápida, acabou perdendo suas bússolas, diz bem que a hipermodernidade hoje procura um sentido para si, um novo modo de composição. Cada vez mais se revela a necessidade de se reinventarem as regras de um jogo que, disputado de maneira selvagem, escapa demasiadamente ao controle de seus protagonistas. (LIPOVETSKY, 2011, p. 194-195).

Contudo, o que se deve aceitar é que esse "novo modo de composição" que nossa época (quer a consideremos hipermodernidade ou *Nobrow*) tanto necessita é a "decomposição": é livrar-nos de grupos, movimentos, diretrizes, classificações. Aceitar a decomposição generalizada, nos unir apenas na indefinição. É aprender a navegar sem bússolas. Uma reinvenção verdadeira das regras.

> Depois das grandes desestruturações, estes tempos sonham com religamentos, com reconciliação entre passado e presente, arte e indústria, técnica e natureza, sabedoria e desempenho, autoridade e inovação, tradição e liberdade, consumo e solidariedade. O mundo está em busca de novas regulações: como um classicismo reinventado que, longe de abominar o movimento que desloca as linhas, alteraria a fórmula baudelairiana a fim de conjugar movimento e estabilidade. Contudo, não sonhemos: jamais redescobriremos o mundo das certezas e dos equilíbrios anteriores. A era do código unificado do sentido está irremediavelmente perdida. Em um universo que reconhece apenas o indivíduo, os sistemas coletivos do sentido já não têm fundamento sagrado, sua autoridade institucional se corrói, cedendo passagem à desconfiança, à livre apropriação, ao regime fraco das crenças provisórias. A hiperindividualização e a aceleração da mudança social e cultural nos condenam à reflexividade, à relativização das crenças, a questionamentos sem respostas seguras. O futuro que se desenha, quaisquer que sejam os arranjos que se produzirem, não escapará ao crescente reino da incerteza. (LIPOVETSKY, 2011, p. 195-196).

Tudo já está religado, o mundo hoje funciona em redes, o que não há são estruturações. O mundo não necessita de novas regulações, necessita aprender a viver sem elas, a viver na

irremediável incerteza, pois realmente “jamais redescobriremos o mundo das certezas e dos equilíbrios anteriores” (LIPOVETSKY, 2011, p. 195-196).

> Mas desorientação não é apocalipse. Diante do mundo por vir, nada pior que um medo causador de imobilismo e da tentação de recuo. Todas as nações conhecem o processo de desorientação, mas nem todas veem a globalização com a mesma inquietude, com o mesmo pessimismo. Nesse sentido, cabe-nos, e o Estado tem sua parte nisso, recriar as condições de um clima de confiança respondendo a três grandes imperativos. Em primeiro lugar, reabilitar a cultura do trabalho e do mérito: libertar as forças do trabalho, estender o tempo de atividade, inventar novos sistemas de aposentadoria, recompensar mais o mérito, eliminar os "desestímulos" ao trabalho, preparar melhor para a vida profissional através da formação inicial e contínua. O hedonismo cultural não é a solução do problema: é mobilizando as forças criadoras de riqueza e de crescimento e, portanto, de futuro, que a desorientação escapará ao abismo da desolação. (LIPOVETSKY, 2011, p. 196).

Aqui, novamente, reitera-se a ideia de educar para viver na desorientação, e não ir contra ela. “Como viver no hipermundo da desorientação? Deve-se realmente constatar que, diante dele, os homens não dispõem das mesmas armas.” (LIPOVETSKY, 2011, p. 197). Assim, devemos trocar as armas, modificar nosso modo de visão.

> Por muito tempo, a proposta da cultura esteve associada com a profundidade da alma, com a vida segundo a razão. Essa vocação superior se tornou mais do que nunca obsoleta em um mundo dominado pela superficialidade do imediatismo e do consumismo. Daqui em diante, ao lado desta, outra missão cabe à cultura: abrir a existência para diversas dimensões, fornecer objetivos e diretrizes para que se possa recomeçar novos caminhos, estimular as múltiplas potencialidades dos indivíduos, que não se reduzem tão só à compreensão inteligente do mundo. E aí nos juntamos, de certa maneira, à função eterna, antropológica da cultura: educar e socializar os homens, dando-lhes um propósito e favorecendo hoje um sem-número de projetos, experiências, horizontes com sentido, fornecer a eles a possibilidade de "mudar de vida". A cultura não é contra a paixão: é, ao contrário, o que deve alimentar as paixões ricas e boas dos indivíduos. Não mais apenas exaltar a profundidade, mas talvez realizar algo mais importante para a maioria: [...] fazer com que os homens tenham autoestima quando envolvidos com atividades que mobilizem sua paixão por superar-se e assumir o papel de protagonistas de suas vidas. (LIPOVETSKY, 2011, p. 198).

5.1.4 Modernidade líquida

> Os fluidos se movem facilmente. Eles "fluem", "escorrem", "esvaem-se", "respingam", "transbordam", "vazam", "inundam", "borrifam", "pingam"; são "filtrados", "destilados"; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de "leveza". Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro

> cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos "pesados" que qualquer sólido. Associamos "leveza" ou "ausência de peso" à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. Essas são razões para considerar "fluidez" ou "liquidez" como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade. Concordo prontamente que tal proposição deve fazer vacilar quem transita à vontade no "discurso da modernidade" e está familiarizado com o vocabulário usado normalmente para narrar a história moderna. Mas a modernidade não foi um processo de "liquefação" desde o começo? Não foi o "derretimento dos sólidos" seu maior passatempo e principal realização? Em outras palavras, a modernidade não foi "fluida" desde sua concepção? (BAUMAN, 2001, p. 8-9).

Assim Bauman nos introduz o conceito de “fluido”, de “modernidade fluida”.

Podemos traçar diversas relações entre a modernidade líquida e o *Nobrow*, pois este último cabe plenamente dentro das características fluidas de “não ser facilmente contido” – é impossível conter o *Nobrow* em qualquer delimitação –, quando “contorna certos obstáculos” – *Nobrow* é extremamente maleável – ou “invade ou inunda seu caminho” (BAUMAN, 2001, p. 8) – não há fronteiras no *Nobrow*, tudo se mistura, porém já não se pode dizer que o *Nobrow* “dissolve outros”, muito pelo contrário, todos integram-se, todos vivem em simultaneidade e nada é dissolvido, senão as fronteiras que os separavam.

A metáfora da fluidez vai de encontro com a metáfora da solidez da ciência. Essa solidez está, cada vez mais, sendo “alterada, molhada, encharcada”, passa do momento de a ciência aceitar tornar-se fluida, iniciar seu processo de liquefação para voltar a apreender corretamente a sociedade fluida.

> Os primeiros sólidos a derreter e os primeiros sagrados a profanar eram as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que atavam pés e mãos, impediam os movimentos e restringiam as iniciativas. Para poder construir seriamente uma nova ordem (verdadeiramente sólida!) era necessário primeiro livrar-se do entulho com que a velha ordem sobrecarregava os construtores. "Derreter os sólidos" significava, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações "irrelevantes" que impediam a via do cálculo racional dos efeitos; como dizia Max Weber, libertar a empresa de negócios dos grilhões dos deveres para com a família e o lar e da densa trama das obrigações éticas; ou, como preferiria Thomas Carlyle, dentre os vários laços subjacentes às responsabilidades humanas mútuas, deixar restar somente o "nexo dinheiro". Por isso mesmo, essa forma de "derreter os sólidos" deixava toda a complexa rede de relações sociais no ar – nua, desprotegida, desarmada e exposta, impotente para resistir às regras de ação e aos critérios de racionalidade inspirados pelos negócios, quanto mais para competir efetivamente com eles. (BAUMAN, 2001, p. 10-11).

De tal forma, Bauman adentra-se o “derretimento dos sólidos”:

> O "derretimento dos sólidos", traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro. O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos "poderes de derretimento" da modernidade. Primeiro, eles afetaram as instituições existentes, as molduras que circunscreviam o domínio das ações-escolhas possíveis, como os estamentos hereditários com sua alocação por atribuição, sem chance de apelação. Configurações, constelações, padrões de dependência e interação, tudo isso foi posto a derreter no cadinho, para ser depois novamente moldado e refeito; essa foi a fase de "quebrar a forma" na história da modernidade inerentemente transgressiva, rompedora de fronteiras e capaz de tudo desmoronar. Quanto aos indivíduos, porém – eles podem ser desculpados por ter deixado de notá-lo; passaram a ser confrontados por padrões e figurações que, ainda que "novas e aperfeiçoadas", eram tão duras e indomáveis como sempre. (BAUMAN, 2001, p. 13-14).

O que não podemos continuar negando, não querendo enxergar, “deixado de notar”, é essa “redistribuição”, “reconfiguração” da sociedade, independentemente de, como indivíduos, termos a desculpa de não notá-la por causa de tais padrões e configurações duros. Toda a teoria precisa se libertar para nos ajudar a enxergar essa nova condição, mas cada indivíduo também deve se libertar e tomar consciência.

> Na verdade, nenhum molde foi quebrado sem que fosse substituído por outro; as pessoas foram libertadas de suas velhas gaiolas apenas para ser admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar, através de seus próprios esforços dedicados, contínuos e verdadeiramente infindáveis, nos nichos pré-fabricados da nova ordem: nas classes, as molduras que (tão intransigentemente como os estamentos já dissolvidos) encapsulavam a totalidade das condições e perspectivas de vida e determinavam o âmbito dos projetos e estratégias realistas de vida. A tarefa dos indivíduos livres era usar sua nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e ali se acomodar e adaptar: seguindo fielmente as regras e modos de conduta identificados como corretos e apropriados para aquele lugar. São esses padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, que estão cada vez mais em falta. Isso não quer dizer que nossos contemporâneos sejam guiados tão somente por sua própria imaginação e resolução e sejam livres para construir seu modo de vida a partir do zero e segundo sua vontade, ou que não sejam mais dependentes da sociedade para obter as plantas e os materiais de construção. Mas quer dizer que estamos passando de uma era de "grupos de referência" predeterminados a uma outra de "comparação universal", em que o destino dos trabalhos de autoconstrução individual está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças antes que esses trabalhos

> alcancem seu único fim genuíno: o fim da vida do indivíduo. (BAUMAN, 2001, p. 14-15).

Encontramo-nos em um momento (ou já passamos dele) de quebrarmos os moldes e não os substituirmos por outros. Precisamos aprender a viver e a trabalhar sem esses moldes.

Ainda ficamos angustiados com a censura por não conseguirmos nos realocar, quando na contemporaneidade *Nobrow* ninguém mais o pode fazer. Não há mais "conformação", não há mais nenhum "ponto estável de orientação". Temos que aceitar, abraçar e aprender a lidar com a nossa realidade: a desorientação.

> Hoje, os padrões e configurações não são mais "dados", e menos ainda "autoevidentes"; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. E eles mudaram de natureza e foram reclassificados de acordo: como itens no inventário das tarefas individuais. Em vez de preceder a política-vida e emoldurar seu curso futuro, eles devem segui-la (derivar dela), para serem formados e reformados por suas flexões e torções. Os poderes que liquefazem passaram do "sistema" para a "sociedade", da "política" para as "políticas da vida" – ou desceram do nível "macro" para o nível "micro" do convívio social. (BAUMAN, 2001, p. 15).

Sendo assim, não há mais determinação, não há mais referência. Para Bauman, padrões e configurações não são dados nem evidentes. No *Nobrow*, eles simplesmente são completamente transcendidos. Não há como, conforme indicado por ele, "reclassificar", mas devemos, sim, deixar de classificar totalmente. Ele fala sobre nossa "versão individualizada e privatizada da modernidade":

> A nossa é, como resultado, uma versão individualizada e privatizada da modernidade, e o peso da trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem principalmente sobre os ombros dos indivíduos. Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar; mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. Dar-lhes forma é mais fácil que mantê-los nela. Os sólidos são moldados para sempre. Manter os fluidos em uma forma requer muita atenção, vigilância constante e esforço perpétuo – e mesmo assim o sucesso do esforço é tudo menos inevitável. (BAUMAN, 2001, p. 15).

Chegou a vez de nos esquecermos completamente "dos padrões de dependência e interação". Não há porque insistirmos em "manter os fluidos em uma forma" (BAUMAN, 2001, p. 15).

> Seria imprudente negar, ou mesmo subestimar, a profunda mudança que o advento da "modernidade fluida" produziu na condição humana. O fato de que

> a estrutura sistêmica seja remota e inalcançável, aliado ao estado fluido e não estruturado do cenário imediato da política-vida, muda aquela condição de um modo radical e requer que repensemos os velhos conceitos que costumavam cercar suas narrativas. Como zumbis, esses conceitos são hoje mortos-vivos. A questão prática consiste em saber se sua ressurreição, ainda que em nova forma ou encarnação, é possível; ou – se não for – como fazer com que eles tenham um enterro decente e eficaz. (BAUMAN, 2001, p. 15-16).

Temos, urgentemente, que repensar os velhos conceitos e superá-los. Se não o fizermos, continuaremos sem qualquer compreensão de qualquer fenômeno contemporâneo. A "ressurreição" não é possível.

> O que leva tantos a falar do "fim da história", da pós-modernidade, da "segunda modernidade" e da "sobremodernidade", ou a articular a intuição de uma mudança radical no arranjo do convívio humano e nas condições sociais sob as quais a política-vida é hoje levada, é o fato de que o longo esforço para acelerar a velocidade do movimento chegou a seu "limite natural". O poder pode se mover com a velocidade do sinal eletrônico – e assim o tempo requerido para o movimento de seus ingredientes essenciais se reduziu à instantaneidade. Em termos práticos, o poder se tornou verdadeiramente extraterritorial, não mais limitado, nem mesmo desacelerado, pela resistência do espaço (o advento do telefone celular serve bem como "golpe de misericórdia" simbólico na dependência em relação ao espaço: o próprio acesso a um ponto telefônico não é mais necessário para que uma ordem seja dada e cumprida. Não importa mais onde está quem dá a ordem – a diferença entre "próximo" e "distante", ou entre o espaço selvagem e o civilizado e ordenado, está a ponto de desaparecer. (BAUMAN, 2001, p. 18-19).

Não há mais como negar que esse "limite natural" chegou, não há como continuarmos procedendo dessa maneira, insistindo em salvaguardar algo que já se foi, nos arrastando em uma suposta pós-modernidade "morta-viva". Essa "diferença entre 'próximo' e 'distante', ou entre o espaço selvagem e o civilizado e ordenado" (BAUMAN, 2001, p. 19) não está prestes a desaparecer, ela já desapareceu e nós insistimos em dizer que continuamos enxergando-a quando ela não mais está lá.

> "Libertar-se" significa literalmente libertar-se de algum tipo de grilhão que obstrui ou impede os movimentos; começar a sentir-se livre para se mover ou agir. "Sentir-se livre" significa não experimentar dificuldade, obstáculo, resistência ou qualquer outro impedimento aos movimentos pretendidos ou concebíveis. Como observou Arthur Schopenhauer, a "realidade" é criada pelo ato de querer; é a teimosa indiferença do mundo em relação à minha intenção, a relutância do mundo em se submeter à minha vontade, que resulta na percepção do mundo como "real", constrangedor, limitante e desobediente. Sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos, significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir: sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem uma nem os outros ultrapassam nossa capacidade de agir. O equilíbrio pode, portanto, ser alcançado e mantido de duas maneiras diferentes: ou reduzindo os desejos e/ou a imaginação, ou ampliando nossa

> capacidade de ação. Uma vez alcançado o equilíbrio, e enquanto ele se mantiver, "libertação" é um slogan sem sentido, pois falta-lhe força motivacional. (BAUMAN, 2001, p. 26).

Nesse aspecto, o *Nobrow* amplia nossa capacidade de ação.

> A distinção entre liberdade "subjetiva" e "objetiva" abriu uma genuína caixa de Pandora de questões embaraçosas como "fenômeno versus essência" – de significação filosófica variada, mas no todo considerável, e de importância política potencialmente enorme. Uma dessas questões é a possibilidade de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade; que as pessoas poderem estar satisfeitas com o que lhes cabe mesmo que o que lhes cabe esteja longe de ser "objetivamente" satisfatório; que, vivendo na escravidão, se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se libertar, e assim percam a chance de se tornar genuinamente livres. O corolário dessa possibilidade é a suposição de que as pessoas podem ser juízes incompetentes de sua própria situação, e devem ser forçadas ou seduzidas, mas em todo caso guiadas, para experimentar a necessidade de ser "objetivamente" livres e para reunir a coragem e a determinação para lutar por isso. Ameaça mais sombria atormentava o coração dos filósofos: que as pessoas pudessem simplesmente não querer ser livres e rejeitassem a perspectiva da libertação pelas dificuldades que o exercício da liberdade pode acarretar. (BAUMAN, 2001, p. 27).

As pessoas não sentem tal necessidade de se libertar, pois não sabem que estão presas às delimitações da sociedade. Todavia, a crítica sabe muito bem que deve se libertar, mesmo que ainda não saiba bem do que, ela tem contudo consciência que está presa de alguma forma que a impede de fazer seu trabalho.

> O título dado por Norbert Elias a seu último livro, publicado postumamente, A sociedade dos indivíduos, capta com perfeição a essência do problema que assombra a teoria social desde seu começo. Rompendo com uma tradição estabelecida desde Hobbes e forjada novamente por John Stuart Mill, Herbert Spencer e a ortodoxia liberal na doxa (o quadro não examinado de toda cognição adicional) de nosso século, Elias substituiu o "e" e o "versus" pelo "de" e, assim, deslocou o discurso do imaginário das duas forças, travadas numa batalha mortal mas infindável entre liberdade e dominação, para uma "concepção recíproca": a sociedade dando forma à individualidade de seus membros, e os indivíduos formando a sociedade a partir de suas ações na vida, enquanto seguem estratégias plausíveis e factíveis na rede socialmente tecida de suas dependências. A apresentação dos membros como indivíduos é a marca registrada da sociedade moderna. Essa apresentação, porém, não foi uma peça de um ato: é uma atividade reencenada diariamente. A sociedade moderna existe em sua atividade incessante de "individualização", assim como as atividades dos indivíduos consistem na reformulação e renegociação diárias da rede de entrelaçamentos chamada "sociedade". Nenhum dos dois parceiros fica parado por muito tempo. E assim o significado da "individualização" muda, assumindo sempre novas formas – à medida que os resultados acumulados de sua história passada solapam as regras herdadas, estabelecem novos preceitos comportamentais e fazem surgir novos prêmios no jogo. A "individualização" agora significa uma coisa muito diferente do que significava há cem anos e do que implicava nos primeiros tempos da era

> moderna – os tempos da exaltada "emancipação" do homem da trama estreita da dependência, da vigilância e da imposição comunitárias. [...] Resumidamente, a "individualização" consiste em transformar a "identidade" humana de um "dado" em uma "tarefa" e encarregar os atores da responsabilidade de realizar essa tarefa e das consequências (assim como dos efeitos colaterais) de sua realização. Em outras palavras, consiste no estabelecimento de uma autonomia *de jure* (independentemente de a autonomia de facto também ter sido estabelecida). (BAUMAN, 2001, p. 43-44).

O significado de "individualização" continua mudando, assumindo ainda novos aspectos na cultura *Nobrow*. No *Nobrow*, nenhuma das duas direções possíveis de serem tomadas – "a sociedade dando forma à individualidade de seus membros, e os indivíduos formando a sociedade" (BAUMAN, 2001, p. 43-44) – é plausível, pois já não é mais possível reunir nem ao menos dois indivíduos que compartilhem de caraterísticas suficientes para que possam formar um grupo. A única exceção é o grande grupo formado por todos os habitantes do planeta: o *Nobrow*, que é a união de todos na indeterminação, no inclassificalismo.

> Os seres humanos não mais "nascem" em suas identidades. Como disse Jean-Paul Sartre em frase célebre: não basta ter nascido burguês – é preciso viver a vida como burguês. (Note-se que o mesmo não precisaria ser nem poderia ser dito sobre príncipes, cavaleiros ou servos da era pré-moderna: nem poderia ser dito de modo tão resoluto dos ricos nem dos pobres de berço dos tempos modernos.) Precisar tornar-se o que já se é é a característica da vida moderna – e só da vida moderna (não da "individualização moderna", a expressão sendo evidentemente pleonástica; falar da individualização e da modernidade é falar de uma e da mesma condição social). A modernidade substitui a determinação heterônoma da posição social pela autodeterminação compulsiva e obrigatória. Isso vale para a "individualização" por toda a era moderna – para todos os períodos e todos os setores da sociedade. No entanto, dentro daquela condição compartilhada há variações significativas, que distinguem gerações sucessivas e também as várias categorias de atores que compartilham o mesmo cenário histórico. (BAUMAN, 2001, p. 44-45).

Tais "variações significativas" (BAUMAN, 2001, p. 45) tomaram tamanha proporção no advento do *Nobrow* que deixaram de ser variações e tornaram-se diferenças, acabando com o que era compartilhado, tornando impossível uma categorização.

> "Sociedade" sempre manteve uma relação ambígua com a autonomia individual: era simultaneamente sua inimiga e condição *sine qua non*. Mas as proporções de ameaças e oportunidades no que forçosamente continuará sendo uma relação ambivalente mudaram radicalmente no curso da história moderna. Embora as razões para examiná-la de perto possam não ter desaparecido, a sociedade é hoje antes de tudo a condição de que os indivíduos precisam muito, e que lhes faz falta – em sua luta vã e frustrante para transformar seu status *de jure* em genuína autonomia e capacidade de autoafirmação. (BAUMAN, 2001, p. 55).

No *Nobrow*, "sociedade" não é mais condição *sine que non*. Têm-se autonomia e autoafirmação, porém nunca identificação.

> Os desejos e aspirações contraditórios de que se fala aqui são o anseio de um sentido de pertencimento a um grupo ou aglomeração e o desejo de se distinguir das massas, de possuir um senso de individualidade e originalidade; o sonho de pertencimento e o sonho de independência; a necessidade de apoio social e a demanda de autonomia; o desejo de ser como todos os outros e a busca de singularidade. Em suma, todas essas contradições resumem-se ao conflito entre a necessidade de dar as mãos, em função do anseio de segurança, e a necessidade de ceder, em função do anseio de liberdade. Ou, se olharmos esse conflito de outra perspectiva, o medo de ser diferente e o medo de perder a individualidade; ou da solidão e da falta de isolamento. (BAUMAN, 2013, p. 24).

Dificilmente voltaremos a conseguir pertencer a um grupo. Podemos forçosamente tentar, mas não compartilharemos características semelhantes o suficiente para que realmente um grupo possa se constituir. O momento é de vencer o anseio de pertencimento, assumir a originalidade e, ao mesmo tempo, unir nossa originalidade e a falta de características compartilhadas na cultura *Nobrow*.

5.1.5 Supermodernidade

Iniciamos aqui este subcapítulo com a discussão dos papéis da antropologia e da etnologia, um complemento importante à discussão dos subcapítulos 3.3.1.1, 3.3.1.2 e 5.2.

> A antropologia sempre foi uma antropologia do aqui e do agora. O etnólogo em exercício é aquele que se encontra em algum lugar (seu aqui do momento) e que descreve aquilo que observa ou escuta naquele momento mesmo. Sempre se poderá questionar, em seguida, a qualidade da sua observação e as intenções, os preconceitos ou os outros fatores que condicionam a produção de seu texto; o fato é que toda etnologia supõe um testemunho direto de uma atualidade presente. O antropólogo teórico, que apela a outros testemunhos e a outros campos que não os seus, recorre a testemunhos de etnólogos, não a fontes indiretas que se esforçaria em interpretar. Mesmo o *arm chair anthropologist* que somos todos, por momentos, distingue-se do historiador que explora um documento. (AUGÉ, 2012, p. 14).

Contudo, a questão hoje em dia é que não é mais possível ser um "observador externo". A cultura *Nobrow* é ubíqua e nos circunda, todos fazemos parte dela.

> Tudo o que afasta da observação direta do campo afasta, também, da antropologia, e os historiadores que têm interesses antropológicos não fazem antropologia. A expressão "antropologia histórica" é, no mínimo, ambígua. A

> expressão "história antropológica" parece mais adequada. (AUGÉ, 2012, p. 14).

"O antropólogo que tem e que deve ter interesses históricos não é, nem por isso, stricto sensu, um historiador." (AUGÉ, 2012, p. 15). Dados esses detalhamentos, Augé nos fala da situação presente:

> Aí está o "agora". Vamos ao "aqui". É claro que o aqui europeu, ocidental, assume todo o seu sentido em relação ao distante, antes "colonial", hoje "subdesenvolvido", que as antropologias britânica e francesa privilegiaram. Porém, a oposição do aqui e do distante (um modo de grande divisão – Europa, resto do mundo – que lembra as partidas de futebol organizadas pela Inglaterra, no tempo em que ela possuía um grande futebol: Inglaterra/resto do mundo) só pode servir de ponto de partida à oposição das duas antropologias pressupondo o que está precisamente em questão: a saber, que se trata de duas antropologias distintas. A afirmação segundo a qual os etnólogos tendem a inclinar-se sobre a Europa por causa do fechamento dos campos distantes é contestável. Em primeiro lugar, existem possibilidades muito reais de trabalho na África, na América, na Ásia... Em segundo lugar, as razões de trabalhar sobre a Europa, em antropologia, são razões positivas. Não se trata, em caso algum, de uma antropologia por falta. E o exame dessas razões positivas é que pode nos levar precisamente a questionar a oposição Europa/lugares distantes, subjacente a algumas definições mais modernistas da etnologia europeanista. (AUGÉ, 2012, p. 15).

Sabendo da situação atual da antropologia, partamos para a etnologia:

> Por trás da questão da etnologia do próximo, projeta-se, na verdade, uma dupla questão. A primeira é saber se, em seu estado atual, a etnologia da Europa pode pretender o mesmo grau de sofisticação, complexidade, conceitualização que a etnologia das sociedades distantes. A resposta a essa pergunta geralmente é afirmativa, ao menos por parte dos etnólogos europeanistas e dentro de uma perspectiva de futuro. Assim, Martine Segalen pode se congratular, na compilação anteriormente citada, de que dois etnólogos do parentesco, havendo trabalhado numa mesma região europeia, possam doravante discutir entre si "como os especialistas de determinada etnia africana", e Anthony P. Cohen ressalta que os trabalhos sobre parentesco conduzidos por Robin Fox na ilha de Tory e por Marilyn Strathern em Elmdon manifestam, por um lado, o papel central do parentesco e das estratégias que ele permite pôr em ação em "nossas" sociedades e, por outro lado, a pluralidade das culturas que coexistem num país como a atual Grã-Bretanha. (AUGÉ, 2012, p. 15-16).

Existe de fato toda uma questão de proximidade (principalmente para os estudos de fluxos culturais territoriais), mas não podemos desconsiderar toda a questão cibercultural da glocalidade, que, para o estudo da cultura *Nobrow*, é extremamente pertinente, já que no ciberespaço os fluxos culturais perdem ordem lógica temporal e territorial.

> Assim colocada, devemos confessar que a questão é desconcertante: em última instância, seria preciso questionar-se seja sobre um insatisfatório poder de simbolização das sociedades europeias, seja sobre uma insatisfatória aptidão dos etnólogos europeanistas para analisar. A segunda questão tem um alcance totalmente diferente: os fatos, as instituições, os modos de reagrupamento (de trabalho, de lazer, de residência), os modos de circulação específicos do mundo contemporâneo são passíveis de um olhar antropológico? Em primeiro lugar, essa questão não se coloca unicamente, longe disso, a propósito da Europa. Quem tiver uma certa experiência em África, por exemplo, sabe bem que toda abordagem antropológica global, aí, deve levar em consideração uma enorme quantidade de elementos em interação, induzidos pela atualidade imediata, mesmo que eles não se deixem dividir em "tradicionais" e "modernos". Mas também se sabe que todas as formas institucionais pelas quais é preciso passar, hoje, para apreender a vida social (o trabalho assalariado, a empresa, o esporte-espetáculo, a mídia...) representam, em todos os continentes, um papel cada dia mais importante. Em segundo lugar, ela desloca completamente a questão inicial: não é a Europa que está em questão, mas a contemporaneidade como tal, sob os aspectos mais agressivos ou mais desarmônicos da atualidade mais atual. (AUGÉ, 2012, p. 16-17).

Esses são os grandes questionamentos ao qual devemos buscar resposta: esses novos modos de circulação específicos e esse novo fluxo cultural atemporal e ageográfico mencionado são passíveis de um olhar antropológico? E etnógrafo? Precisamos com urgência repensar essas questões para podermos apreender a contemporaneidade *Nobrow*, que não está sendo propriamente estudada, teorizada, compreendida.

> Se a antropologia da contemporaneidade próxima devesse efetuar-se, exclusivamente, segundo categorias já repertoriadas, se novos objetos não devessem ser nela construídos, o fato de abordar novos campos empíricos responderia mais a uma curiosidade do que a uma necessidade. (AUGÉ, 2012, p. 22).

Essa antropologia tanto não deve efetuar-se através de tais categorias repertoriadas que já não apreendem a sociedade contemporânea quanto não deve abordar nem criar novos campos empíricos – a apreensão do *Nobrow* deve dar-se *além* desses. “O concreto da antropologia está no extremo oposto do concreto definido por certas escolas sociológicas como apreensível nas ordens de grandeza das quais são eliminadas as variáveis individuais.” (AUGÉ, 2012, p. 24). A antropologia deve dar-se na indefinição.

> Simplesmente, aprendemos paralelamente a duvidar das identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano coletivo quanto no individual. As culturas "comportam-se" como a madeira verde e jamais constituem totalidades acabadas (por razões extrínsecas e intrínsecas); e os indivíduos, tão simples quanto os imaginamos, nunca o são o suficiente para não se situar em relação à ordem que lhes atribui um lugar: só exprimem sua totalidade de um certo ângulo. Além disso, o caráter problemático de toda ordem estabelecida talvez nunca se manifestasse como tal – nas guerras, revoltas,

> conflitos, tensões – sem o empurrãozinho inicial de uma iniciativa individual. Nem a cultura localizada no tempo e no espaço, nem os indivíduos nos quais ela se encarna definem um nível de identificação básico aquém do qual nenhuma alteridade seria pensável. É bom que se entenda que o "trabalho" da cultura em suas margens, ou as estratégias individuais no interior dos sistemas instituídos não devem ser levados em consideração na definição de certos objetos (intelectuais) de pesquisa. Sobre esse ponto, as discussões e polêmicas às vezes padeceram de má-fé ou de miopia: observemos simplesmente, por exemplo, que o fato de uma regra ser ou não respeitada, de ela poder ser eventualmente contornada ou transgredida, nada tem a ver com levar em consideração todas as suas implicações lógicas, as quais constituem mesmo um verdadeiro objeto de pesquisas. Em contrapartida, existem outros objetos de pesquisa que levam em consideração processos de transformação ou de mudança, distanciamentos, iniciativas ou transgressões. (AUGÉ, 2012, p. 26).

É, no mínimo, miopia, a recusa de enxergar o *Nobrow* por não conseguir não só "duvidar das identidades absolutas" como também superar qualquer tipo de identificação.

> Basta saber do que se está falando e basta-nos, aqui, constatar que, qualquer que seja o nível ao qual se aplica a pesquisa antropológica, ela tem por objeto interpretar a interpretação que outros se fazem da categoria do outro, nos diferentes níveis que situam o lugar dele e impõem sua necessidade: a etnia, a tribo, a aldeia, a linhagem ou qualquer outro modo de agrupamento até o átomo elementar de parentesco, do qual se sabe que submete a identidade da filiação à necessidade da aliança; o indivíduo, enfim, que todos os sistemas rituais definem como compósito e cheio de alteridade, figura literalmente impensável, como o são, em modalidades opostas, a do rei e a do feiticeiro. (AUGÉ, 2012, p. 26-27).

Mais do que "interpretar a interpretação que outros se fazem da categoria do outro" (AUGÉ, 2012, p. 26-27), é necessário aprender a ver além das categorias, sem o uso dessas.

> Em respeito ao tempo, à nossa percepção do tempo, mas também ao uso que fazemos dele, à maneira como dispomos dele. Para alguns intelectuais, o tempo não é mais, hoje, um princípio de inteligibilidade. A ideia de progresso, que implicava que o depois pudesse ser explicado em função do antes, encalhou, de certo modo, nos recifes do século XX, ao sair das esperanças ou das ilusões que acompanharam a travessia do mar aberto no século XIX. (AUGÉ, 2012, p. 27).

Não apenas o progresso em seu sentido de "evolução" – cuja ideia encalhou na aurora da pós-modernidade –, mas também o progresso temporal: realmente, "o tempo não é mais um princípio de inteligibilidade" (AUGÉ, 2012, p. 27), o tempo já não segue suposta ordem cronológica intrínseca (de acordo com o detalhamento no subcapítulo 3.1.2.3).

> Aliás, vêmo-los privilegiar certos grandes temas ditos "antropológicos" (a família, a vida privada, os lugares de memória). Essas pesquisas vão ao encontro do gosto do público por formas antigas, como se estas falassem a nossos contemporâneos do que eles são, mostrando-lhes o que eles não são

> mais. Desse ponto de vista, ninguém se expressa melhor que Pierre Nora, em seu prefácio ao primeiro volume dos *Lieux de mémoire*: o que estamos buscando na acumulação religiosa de testemunhos, documentos, imagens, de todos os "sinais visíveis daquilo que foi", diz ele, em suma, é nossa diferença, e "no espetáculo dessa diferença o brilho súbito de uma identidade inencontrável. Não mais uma gênese, mas o deciframento de que estamos à luz do que não somos mais." (AUGÉ, 2012, p. 28-29).

Devemos trocar tais formas antigas por formas novas, e também devemos deixar de buscar formas, aprender a trabalhar além delas. Temos que deixar de buscar tanto as formas quanto as "identidades inencontráveis".

> Essa ocorrência de conjunto também corresponde ao desaparecimento das referências sartriana e marxista do imediato pós-guerra, para as quais o universal era, no final das contas e da análise, a verdade do particular, e ao que poderíamos chamar, após muitas outras, a sensibilidade pós-moderna, para a qual uma moda vale a outra, o *patchwork* das modas significando a anulação da modernidade como conclusão de uma evolução que se aparentaria a um progresso. (AUGÉ, 2012, p. 29).

Essa "ocorrência de conjunto" corresponde não necessariamente um "desaparecimento das referências", mas uma inentegibilidade destas.

> A "aceleração" da história corresponde de fato a uma multiplicação de acontecimentos na maioria das vezes não previstos pelos economistas, historiadores ou sociólogos. A superabundância factual é que constitui problema, e não tanto os horrores do século XX (inéditos por sua amplitude, mas possibilitados pela tecnologia), nem a mudança dos esquemas intelectuais ou as agitações políticas, dos quais a história nos oferece muitos outros exemplos. Essa superabundância, que só pode ser plenamente apreciada levando-se em conta, por um lado, a superabundância da nossa informação, e, por outro, as interdependências inéditas do que alguns chamam hoje de "sistema-mundo", traz incontestavelmente um problema para os historiadores, principalmente os contemporâneos – denominação da qual a densidade factual das últimas décadas ameaça suprimir todo e qualquer significado. Mas esse problema é precisamente de natureza antropológica. (AUGÉ, 2012, p. 31).

Essa "superabundância factual" causada por mencionada aceleração (e discutida largamente nos subcapítulos 3.1.2.1 e 3.1.2.3) só ameaça "suprimir todo e qualquer significado" porque ainda nos baseamos em denominações – as quais jamais conseguiremos apontar corretamente por falta de tempo para adequada consideração no advento da aceleração –, em vez de libertarmo-nos delas e de compreendermos que elas não são necessárias para atribuir significado a nada.

> O que é novo não é que o mundo não tenha, ou tenha pouco ou menos sentido, é que sentíamos explícita e intensamente a necessidade diária de dar-lhe um: de dar um sentido ao mundo, não a determinada aldeia ou a determinada linhagem. Essa necessidade de dar um sentido ao presente, senão ao passado,

> é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de "supermodernidade" para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso. (AUGÉ, 2012, p. 32).

Como dissemos, não é uma questão de “menos sentido”, mas sim uma questão de falha em atribuir sentido devido às amarras das denominações, não mais compatíveis com a contemporaneidade *Nobrow* da superabundância, do excesso.

> Cada um de nós tem, ou pensa ter, o emprego desse tempo sobrecarregado de acontecimentos que atravancam tanto o presente quanto o passado próximo. O que, observemos, só pode tornar-nos ainda mais solicitantes de sentido. Prolongamento da esperança de vida, passagem para a coexistência habitual de quatro e não mais de três gerações provocam progressivamente mudanças práticas na ordem da vida social. Porém, paralelamente, eles estendem a memória coletiva, genealógica e histórica, e multiplicam para cada indivíduo as ocasiões em que pode ter a sensação de que sua história cruza a História e que esta se refere àquela. Suas exigências e decepções estão ligadas ao reforço dessa sensação. (AUGÉ, 2012, p. 32).

Isso ainda sem se considerar o ciberespaço, que potencializa ainda mais essa memória, esse prolongamento e a história, que entrecruza tudo.

Abramos um parêntese para colocar uma ponderação de Jeudy em relação à “atualização”:

> O adjetivo "atual" tornou-se muito ambíguo. Ele designa ao mesmo tempo o que está em ato e o que caracteriza nossa época. Nem por isso podemos nos ater ao significado mais usual: "Atualizar é tornar atual". Atualizar o que pertence ao passado não seria mais do que uma maneira de tornar presente, na aparência, o que não está mais. O historiador refere-se a um período preciso a fim de realizar comparações e projetar seus efeitos sobre o presente. Este gênero de exercício pressupõe uma ausência de temporalidade que é específica da exemplaridade requerida (a do período escolhido). Atualizar significa primeiro subtrair a temporalidade habitualmente atribuída ao passado, para torná-lo atemporal e conferir-lhe ao mesmo tempo um "poder de contemporaneidade". Este jogo com o tempo, que passa obrigatoriamente pela etapa da ausência de temporalidade, o único capaz de produzir o efeito antecipado do atual e do contemporâneo, nada tem de aventuroso, de acidental, ele é o fruto de uma estratégia que visa desestabilizar nossas representações do tempo presente. Um jogo que, em resumo, não seria deplorável se não adotasse ares de complacência moral, que consiste em repetir que "o passado ilumina o presente" (JEUDY, 2005, p. 51-52).

Esse “atualizar” passa a ser mais necessário do que nunca neste tempo do *Nobrow*, que já é atemporal em seu próprio presente. Mas como o próprio Jeudy sinaliza: “o tempo é inatual”:

> Atualizar é conferir uma função temporal ao que está "fora do tempo". Tomada como uma finalidade determinante da museografia, a atualização é

> uma maneira de compensar o intemporal. Ora, o tempo é inatual. É transformado em atual pelo efeito desejado de uma simultaneidade temporal produzida pela miragem de uma equivalência representativa entre o passado e o presente, na futuração da transmissão. Essa gestão antecipada do tempo, desenvolvida pelo tratamento patrimonial do porvir das culturas, anula toda possibilidade de acidente da transmissão. Antecipar o que deve ser transmitido é governar o processo de atualização suprimindo o poder do inatual. Dentro do sonho, a simultaneidade temporal ou a condensação dos tempos provocam de fato o efeito de uma figura de destino. Concedido tradicionalmente ao sonho, esse poder não poderia ser um poder do destino se não obtivesse o efeito de real de uma colisão temporal como essa. A crença em uma organização prévia e refletida do destino nos faz esquecer que toda "figura de destino" surge por acaso ou por acidente. Mesmo que a transmissão do sentido pareça de fato se construir (e o museu seria uma das provas disso), ela permanece ainda assim imprevisível, ela é um apelo ao desconhecido. O sonho demonstra que o poder da atualização depende antes de mais nada da incongruência das imagens que a provoca. O incongruente não é decerto uma figura do tempo, mas está ligado aos fenômenos da continuidade e da descontinuidade, na sucessão das imagens ou na ruptura de seu encadeamento. As lembranças não são mais bem classificadas do que os objetos de um museu. A memória é insensata, caprichosa, suas voltas para trás tornam o tempo cativo, mas dessa catividade nascem as projeções atuais, esse jogo do presente fugidio. Sempre em situação de perigo, a ordem do tempo traça apenas a via frágil da ordem mnemônica. (JEUDY, 2005, p. 54).

Dessa maneira, se aceitarmos a condição de que o "tempo é inatual" e de que a contemporaneidade *Nobrow* é atemporal, poderemos enfim começar a compreendê-la. Mais do que nunca, tal "crença em uma organização prévia e refletida do destino" (JEUDY, 2005, p. 54) se mostra um dogma vencido, todos os tempos convivem simultaneamente no *Nobrow*.

> Quando estamos com febre e os objetos começam a dançar, quando nosso corpo flutua no espaço e nós perdemos o pé, o mundo que nos cerca se torna irrepresentável, e então tentamos, para nos estabilizar, interromper tal movimento fixando o olhar sobre um objeto a partir do qual esperamos o restabelecimento da ordem visual. O tempo se turva como o próprio espaço, tornando-se estranhamente "visualizável", mesmo que não se veja o tempo. As imagens surgem, engavetam-se, separam-se, as imagens criam impressões de tempo. Elas seguem o ritmo de um encadeamento sem cronologia, sua incongruência é simultaneamente visual e temporal. Colocamos ordem nessa procissão de imagens, a fim de mostrar que não perdemos a cabeça e sobretudo que permanecemos capazes de dominar a lógica aparente de sua sucessão. Mas a capacidade de atualização das imagens obtém toda sua pregnância do inatual, do que poderia ter tido tempo e não tem mais. Então nada é inatual, mas não porque a ordem do tempo permite dar sentido à procissão de imagens, mas, ao contrário, porque a forma insensata de seus encadeamentos persiste e não se dobra senão parcialmente, no sentido que desejamos lhe dar. Não existe passagem do inatual ao atual. Contudo, insistimos em acreditar em tal passagem, pela obsessão de selecionar o que parece determinar essa ordenação temporal necessária à memória operacional. A atualização seria, dentro da lógica da reflexividade patrimonial, fruto da crença no trabalho eficaz de seleção de imagens inatuais. A organização contemporânea das memórias coletivas, em resposta a esse imperativo de eficácia, burla o jogo da memória

> e se realiza no mesmo estado de espírito que a ordem mnemotécnica requerida para o bom desenvolvimento das atividades cotidianas. (JEUDY, 2005, p. 54-55).

Na contemporaneidade *Nobrow*, estamos eternamente em estado febril, nada irá se estabilizar. Temos que aprender a viver com flexibilidade em uma realidade sempre mutável e atemporal. “Colocar ordem na procissão de imagens” é tarefa fútil, não nos trará nenhuma lógica, não representará a realidade atemporal. “A forma insensata da procissão de imagens persiste” e, se tentarmos “dobrá-la”, será apenas em um sentido muito parcial, que só tem lógica e só pode ser visualizado por aquele que a “dobrou”, enquanto todos os outros não a visualizarão da mesma maneira e não encontrarão o sentido que foi atribuído e compreendido apenas por uma pessoa. Devemos vencer “a organização contemporânea das memórias coletivas” (JEUDY, 2005, p. 55).

Retomando a ideia de excesso, Augé introduz a supermodernidade:

> É, portanto, por uma figura do excesso – o excesso de tempo – que se definirá, primeiro, a situação de supermodernidade, sugerindo que, pelo próprio fato de suas contradições, ela oferece um magnífico campo de observação e, no sentido lato do termo, um objeto para a pesquisa antropológica. Da supermodernidade, poder-se-ia dizer que é o lado "cara" de uma moeda da qual a pós-modernidade só nos apresenta o lado "coroa" – o positivo de um negativo. (AUGÉ, 2012, p. 32).

Augé compreende a supermodernidade – contrastando com a pós-modernidade – como o “lado ‘cara’ de uma moeda da qual a pós-modernidade só nos apresenta o lado ‘coroa’ – o positivo de um negativo” (AUGÉ, 2012, p. 32), talvez, assim, colocando a supermodernidade como um complemento da pós-modernidade, não negando-a ou afirmando-a.

> Do ponto de vista da supermodernidade, a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo, não com a derrocada de uma ideia de progresso há muito tempo em mau estado, pelo menos sob as formas, caricaturais que tornam sua denúncia particularmente facilitada; o tema da história iminente, da história nos nossos calcanhares (quase imanente a cada uma de nossas existências cotidianas) aparece como uma prévia àquele do sentido ou do não sentido da história; pois é da nossa exigência de compreender todo o presente que decorre nossa dificuldade de dar um sentido ao passado próximo; a demanda positiva de sentido (da qual o ideal democrático é, sem dúvida, um aspecto essencial), que se manifesta entre os indivíduos das sociedades contemporâneas, pode explicar paradoxalmente os fenômenos que, às vezes, são interpretados como sinais de uma crise do sentido, por exemplo, as decepções de todos os desiludidos da terra: desiludidos do socialismo, desiludidos do liberalismo e, logo mais, desiludidos do pós-comunismo. (AUGÉ, 2012, p. 32-33).

Essa característica da supermodernidade, isto é, "a dificuldade de pensar o tempo que tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo" (AUGÉ, 2012, p. 32-33), em vez da característica da "derrocada de uma ideia de progresso há muito tempo em mau estado" – como se tem na pós-modernidade –, é comum também ao *Nobrow* e, neste último, é potencializada por todas novas caracterizações temporais e atemporalidades.

> Do excesso de espaço poderíamos dizer, primeiro, ainda aí meio paradoxalmente, que é correlativo do encolhimento do planeta: dessa colocação à distância de nós mesmos à qual correspondem as performances dos cosmonautas e a ronda de nossos satélites. Num certo sentido, nossos primeiros passos no espaço reduzem o nosso a um ponto ínfimo cujas fotos feitas por satélite nos dão justamente a medida exata. O mundo, porém, ao mesmo tempo, abre-se para nós. Estamos na era das mudanças de escala, no que diz respeito à conquista espacial, é claro, mas também em terra: os meios de transporte rápidos põem qualquer capital no máximo a algumas horas de qualquer outra. Na intimidade de nossa casa, [...] podem dar-nos uma visão instantânea e, às vezes, simultânea de um acontecimento em vias de se produzir no outro extremo do planeta. Pressentimos, é claro, os efeitos perversos ou as distorções possíveis de uma informação cujas imagens são assim selecionadas: elas não só podem ser, como se diz, manipuladas, como a imagem [...] exerce uma influência, possui um poder que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora. Além disso, é preciso constatar que se misturam diariamente nas telas do planeta as imagens da informação, da publicidade e da ficção, cujo trabalho e cuja finalidade não são idênticos, pelo menos em princípio, mas que compõem, debaixo de nossos olhos, um universo relativamente homogêneo em sua diversidade. [...] Também seria preciso levar em consideração a espécie de falsa familiaridade que a telinha estabelece entre os telespectadores e os atores da grande história, cuja silhueta nos é tão habitual quanto aquela dos heróis das novelas ou das estrelas internacionais da vida artística ou esportiva. Eles são como as paisagens onde os vemos evoluir regularmente: [...] mesmo que não as conheçamos, nós as reconhecemos. (AUGÉ, 2012, p. 33-34).

Excesso de espaço e ressignificação do espaço, superação do território físico. O mencionado "encolhimento do planeta" ou, segundo indicamos no subcapítulo 3.1.2.2, o apequenamento, foi trazido pelas redes de comunicação e foi extremamente potencializado com a introdução do ciberespaço, que nos trouxe a glocalidade, a qual é um novo conceito de espaço.

> Essa superabundância espacial funciona como uma isca, mas uma isca cujo manipulador teríamos dificuldade em identificar (tudo não passa de uma miragem). Ela constitui, para uma larguíssima faixa, um substituto dos universos que a etnologia transformou tradicionalmente em seus. Desses universos, eles mesmos amplamente fictícios, poder-se-ia dizer que são essencialmente, universos de reconhecimento. É próprio dos universos simbólicos constituir para os homens que os receberam por herança mais um meio de reconhecimento do que de conhecimento: universo fechado, onde tudo se constitui em signo, conjuntos de códigos dos quais alguns têm a chave e o uso, mas cuja existência todos admitem, totalidades parcialmente fictícias,

> porém efetivas, cosmologias que poderíamos pensar concebidas para fazer a felicidade dos etnólogos. Porque as fantasias dos etnólogos encontram, nesse ponto, as dos indígenas que eles estudam. A etnologia preocupou-se durante muito tempo em recortar, no mundo, espaços significantes, sociedades identificadas com culturas concebidas, elas próprias, como totalidades plenas: universos de sentido em cujo interior os indivíduos e os grupos que não passam de uma expressão deles se defînem em relação aos mesmos critérios, aos mesmos valores e aos mesmos processos de interpretação. (AUGÉ, 2012, p. 35).

Não apenas a superabundância espacial, mas também a superação da geografia são dois dos fatores que trouxeram a mencionada "dificuldade de identificar", que no *Nobrow* se transformou em "impossibilidade de identificar". Já não é mais possível aceitar "sociedades identificadas", pois tais identificações já não têm mais como corresponder à realidade, já não existem mais "culturas concebidas".

> Não voltaremos a uma concepção da cultura e da individualidade já criticada anteriormente. Basta dizer que essa concepção ideológica reflete tanto a ideologia dos etnólogos quanto a daqueles que eles estudam, e que a experiência do mundo supermoderno pode ajudar os etnólogos a se desfazerem dela, ou, mais exatamente, a calcular seu alcance. Porque ela se baseia, entre outras, numa organização de espaço que o espaço da modernidade ultrapassa e relativiza. (AUGÉ, 2012, p. 35-36).

Eles não necessariamente devem se desfazer dela, mas talvez, transcendê-la.

> Ainda aí, é preciso que nos entendamos: assim como a inteligência do tempo, parece-nos, é mais complicada pela superabundância factual do presente do que minada por uma subversão radical dos modos prevalentes da interpretação histórica, assim também a inteligência do espaço é menos subvertida pelas agitações em curso (pois ainda existem terras e territórios, na realidade dos fatos de campo e, mais ainda, naquela das consciências e das imaginações, individuais e coletivos) do que complicada pela superabundância espacial do presente. Esta se expressa, como vimos, nas mudanças de escala, na multiplicação das referências energéticas e imaginárias, e nas espetaculares acelerações dos meios de transporte. Ela resulta, concretamente, em consideráveis modificações físicas: concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação daquilo a que chamaremos "não lugares", por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço. Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. Porque vivemos uma época, também sob esse aspecto, paradoxal: no próprio momento em que a unidade do espaço terrestre se torna pensável e em que se reforçam as grandes redes multirraciais, amplifica-se o clamor dos particularismos; daqueles que querem ficar sozinhos em casa ou daqueles que querem reencontrar uma pátria, como se o conservadorismo de uns e o

> messianismo de outros estivessem condenados a falar a mesma linguagem – a da terra e das raízes. (AUGÉ, 2012, p. 36-37).

Tanto tempo como espaço. Na contemporaneidade *Nobrow*, somos atemporais e ageográficos e precisamos aprender a pensar de acordo com esses parâmetros.

A concepção de "não lugares" é um conceito fundamental para compreendermos tanto a proposta de uma supermodernidade quanto a do *Nobrow*.

> Poder-se-ia pensar que o deslocamento dos parâmetros espaciais (a superabundância espacial) traz ao etnólogo dificuldades da mesma ordem que aquelas encontradas pelos historiadores diante da superabundância factual. Trata-se de dificuldades da mesma ordem, na verdade, porém, para a pesquisa antropológica, particularmente estimulantes. Mudanças de escala, mudanças de parâmetros: resta-nos, como no século XIX, empreender o estudo de civilizações e de novas culturas. (AUGÉ, 2012, p. 37).

Observamos novamente que o primordial para tal empreendimento é livrar-nos das antigas amarras conceituais – a do que se constituiria como o que chamamos de espaço, por exemplo.

> E pouco importa que sejamos de certo modo beneficiários, pois estamos longe, cada um por sua vez, de dominar todos os aspectos dessas novas civilizações e culturas, e falta muito para isso. Inversamente, as culturas exóticas não pareciam, outrora, tão diferentes aos observadores ocidentais que eles não tenham ficado tentados a, primeiro, lê-las por meio das grades etnocentradas de seus costumes. Se a experiência distante ensinou-nos a descentrar nosso olhar, temos que tirar proveito dessa experiência. O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço. (AUGÉ, 2012, p. 37).

O mesmo pode-se dizer do *Nobrow*. Ainda não aprendemos a olhá-lo, nem mesmo a enxergá-lo.

> É a figura do ego, do indivíduo, que retorna, como se disse, até na reflexão antropológica, visto que, na falta de novos campos, num universo sem territórios, e de inspiração teórica, num mundo sem grandes narrativas, os etnólogos, certos etnólogos, após haverem tentado tratar as culturas (as culturas localizadas, as culturas à la Mauss) como textos, passaram a só se interessar pela descrição etnográfica como texto – texto expressivo de seu autor, naturalmente, de modo que, se levarmos em conta James Clifford, os Nuer nos ensinariam mais sobre Evans-Pritchard que este sobre aqueles. Sem pôr em questão, aqui, o espírito da pesquisa hermenêutica, para a qual os intérpretes constroem a si próprios por meio do estudo que fazem dos outros, sugerir-se-á que, em se tratando de etnologia e de literatura etnológica, a hermenêutica, em suma, corre o risco da trivialidade. Não é certo, na verdade, que a crítica literária de espírito desconstrutivista aplicada ao *corpus* etnográfico nos ensine muito mais que banalidades ou evidências (por

> exemplo, que Evans-Pritchard vivia na época colonial). É possível, em compensação, que a etnologia se desvie, substituindo seus campos de estudo pelo estudo daqueles que foram a campo. (AUGÉ, 2012, p. 38).

"A antropologia pós-moderna origina-se (paguemo-la na mesma moeda) de uma análise da supermodernidade cujo método redutivista (do campo ao texto e do texto ao autor) não passa de uma expressão particular." (AUGÉ, 2012, p. 38). Qualquer análise que busque reduzir a nomes nossa contemporaneidade não será propriamente embasada, não passará de mera opinião pessoal.

> Nas sociedades ocidentais, pelo menos, o indivíduo quer um mundo para ser um mundo. Ele pretende interpretar por e para si mesmo as informações que lhe são entregues. Os sociólogos da religião puseram em evidência o caráter singular da própria prática católica: os praticantes querem praticar à sua maneira. Do mesmo modo, somente em nome do valor individual indiferenciado pode ser superada a questão da relação entre os sexos. Essa individualização dos procedimentos, observemos, nem é tão surpreendente se nos referimos às análises anteriores: nunca as histórias individuais foram tão explicitamente referidas pela história coletiva, mas nunca, também, os pontos de identificação coletiva foram tão flutuantes. A produção individual de sentido é, portanto, mais do que nunca, necessária. Naturalmente, a sociologia pode perfeitamente pôr em evidência as ilusões das quais procede essa individualização dos procedimentos e os efeitos de reprodução e de estereotipia que escapam, totalmente ou em parte, à consciência dos atores. Porém, o caráter singular da produção de sentido, transmitido por todo um aparelho publicitário – que fala do corpo, dos sentidos, do frescor de viver – e toda uma linhagem política, cujo eixo é o tema das liberdades individuais, é interessante em si mesmo: ele tem origem no que os etnólogos estudaram nos outros, sob diversas rubricas, a saber, o que poderíamos chamar as antropologias, mais do que as cosmologias, locais, isto é, os sistemas de representação nos quais são informadas as categorias da identidade e da alteridade. (AUGÉ, 2012, p. 38-39).

Em geral, os pontos de identificação são flutuantes, mas, na cultura *Nobrow*, chegam a existir casos em que tais pontos são simplesmente inexistentes, tamanha a "além-hibridação" das influências que os perfizeram. Categorias de identidade e alteridade informadas não importam mais, pois provavelmente já foram superadas antes do momento em que foram informadas devido à grande aceleração da contemporaneidade.

> Assim se coloca aos antropólogos, hoje, em novos termos, um problema que traz as mesmas dificuldades que aquelas com as quais entraram em choque Mauss e, depois dele, a totalidade da corrente culturalista: como pensar em situar o indivíduo? Michel de Certeau, em *L´invention du quotidien*, fala das "manhas das artes de fazer" que permitem aos indivíduos submetidos às opressões globais da sociedade moderna, principalmente a sociedade urbana, desviar-se delas, usá-las e, por uma espécie de elaboração diária, traçar aí seu cenário e seus itinerários particulares. Porém, essas manhas e essas artes de

> fazer – e Michel de Certeau estava consciente disso – remetem ora à multiplicidade dos indivíduos médios (o cúmulo do concreto) ora à média dos indivíduos (uma abstração). Freud, do mesmo modo, em suas obras de finalidade sociológica (Mal-estar na civilização, Futuro de uma ilusão) usava a expressão "homem comum" (der gemeine Mann) para opor, um pouco como Mauss, a média dos indivíduos humanos que estão em condição de tomar a si mesmos por objeto de um processo reflexivo. (AUGÉ, 2012, p. 39-40).

"Como pensar em situar o indivíduo?". Simplesmente *não* se situa o indivíduo. O indivíduo hoje é ubíquo, assim como todos os componentes da cultura *Nobrow* e ela própria.

> Além do peso maior dado, hoje, à referência individual, ou, se preferirem, à individualização das referências, é aos fatos de singularidade que se deveria prestar atenção: singularidade dos objetos, singularidade dos grupos ou das pertinências, recomposição de lugares, singularidades de toda ordem, que constituem o contraponto paradoxal dos processos de relacionamento, de aceleração e de deslocalização muito rapidamente reduzidas e resumidas, às vezes, por expressões como "homogeneização – ou mundialização – da cultura". (AUGÉ, 2012, p. 41).

Deveria se prestar atenção à singularidade e à simultaneidade de singularidades.

> A questão das condições de realização de uma antropologia da contemporaneidade deve ser deslocada do método para o objeto. Não que as questões de método tenham uma importância determinante, ou mesmo que elas possam ser inteiramente dissociadas daquela do objeto. Porém, a questão do objeto é um preâmbulo. Ela constitui mesmo um duplo preâmbulo, pois, antes de se interessar pelas novas formas sociais, pelos novos modos de sensibilidade ou pelas novas instituições que podem aparecer como características da contemporaneidade atual, deve-se estar atento às mudanças que afetaram as grandes categorias por meio das quais os homens pensam sua identidade e suas relações recíprocas. As três figuras do excesso pelas quais tentamos caracterizar a situação de supermodernidade (a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências) permitem apreendê-la sem ignorar suas complexidades e contradições, mas sem fazer dela, também, o horizonte inultrapassável de uma modernidade perdida da qual só teríamos que levantar os vestígios, repertoriar os *isolats* ou inventariar os arquivos. O século XXI será antropológico, não só porque as três figuras do excesso não são senão a forma atual de uma matéria-prima perene, que é a própria matéria da antropologia, mas também porque, nas situações de supermodernidade (como naquelas que a antropologia analisou sob o nome de "aculturação"), os componentes se somam sem se destruírem. Assim, pode-se tranquilizar antecipadamente aqueles apaixonados pelos fenômenos estudados pela antropologia (da aliança à religião, da troca ao poder, da possessão à feitiçaria): eles não estão perto de desaparecer, nem na África nem na Europa. Mas farão sentido novamente (farão novamente o sentido) com o resto, num mundo diferente cujas razões e desrazões os antropólogos de amanhã terão que compreender, como hoje. (AUGÉ, 2012, p. 41-42).

A importância da questão do método é a superação de tais métodos que se utilizam das categorizações fixas e pré-determinadas, justamente porque devemos estar atentos às

“mudanças que afetaram as grandes categorias por meio das quais os homens pensam sua identidade e suas relações recíprocas” (AUGÉ, 2012, p. 41) – tais categorias foram superadas e/ou simplesmente deixaram de ser aplicáveis e/ou de existir. Ainda que Augé coloque as “três figuras do excesso” mencionadas como chave para caracterizar a supermodernidade, elas não são suficientes para caracterizar o *Nobrow* – para tal precisamos transcender as categorias.

> Os limites da visão culturalista das sociedades, tanto quanto ela pretende ser sistemática, são evidentes: substantificar cada cultura singular é ignorar tanto seu caráter intrinsecamente problemático, comprovado, contudo, quando preciso, por suas reações às outras culturas ou pelos movimentos bruscos da história, quanto a complexidade de uma trama social e de posições individuais que jamais se deixam deduzir do "texto" cultural. (AUGÉ, 2012, p. 50).

Precisamos de uma nova visão culturalista das sociedades que, ao se abster de classificar algo cegamente sem a adequada compreensão, não ignore “seu caráter intrinsecamente problemático”, típico de qualquer objeto cultural *Nobrow*.

> Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a "lugares de memória", ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 2012, p. 73).

Os não lugares são inerentes a um mundo *Nobrow*, não identitário.

> Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio "em surdina", um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convêm calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito. Acrescentemos que existe evidentemente o não lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as "astúcias milenares" da "invenção do cotidiano" e das "artes de fazer", das quais Michel de Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. (AUGÉ, 2012, p. 73-74).

Podemos achar no não lugar um modo importante de compreender a contemporaneidade inclassificável.

> O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados "meios de transporte" (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 2012, p. 74-75).

Os não lugares não apenas são “a medida da época”, como também são modo importante de se compreender a superação do espaço na contemporaneidade e toda a sua cultura. “É no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos.” (AUGÉ, 2012, p. 110).

> [...] incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza. E a noção de espaço, como é usada hoje (para falar da conquista espacial, em termos, em suma, mais funcionais do que líricos, ou para designar o melhor ou o menos mal possível, na linguagem recente, mas já estereotipada das instituições da viagem, da hotelaria ou do lazer, dos lugares desqualificados ou pouco qualificáveis: "espaços-lazeres", "espaços-jogos", comparáveis a "ponto de encontro"), parece poder se aplicar de maneira útil, pelo próprio fato de sua ausência de caracterização, às superfícies não simbólicas do planeta. (AUGÉ, 2012, p. 77).

Ao incluir tal “possibilidade dos percursos” na noção de lugar antropológico, incluímos todo o fluxo dado no ciberespaço. A palavra-chave aqui é justamente “ausência de caracterização”, sendo necessária não apenas sua aplicação a “superfícies não simbólicas do planeta”, mas a toda cultura e seu fluxo cultural.

> O termo "espaço", em si mesmo, é mais abstrato do que o de "lugar", por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um "espaço" de dois metros entre cada moirão de uma cerca), ou a uma grandeza temporal ("no espaço de uma semana"). Ele é, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens

> particulares de certas instituições representativas do nosso tempo. O Grand Larousse illustré dá destaque à expressão "espaço aéreo", que designa uma parte da atmosfera cuja circulação aérea (menos concreta do que seu homólogo do domínio marítimo: "as águas territoriais") um Estado controla, mas cita também outros empregos que comprovam a plasticidade do termo. Na expressão "espaço judiciário europeu", vê-se bem que a noção de fronteira está implicada, mas que, abstraída essa noção de fronteira, é de todo um conjunto institucional e normativo pouco localizável que se está tratando. A expressão "espaço publicitário" aplica-se indiferentemente a uma porção de superfície ou de tempo "destinado a receber publicidade nos diferentes veículos de comunicação", e a expressão "compra de espaço" aplica-se ao conjunto das "operações efetuadas por uma agência de publicidade sobre um espaço publicitário". A voga do termo "espaço", aplicado tanto a salas de espetáculo como de encontro ("Espaço Cardin", em Paris, "Espaço YvesRocher", em La Gacilly), a jardins ("espaços verdes"), a assentos de avião ("Espaço 2000") ou a automóveis ("Espace" Renault), comprovam, ao mesmo tempo, termos que povoam a época contemporânea (a publicidade, a imagem, o lazer, a liberdade, o deslocamento) e a abstração que os corrói e ameaça, como se os consumidores de espaço contemporâneo fossem, antes de mais nada, convidados a se contentar com palavras. (AUGÉ, 2012, p. 77-78).

Esses “termos que povoam a época contemporânea” simplesmente refletem tal abstração, refletem sua própria insuficiência em demonstrar o significado da abstração contemporânea. Não temos mais como “nos contentar com palavras”, elas há muito deixaram de ser suficientes (AUGÉ, 2012, p. 77-78).

> O espaço como prática dos lugares e não do lugar procede, na verdade, de um duplo deslocamento: do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, "instantâneos", somados confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo. A viagem (aquela da qual o etnólogo desconfia a ponto de "odiá-la") constrói uma relação fictícia entre olhar e paisagem. E, se chamarmos de "espaço" à prática dos lugares que define especificamente a viagem, ainda é preciso acrescentar que existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente. Como se a posição do espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, definitivamente, o espectador, em posição de espectador, fosse para si mesmo seu próprio espetáculo. Muitos prospectos turísticos sugerem um tal desvio, um tal giro do olhar, propondo por antecipação ao amador de viagens a imagem de rostos curiosos ou contemplativos, solitários ou reunidos, que escrutam o infinito do oceano, a cadeia circular de montanhas nevadas ou a linha de fuga de um horizonte urbano repleto de arranha-céus: sua imagem, em suma, sua imagem antecipada, que só fala dele, mas porta um outro nome (Taiti, o Alpe de Huez, NovaYork). O espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não lugar. (AUGÉ, 2012, p. 80-81).

Também devem entrar nessa consideração os espaços “que o indivíduo experimenta como espectador” (AUGÉ, 2012, p. 81) através do glocal, ou seja, a viagem que ele realiza e

sua correspondente experiência no ciberespaço, por exemplo, ao caminhar pelas pirâmides de Giza através do Google Maps. Isso é a coexistência de mundos.

> O movimento acrescenta à *coexistência* dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e daquele que não o é mais (pela qual Starobinski define, em suma, a modernidade) a experiência particular de uma forma de solidão e, em sentido literal, de uma "tomada de posição" – a experiência daquele que, diante da paisagem que é obrigado a contemplar e que não pode contemplar, "toma a pose" e tira da consciência dessa atitude um prazer raro e, às vezes, melancólico. Portanto, não é de se espantar que seja entre os "viajantes" solitários do século XIX, não os viajantes profissionais ou os cientistas, mas os viajantes acidentais, de pretexto ou de ocasião, que estejamos aptos a encontrar a evocação profética de espaço, onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem realmente sentido, onde a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade, onde só o movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que as olha fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro. (AUGÉ, 2012, p. 81-82, grifo do autor).

Há isolamento tanto corporal quanto virtual, através de *bunkers* glocais (conforme descrito no subcapítulo 3.1.2.1.1).

> A evidenciação de uma posição, de uma "postura", de uma atitude, no sentido mais físico e mais banal do termo, efetua-se ao cabo de um movimento que esvazia de qualquer conteúdo e sentido a paisagem e o olhar que a tomava por objeto, visto que é precisamente o olhar que se funde na paisagem e se torna o objeto de um olhar segundo e indeterminável – o mesmo, um outro. É a tais deslocamentos do olhar, a tais jogos de imagens, a tais desbastes da consciência que podem conduzir, a meu ver, mas dessa vez de maneira sistemática, generalizada e prosaica, as manifestações mais características do que propus chamar de "supermodernidade". Esta impõe, na verdade, às consciências individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não lugares. (AUGÉ, 2012, p. 86).

Não só o olhar como também a racionalização do que foi olhado é indeterminável.

> Vê-se bem que por "não lugar" designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares mediam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária. (AUGÉ, 2012, p. 87).

Assim como o ciberespaço medeia todo outro conjunto de relações consigo.

> A mediação que estabelece o vínculo dos indivíduos com o seu círculo no espaço do não lugar passa por palavras, até mesmo por textos. Sabemos, antes de mais nada, que existem palavras que fazem imagem, ou melhor, imagens: a imaginação de cada um daqueles que nunca foram ao Taiti ou a Marrakesh pode se dar livre curso apenas ao ler ou ouvir esses nomes. Alguns concursos de televisão devem parte de seu prestígio ao fato de distribuírem muitos prêmios, principalmente em viagens e estadas [...] cuja simples evocação basta para o prazer dos espectadores que não são e nunca serão seus beneficiários. O "peso das palavras", do qual se orgulhava um semanário francês que o associa ao "choque das fotos" não é somente aquele dos nomes próprios; muitos substantivos (estada, viagem, mar, sol, cruzeiro...) possuem, quando se oferece a ocasião, em certos contextos, a mesma força de evocação. Imagina-se, em sentido inverso, a atração que puderam e podem exercer em lugares distantes palavras para nós menos exóticas, ou mesmo despidas de qualquer efeito de distância, [...]. Certos lugares só existem pelas palavras que os evocam, não lugares nesse sentido ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichês. (AUGÉ, 2012, p. 87-88).

Contudo, hoje, nenhuma palavra tem tamanho poder de evocação para evocar os produtos da cultura *Nobrow*.

> A palavra, aqui, não cava um fosso entre a funcionalidade cotidiana e o mito perdido: ela cria a imagem, produz o mito e, ao mesmo tempo, o faz funcionar (os telespectadores ficam fiéis ao programa, os albaneses acampam na Itália sonhando com a América, o turismo se desenvolve). (AUGÉ, 2012, p. 88).

No caso desses produtos da cultura *Nobrow*, a palavra nunca será suficiente para criar uma imagem, muito pelo contrário, poderá acabar induzindo a criação de uma imagem completamente errônea.

> O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude. Ele também não concede espaço à história, eventualmente transformada em elemento de espetáculo, isto é, na maior parte das vezes, em textos alusivos. A atualidade e a urgência do momento presente reinam neles. Como os não lugares se percorrem, eles se medem em unidades de tempo. Os itinerários não funcionam sem horários, sem quadros de chegada ou de partida, que sempre concedem um lugar à menção dos atrasos eventuais. Eles se vivem no presente. Presente do percurso, que se materializa, hoje, nos voos de longo curso, numa tela onde se inscreve a todo instante a progressão do aparelho. (AUGÉ, 2012, p. 95).

De qualquer maneira, no advento do *Nobrow*, nenhum tipo de espaço, por mais delimitado, claro e fisicamente territorial que seja, conseguirá estabelecer uma identidade singular: o local físico é tomado por influências geográficas distantes através da glocalidade, de maneira que não é mais “delimitado”.

> Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar

> nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra). Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las. Porém, as palavras em moda – as que não tinham direito à existência há uns 30 anos – são as do não lugar. Assim, podemos opor as realidades do trânsito (os campos de trânsito ou os passageiros em trânsito) àquelas da residência ou do domicílio, o trevo (onde a gente não se cruza) ao cruzamento (onde a gente se encontra), o passageiro (que define sua destinação) ao viajante (que flana a caminho) – significativamente, aqueles que ainda são viajantes para a SNCF tornam-se passageiros quando tomam o TGV –, o conjunto ("grupo de habitações novas", para o dicionário Larousse), onde não se vive junto e que nunca se situa no centro de nada (grandes conjuntos: símbolo das zonas ditas periféricas), ao monumento, onde compartilhamos e comemoramos, a comunicação (seus códigos, suas imagens, suas estratégias) à língua (que se fala). (AUGÉ, 2012, p. 98-99).

Tanto o não lugar quanto a glocalidade estão presentes em todo tipo de espaço, de forma direta ou indireta.

> [...] no mundo da supermodernidade, sempre se está e nunca se está "em casa": as zonas fronteiriças ou os "limites" de que ele fala nunca mais introduzem a mundos totalmente estrangeiros. A supermodernidade (que procede simultaneamente das três figuras do excesso que são a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências) encontra naturalmente sua expressão completa nos não lugares. Por estes, ao contrário, transitam palavras e imagens que retomam raiz nos lugares ainda diversos onde os homens tentam construir uma parte de sua vida cotidiana. Acontece, inversamente, que o não lugar toma emprestadas do terreno as suas palavras, como se vê nas autoestradas, onde as "áreas de repouso" – o termo "área" sendo verdadeiramente o mais neutro possível, o mais afastado do lugar e do não lugar – são, às vezes, designadas por referência a algum atributo particular e misterioso do terreno próximo [...]. Vivemos, portanto, num mundo onde o que os etnólogos chamavam tradicionalmente de "contato cultural" se tornou um fenômeno geral. A primeira dificuldade de uma etnologia do "aqui" é que ela sempre trata com o "distante", sem que o estatuto desse "distante" possa ser constituído como objeto singular e distinto (exótico). A linguagem comprova essas impregnações múltiplas. O recurso ao *basic english* das tecnologias da comunicação ou do marketing é revelador a este respeito: ele marca menos o triunfo de uma linguagem sobre as outras do que a invasão de todas as línguas por um vocabulário de recepção universal. A necessidade desse vocabulário generalizado é que é significativa, mais do que o fato de que ele seja inglês. O enfraquecimento linguístico (se chamarmos assim a baixa competência semântica e sintática na prática média das línguas faladas) é mais imputável a essa generalização que à contaminação e à subversão de uma língua por uma outra. (AUGÉ, 2012, p. 100-101).

O espaço em que nos encontramos, tanto na supermodernidade quanto no *Nobrow*, é simplesmente o mundo. Estamos o tempo todo localizados em todos os espaços do planeta através da glocalização.

> A supermodernidade não é o todo da contemporaneidade. Na modernidade da paisagem baudelairiana, ao contrário, tudo se mistura, tudo se mantém: os campanários e as chaminés são os "donos da cidade". O que o espectador da modernidade contempla é a imbricação do antigo e do novo. A supermodernidade faz do antigo (da história) um espetáculo específico – como de todos os exotismos e particularismos locais. (AUGÉ, 2012, p. 101).

Da mesma maneira, também o *Nobrow* não é o todo da contemporaneidade. Supermodernidade, *Nobrow* e diversas outras tendências de época se misturam e se mantêm, vivem harmoniosamente na simultaneidade.

> Se os não lugares são o espaço da supermodernidade, esta não pode, portanto, pretender as mesmas ambições que a modernidade. A partir do momento que os indivíduos se aproximam, fazem o social e põem ordem nos lugares. O espaço da supermodernidade é trabalhado por esta contradição: ele só trata com indivíduos (clientes, passageiros, usuários, ouvintes), mas eles só são identificados, socializados e localizados (nome, profissão, local de nascimento, endereço) na entrada ou na saída. Se os não lugares são o espaço da supermodernidade, é preciso explicar este paradoxo: o jogo social parece acontecer mais noutros lugares do que nos postos avançados da contemporaneidade. É à maneira de um imenso parêntese que os não lugares recebem indivíduos a cada dia mais numerosos. Por isso, eles são particularmente visados por todos aqueles que levam até o terrorismo sua paixão pelo território a ser preservado ou conquistado. (AUGÉ, 2012, p. 102).

"O não lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica." (AUGÉ, 2012, p. 102). Assim como esse "espaço-mundo" do *Nobrow*.

> A etnologia sempre tratou de pelo menos dois espaços: o do lugar que ela estuda (uma aldeia, uma empresa) e aquele, mais amplo, onde este lugar se insere e de onde se exercem influências e opressões que não deixam de surtir efeito no jogo interno das relações locais (a etnia, o reino, o Estado). O etnólogo é, assim, condenado ao estrabismo metodológico: não deve perder de vista nem o lugar imediato da sua observação nem as fronteiras pertinentes de seus limites exteriores. Na situação de supermodernidade, uma parte desse exterior é feita de não lugares e uma parte desses não lugares, de imagens. A frequência dos não lugares, hoje, é a oportunidade de uma experiência sem verdadeiro precedente histórico de individualidade solitária e de mediação não humana (basta um cartaz ou uma tela) entre o indivíduo e o poder público. (AUGÉ, 2012, p. 108).

Essa frequência também é a oportunidade de uma experiência epistemológica finalmente livre, atemporal e ageográfica, extremamente necessária para a compreensão da supermodernidade e do *Nobrow*.

5.2 A FALÊNCIA DA CRÍTICA NO ADVENTO DO *NOBROW*

> Vive-se um tempo em que as potencialidades de funcionamento, as facilidades pragmáticas, a portabilidade confortável, a interação *online*, os processos de hipervelocidade e outros fatores de eficácia das tecnologias de informatização e virtualização da sociedade tecnológica parecem ter dado, de fato, um ultimato ao trabalho da crítica como prisma de abordagem teórica sistemática e, assim, contribuído para preceituar a sua obliteração. (TRIVINHO, 2001b, p. 161-162).

Conforme mencionamos (e ainda mencionaremos muito) ao longo desta Tese, um dos grandes desafios da contemporaneidade *Nobrow* é a deficiência da crítica em compreendê-lo. A crítica falha ao fazê-lo e, assim, não apenas faz análises errôneas, mas, na continuidade de tal falha, vai se defasando e se obliterando aos poucos.

> A tarefa a ser implementada, portanto, é, longe de compelir a crítica aos ralos – atitude intelectualmente cômoda, por sinal, e fácil, além de displicente –, livrá-la das amarras sistêmico-culturais que sempre modularam de alguma maneira o seu movimento social no transcurso do tempo e conceder-lhe um campo de princípios teórico-simbólicos que lhe possibilite viver, enfim, em inteira liberdade, com respiração autônoma, longe de constrangimentos e indexações. (TRIVINHO, 2001b, p. 165).

Nobrow é a era do inclassificalismo e, assim sendo, por definição, jamais poderá ser compreendido através de categorias predefinidas. A batalha contra a obliteração da crítica depende diretamente da sua capacidade de libertar-se de mencionadas amarras.

> [...] Sacudir a crítica de seus grilhões [...]: é preciso arrancá-la do reduto das utopias, da ordem de modelos ideológicos europeus. A crítica deve constituir-se sem respaldo em metarrelatos, sejam eles moral-religiosos, político-filosóficos e/ou econômico sociais, tradicionais ou modernos, sejam eles macrocoletivos e/ou microgrupais [...] e/ou ainda individuais, na forma de ideais do ego inflexíveis, desejos obsessivos ou fantasias finalísticas – geralmente oclusos numa dimensão não-verbalizada –, material psíquico todo ele herdado e internalizado no processo de socialização num contexto marcado por metarrelatos. É preciso interromper essa lógica de legitimação histórica da crítica, uma vez que ela não é necessária para a sua expressão e desdobramento. A crítica deve legitimar-se em si própria; deve, pois, ser estrategicamente autorreferencial (TRIVINHO, 2001b, p. 165-166).

Essa lógica não só não é necessária, como também não é mais aplicável a objetos *Nobrow* e à sociedade *Nobrow*.

> Entre a relatividade e a certeza se trama o destino único da coletividade e do indivíduo. E uma sociedade se ressente tanto de sua própria estabilidade que os cálculos de sua probabilidade efetuados para seu futuro reúnem as avaliações estatísticas confirmadas pela realidade do momento. Ou de maneira

> mais simples, é de qualquer jeito a prova de uma flagrante racionalidade constatar que o previsto aconteceu efetivamente. Assim, o destino pode enfim escapar ao acaso. A produção das representações de massa implica sempre a verdade *a priori* da explicação indutivo-estatística. A construção do raciocínio se funda em premissas tomadas de uma realidade observada e numerada (X% de... fazem isto ou aquilo), e as conclusões deduzidas são tidas por absolutamente verdadeiras mesmo se elas podem se revelar ulteriormente contraditórias. (JEUDY, 2001, p. 25).

Ainda se insiste em preferir a certeza, mesmo sabendo que ela já não é mais possível.

> A ruptura umbilical com os metarrelatos impede que a crítica, transposta para novas bases, continue presa a fabulações secularizadas, objetivadas e objetivistas, reificadas, fechadas como sistemas teóricos, articulados por categorias a-históricas sobre o universo, a natureza, o real, a humanidade, a história e o futuro. Por suposto, tal separação implica, necessariamente, uma desinflação, um despojamento em cadeia, um processo de desmitificação em bloco dos panos de fundo da crítica, sem acarretar, não obstante, a perda de sua potência simbólica como contraponto à organização das sociedades existentes. Com ela, a crítica, desincompatibilizando-se de todas as teleologias conhecidas, descarta, pois, a dimensão da transcendência dialética, desacredita o sujeito histórico da práxis (seja ele humano-coletivo ou artificial-técnico), esconjura a ilusão da emancipação da humanidade; nega, ainda, a fantasia de onipotência epistemológica do sujeito hermenêutico, ancorado no desejo de abrangência cognitiva solitária da totalidade do real (despoja-se deles todos, vale dizer, do sujeito, de tal desejo e da totalidade – seja na ordem local ou global, seja na da hibridação destes dois, a ordem agora glocal [...]; por fim, aparta as naturalizações ideologizantes de características humanas e da vida humana, a universalização de premissas teóricas para todas as épocas, a procura por constantes antropológicas a-históricas, pela essência das coisas e fenômenos, pela verdade última, por unitarismos subjacentes a processos da natureza, da cultura e da sociedade, e outros traços modelares das tradições culturais herdadas. (TRIVINHO, 2001b, p. 166-167).

Mesmo ao transpor a crítica para as novas bases da contemporaneidade *Nobrow*, ela não conseguirá compreendê-la estando "presa a fabulações secularizadas" (TRIVINHO, 2001b, p. 166) e articulada por categorias quaisquer, e não apenas as mencionadas – para compreender o não categorizável, é necessário abandonar a análise feita por categorias.

> Com esse perfil ético-filosófico, de vocação social, essa crítica se volta, por um lado, exclusiva e intensamente, para a esfera do hodierno, para uma presentidade histórica desprovida de quaisquer horizontes dialético-transcendentes, o que nem por isso significa necessariamente que ela esgote e dissipe, em vão, nessa esfera, todas as suas energias e potenciais. A negação de seu respaldo em metarrelatos tradicionais e modernos europeus de oposição não implica, pois óbvio, nenhuma conformidade às formações sociais existentes e futuras. Por outro lado, ela se abre ao fluxo permanente do devir no plano do hodierno, sem, no entanto, desejar extrair ou fazer dele um programa global de ação teórico-prática para o presente. A esperança não é nenhuma utopia; se fragmentos dela existem, confinam-se, talvez, na

> dimensão do imprevisível, do inesperado, representada pela virtualidade do devir, por vezes intempestivo, movimento sempre descerrado que assimila história ao acaso, à indeterminação, à incerteza, com todos os riscos aí subsumidos. Importa, pois, investir nele, sem expectativas projetivas, explorá-lo às últimas consequências, perseguir seus desvios, perscrutar suas dobras, suas vias de fuga em direção ao que não está normatizado, referendar dele o que, em termos de tendências, se opõe a qualquer tipo de barbárie, confronta as estruturas do existente e, por sua vez, potencialize, mesmo incertamente, (novas) tendências que representem valores existenciais antropologicamente mais satisfatórios do que os socialmente incentivados até agora. (TRIVINHO, 2001b, p. 169-170).

Importa muito, vale muito a pena potencializar essas incertezas que chamamos de *Nobrow*, potencializar "mesmo, incertamente, (novas) tendências que representem valores existenciais antropologicamente mais satisfatórios do que os socialmente incentivados até agora" (TRIVINHO, 2001b, p. 169-170). Todo esse esforço em superar as categorizações desatualizadas é abraçar a incerteza. Realizando tal tarefa incertamente nos abrimos para a indeterminação, para o imprevisível, em vez de nos fecharmos para esses, trazendo tanto a obliteração deles quanto a da própria crítica.

> Trata-se, pois, de uma crítica que opera sistematicamente em nome da diferença, inclinando-se à instauração de ideias, práticas e processos heterodoxos sem remissão, no entanto, a um modo de produção tecnológico excedente que deverá substituir em bloco o sistema vigente para, no fim das contas, restaurar de novo – como soeu acontecer até hoje – a ordem a violência, através de outros atores históricos, novas hierarquias sociais, novas modalidades de exploração econômica e dominação político-cultural do ser pelo ser, e similares. Numa palavra, trata-se de uma crítica desprovida de potencialidades operacional-totalitárias. Ela mesma – enfatize-se – por suas injunções intrínsecas, não pode se refechar num sistema teórico-orgânico, dogmático-doutrinário, de totalidade, em que todos os dados do existente venham supostamente se encaixar; tampouco pode ser um vetor instrumental de tal corpo epistêmico. Observadora assídua da ordem cultural mundializada, mas fincada sobre tudo no contexto dos fragmentos aqui e agora, ela bem se encontra na corrente inversa: abraça a pluralidade, respeita o diverso, priorizando singularidades na esfera do hodierno – verdades, histórias, reais, grupos humanos (não "a" humanidade), homens, mulheres (não "o" homem), e assim por diante –, sem querer cooptá-los ou amordaçá-los no plano do simbólico sob o pretexto de satisfazer imperativos de logicidade teórica. Logo, mesmo que nutrida das mediações mais abstratas, essa crítica não pode, por certo, se constituir a partir do "alto da montanha", mas tampouco sua propensão à fragmentariedade a põe de braços dados com o empirismo ou, pior, leva-a a perder-se naquela a ponto de participar da lógica operacional-cultural do sistema. (TRIVINHO, 2001b, p. 170-171).

Foi a própria crítica que se refechou em tal sistema "dogmático-doutrinário", é ela mesma a responsável por sua falha em compreender a diferença e, consequentemente, é responsável também por seu próprio processo de obliteração, já em andamento. Para evitar tal

destino, a crítica há de libertar-se do "pretexto de satisfazer imperativos de logicidade teórica" para deixar de "amordaçar" e passar a abraçar toda pluralidade, toda singularidade, toda inclassificabilidade (TRIVINHO, 2001b, p. 170-171).

> O sentimento parece ubíquo: foi a complexidade do desenvolvimento multidesdobrado da sociedade tecnológica que se encarregou de complexizar também a questão da crítica. Hoje, ou ela é múltipla e em diversos níveis ou é dogma viciado, anacrônico, estéril. E várias são, de fato, as formas culturais para seu encaminhamento social (TRIVINHO, 2001b, p. 171).

Está aí a grande questão: a crítica não tem opção. Se ela escolher o "dogma viciado", em vez de escolher pela multiplicidade, ela já não mais conseguirá analisar qualquer objeto da contemporaneidade. Ela pode escolher qualquer abordagem, a abordagem não importa, contanto que se livre de tais amarras dogmáticas.

> No que toca aos estudos teóricos, ela pode se efetivar [...] tanto à maneira predominantemente direta sobre seu objeto, quanto ao estilo mediado, ao nível da forma de estruturação, profundidade e tendência conceituais da argumentação [...]. A rigor, em ambos os casos, não importa tanto a linha de abordagem escolhida, se a crítica não estiver respaldada em metarrelatos. (TRIVINHO, 2001b, p. 171).

Precisamos pensar em flexibilidade e em contraponto:

> Se, por um lado, hoje, a crítica não pode ser, de fato, somente a de estirpe teórica inflexível, até dogmática, para a qual ou se é frontalmente contra o existente ou não se é crítico, lembre-se porém, por outro lado, que, também hoje, em teoria na área de Humanidades, quanto mais radical e radicalizado for o princípio vital de contraponto, de oposição em relação aos vetores predominantes da época, menos perdas a crítica acumulará como ato social instituinte. (TRIVINHO, 2001b, p. 172).

5.2.1 A crise na estética

Umberto Eco, referindo-se às décadas de 50 e 60 na Itália, já apontava uma conscientização das pesquisas acerca dos novos procedimentos estéticos que estavam surgindo:

> Somente nas últimas décadas, verificou-se na Itália [...] um florescimento de pesquisas que pretendiam repensar as últimas experiências estéticas europeias e americanas, de Bergson a Dewey, das experiências da *Allgemeine Kunstwissenschaft* e dos teóricos da *Einfuhlung* aos desenvolvimentos da fenomenologia e àquelas pesquisas sociológicas voltadas para uma consideração atenta de todos fenômenos de evolução do gosto e dos estilos. (ECO, 2016, p. 12).

Continua o autor ao mencionar o papel de Pareyson:

> No quadro desse fenômeno, a "estética da formatividade no qual a arte seria esse organismo", e Luigi Pareyson aparece numa posição de notável destaque: tanto pela vastidão do empenho quanto pelo modo pessoal com que [...] o autor assume os resultados e as contribuições de grande parte das pesquisas estrangeiras, enquanto, ao mesmo tempo, faz frutificar aquelas experiências concretas de trabalho que são as poéticas, e que, mesmo constituindo o programa operativo de um artista ou de um crítico (e resultando, por isso, incapazes de esclarecer o conceito da arte em geral e o próprio trabalho dos outros artistas – o que é tarefa da estética, em cujo âmbito todas as poéticas encontram sua justificação), constituem, por outro lado, um preciosíssimo repertório de observações, indicações, experiências vividas de arte e oferecem, portanto, um indispensável material de elaboração para o filósofo. É no âmbito desse panorama estético amplo e desprovincializado que deve ser vista a teoria da formatividade de Pareyson, que opõe à solução idealista da arte como *visão* um conceito de arte como forma, no qual o termo forma significa *organismo*, fisicidade formada, vivente de uma vida autônoma, harmonicamente calibrada e regida por leis próprias, assim como opõe ao conceito de *expressão* aquele de *produção*, ação formante. (ECO, 2016, p. 12-13, grifo do autor).

Desde esse ponto se verifica a incapacidade mencionada de se esclarecer o conceito da arte em geral e, conforme as idiossincrasias da cibercultura vão adentrando esse cenário, a situação da definição se agrava.

Analisemos o ponto de vista da formatividade de Pareyson, no qual a arte seria esse "*organismo*, vivente de uma vida autônoma, regida por leis próprias" (PAREYSON, 1989, grifo do autor).

> [...] o artista [...] inventa efetivamente leis e ritmos totalmente novos, mas essa novidade não surge do nada, e sim nasce exatamente como livre resolução de um complexo de sugestões que a tradição cultural e o mundo físico propuseram ao artista sob a forma inicial de resistência e passividade codificada. (ECO, 2016, p. 17).

Além de toda questão já levantada, atualmente ainda temos que considerar toda uma nova abrangência desse "complexo de sugestões", pois a tradição cultural e o mundo físico já não são as únicas influências desse complexo. Na era *Nobrow*, superamos o espaço e o tempo, e nosso leque de influências culturais passou a ser o mundo todo.

"A estética de Pareyson postula um universo cultural como comunidade de pessoas identificadas, existencialmente situadas, embora abertas à comunicação com base numa unidade substancial de sua estrutura" (ECO, 2016, p. 28). Porém, ao sobrepor os elementos ciberculturais, surge uma crise existencial típica da cultura *Nobrow* justamente pela falha na possibilidade de identificação: não podemos mais identificar nem nosso próprio universo

cultural nem suas pessoas componentes, não podemos mais situar nenhum desses, podemos apenas exponenciar a comunicação.

> Diante das tendências sociológicas mais atuais [...], a doutrina pareysoniana da interpretação permite àquele crítico que pretende centrar sua atenção nos valores socioambientais da obra abordar o âmbito histórico situacional através da personalidade do formador e, [...] por outro lado, utilizar dados sociológicos para explicar razões, características e resultados da obra, advertindo sempre que os dados preliminares tornaram-se fatos constitutivos da forma através da ação formativa que os resolveu em aspectos internos da obra. (ECO, 2016, p. 29-30).

Na realidade hipermidiática contemporânea da cultura *Nobrow*, já se faz impossível pensar tanto em valores socioambientais quanto em âmbito histórico, pois nenhum desses é mais identificável, traçável.

> Mas uma estética, movendo-se num nível puramente especulativo, pretende antes de mais nada abrir uma possibilidade de justificação para todos os tipos de abordagem crítica, através de uma fenomenologia das estruturas formais e da definição de seu campo de possibilidades. (ECO, 2016, p. 32).

Nesse sentido, Eco introduz a obra de Hauser:

> [...] colocamos uma obra que, a nosso ver, não teve a fortuna que merecia e foi menos discutida do que se poderia esperar: estamos pensando na *História social da arte e de literatura*, de Arnold Hauser. A obra de Hauser, como evidenciam suas contínuas e densíssimas referências bibliográficas, oferece uma meditação acerca de numerosas pesquisas sobre a arte, de caráter filológico e sociológico; contudo, o autor imprime em sua síntese a marca indubitável de uma concepção pessoal da relação arte-história-sociedade, uma visão que não se deixa aprisionar jamais num sociologismo estreito e dogmático. Ao contrário, a própria impostação marxista, que é visível no andamento da exposição, não impõe ao autor nenhum esquema, pois a visão que ele tem das relações sociais é sempre livre e dinâmica: nela, nenhuma relação necessária de causa e efeito é imposta como lei recorrente do processo artístico e histórico em geral, mas a interseção múltipla dos fatores e o senso das individualidades atuantes torna a relação entre os fenômenos de cultura e os fenômenos econômicos não dogmática e sempre "humana". (ECO, 2016, p. 32, grifo do autor).

Dessa maneira livre e dinâmica, também a estética deve agir para compreender a arte contemporânea. Nesse momento histórico em que nos encontramos, não há como fugir da "interseção múltipla dos fatores" (ECO, 2016, p. 32).

> Como analisar as manifestações que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens? Se esta parte insiste em apresentar-se como um capítulo, com citações e notas de rodapé, não será por

> falta de preparação profissional do autor para produzir uma série de videoclips em que um gaúcho e um morador de uma favela conversam sobre a modernização das tradições com os migrantes mexicanos que entram ilegalmente nos Estados Unidos, ou enquanto visitam o Museu de Antropologia, ou enquanto ficam na fila de um caixa eletrônico, e comentam como mudaram os carnavais do Rio ou de Veracruz? (CANCLINI, 2003, p. 283-284).

Nenhum tipo de fenômeno nem a relação de diversos tipos entre si têm mais a possibilidade de ser dogmático – o dogma já não funciona na sociedade *Nobrow*.

> [...] reconhecer a pluralidade às vezes inclassificável dos componentes sociológicos de um fato não significa afirmar que tal fato se explica fora e acima deles. Mas [...] a ação individual sempre intervém na catalisação de determinada soma de elementos constituintes. Também é verdade, porém, que o artista não pode se abstrair, como pura vontade criativa, do contexto social em que vive. (ECO, 2016, p. 39).

Dentro das considerações de todas essas possibilidades, o *Nobrow* vai além: independentemente do grau de controle que temos sobre o reflexo de nosso contexto em nossa produção artística, ou do grau da nossa independência como artistas em relação ao nosso contexto, hoje vivemos o mencionado "contexto de não ter contexto", hoje superamos o conceito de contexto, pois, muito mais do que nossos contextos sociais, históricos, econômicos, temos diversos outros contextos nos influenciando e dos quais não temos consciência, ocorre uma hibridização também dos contextos. É justamente o fato de "que o artista não pode se abstrair, como pura vontade criativa, do contexto social em que vive" (ECO, 2016, p. 39) que faz com que essa influência inclassificável de culturas e épocas infinitas seja tão eficaz, pois não temos consciência dela, muito menos teremos a capacidade de abstrai-la.

> [...] devemos justamente a preocupações às vezes pedantes de cientificidade o fato de a estética contemporânea ter abandonado ou definido mais rigorosamente determinadas categorias vagas e demasiado gerais; ter renunciado à pesquisa de incontroláveis reflexos metafísicos para eleger como objeto de investigação a coisa em sua estrutura verificável e suas relações com os fenômenos da sociedade, da época e dos fatos psicológicos aos quais está ligada. (ECO, 2016, p. 51).

Eco denuncia exatamente "o cataloguismo: dada a relatividade de qualquer juízo e a impossibilidade de determinar um propósito na história da arte [...] a única solução que resta é a catalogação dos elementos que atuam na história da arte e de sua distribuição de várias obras" (ECO, 2016, p. 52-53). O *Nobrow* nos traz um horizonte científico nesse sentido: podermos analisar nossa contemporaneidade e seus fenômenos sem termos que perder tempo nomeando

o inominável por tais *preocupações pedantes.* Há diversas teorias de crítica estética que propõem metodologias cataloguistas, como a de Léon Bopp (1954), em que ele identifica, em que ele simplesmente lista sessenta e seis elementos de avaliação para poder catalogar a arte da maneira mais quantitativa possível; o que devemos compreender é que tais teorias cartesianas, por mais mérito que tenham em suas idiossincrasias, já não eram suficientes há muito tempo para uma crítica a qualquer outra coisa que não uma das ciências duras e, muito menos, o são na contemporaneidade *Nobrow*, algo muito mais próximo da proposta de estética feita por Umberto Eco:

> Ora, não é que, rejeitadas as pretensões do gênero, só reste o retorno a categorias abstratas e inverificáveis, a não ser sob a escolha de nativas e vagas faculdades degustativas. Ainda existe um ponto de vista que é "científico" no melhor sentido do termo, justamente porque exige que, para cada fenômeno, a pesquisa se dote de instrumentos adequados à natureza do próprio fenômeno, [...] exige-se uma metodologia cuja cientificidade – ou, melhor dizendo, "tecnicidade" – consiste na adequação às imponderabilidades próprias do fenômeno estudado. (ECO, 2016, p. 56).

Estudar a cultura *Nobrow* e classificar assim o inclassificável é adequar-se justamente à natureza desse fenômeno e às suas imponderabilidades.

> É verdade, porém, que o discurso corre o risco de ficar perigoso e a rejeição de uma malcompreendida "cientificidade" da estética poderia ganhar contornos de uma defesa do inefável, da imponderabilidade do relativo, da incomensurabilidade dos gostos: assim, a estética se transformaria facilmente no estatuto de um reino da impressão subjetiva, comunicável, talvez – em medida emocional e sugestiva –, mas nunca, de modo algum, verificável. (ECO, 2016, p. 56).

O autor assim registra que:

> Ora, a estética é, sem dúvida, uma disciplina capaz de elaborar os próprios métodos e instrumentos de pesquisa, mas não é uma ciência exata – embora possa utilizar certos resultados das ciências exatas (basta pensar nas pesquisas sobre as proporções e em certas aquisições da teoria da informação): portanto, deve criar instrumentos que lhe permitam operar com o não exato, com o *não redutível a quantidades*, em suma, com uma experiência na qual entram em jogo tanto fatores físicos verificáveis, como materiais artísticos e procedimentos construtivos, quanto fatores subjetivos variáveis por definição, como as reações psicológicas e as incrustações históricas do gosto, em vista dos quais os próprios fatores físicos verificáveis são organizados (e carregados assim de intenções particulares que escapam à verificação quantitativa e à interpretação unívoca). (ECO, 2016, p. 56-57, grifo do autor).

Proposta comum a esta Tese.

5.2.2 Politização e autonomia da arte na cibercultura

"Tais condições sociotecnológicas, tanto mais por sua gravidade, não somente redefinem, no âmbito político da estética, o estatuto da arte, senão ainda sugerem o reescalonamento de seu papel social e cultural" (TRIVINHO, 2007, p. 225). A arte que surgiu como *Nobrow* disseminou-se para toda a cultura humana em um processo social espelhado no qual esta também surgiu a partir da cibercultura e, a partir daí, foi-se delineando como arte *Nobrow*.

A compulsão à identidade não só oprime, como também mata, através da violência simbólica, tudo o que é não apenas não idêntico, mas também inominável.

> A ninguém que tenha se dedicado à história da cultura escapa o fato de que a autonomia da arte sempre foi precária. Refém sistemática do finalismo fetichista na ordem tribal, da racionalidade transcendental da iconografia cristã, da astúcia filantrópica da custódia aristocrática, do maneirismo mercantil da burguesia abastada, do nepotismo mítico da raça ariana e da cooptação ideológica em nome do proletariado, a arte viu-se, a partir de meados do século passado, imersa em seu cativeiro mais sedutor: parceira indispensável do processo de produção e/ou senhora de sua própria trajetória no capitalismo, segue tutelada pelas leis do mercado, articulada, provida de dentro, pela linguagem dos negócios [...]. A insistência tardia dessa circunstância histórica atirou-a, com efeito, num emaranhado não menos comprometedor e, ao que tudo indica, de tendência longeva: o mencionado jugo, na fase tecnológica mais avançada da vida humana, se refrata, cumulativamente, na fusão – não raro desacompanhada de tratamento conceitual mais acurado – entre estética e suporte hipermediático, assim tornado isento de toda reserva crítica. (TRIVINHO, 2007, p. 213-214).

Precisamos finalmente providenciar essa autonomia à arte, pois, na realidade, já existe toda uma arte que já é autônoma e que apenas não é reconhecida por nós, e da qual nem ao menos sabemos da existência, devido exatamente a todos os fatores acima mencionados, dos quais ela é refém sistemática. Quando se fala especificamente na tutela do mercado, agrava-se ainda mais a questão da necessidade de classificação e, ainda pior, classificação dentro de uma linguagem dos negócios, ainda mais restrita. Realmente tal "insistência tardia dessa circunstância histórica" (TRIVINHO, 2007, p. 214) já passou de seu tempo, e essa obstinação cega faz a arte se perder ou, talvez ainda mais precariamente, comprometer seus princípios e sua estética para se adaptar e poder ser "vista" pelo tirano mercado.

Tal precariedade da autonomia da arte, hoje, ainda deve ser inserida no contexto da cibercultura para que sua disseminação e seus resultados possam ser profundamente examinados. "O fato, que, salvo juízo mais completo, foi até agora pouco notado, tem óbvia inserção na grade de reflexões teóricas sobre a cibercultura" (TRIVINHO, 2007, p. 214).

> Todavia, os principais núcleos temáticos aí pressupostos não têm sido apropriada ou satisfatoriamente tratados, do ponto de vista da categoria da crítica teórica, na literatura ensaística disponível. Por certo, desde, pelo menos, meados dos anos 80 do século XX, a produção teórica sobre a cibercultura é pródiga. Em torno dela, vê-se, aliás, reacender a fermentação intelectual antes intensamente coagulada no debate internacional sobre a sociedade pós-industrial e, anos mais tarde, cumulativamente, sobre a relação entre modernidade (e seu projeto) e a cultura pós-moderna. (TRIVINHO, 2007, p.214).

Os principais núcleos temáticos aí pressupostos não têm sido apropriada ou satisfatoriamente tratados, da mesma maneira que a arte contemporânea não tem sido apropriada ou satisfatoriamente analisada (de acordo com o capítulo 1). Considerando-se que a cibercultura está diretamente relacionada com o fluxo cultural e com a produção de arte na contemporaneidade (segundo o subcapítulo 3.1), tal reacendimento da fermentação intelectual se faz mais do que justificado e necessário, já que a coagulação mencionada se deu justamente pela insistência no estudo de objetos já superados, ainda que essa superação não fosse (ou seja) difundida, a mencionada insistência forçosa não haveria de ter como chegar a lugar algum, ao menos não a lugares não repetitivos.

> Essa notação, entretanto, segue de par com a evidência de que expressiva parte das intervenções ensaísticas atuais sobre arte e cibercultura ancora-se numa metodologia descritivo-constatatória e/ou terminológico-classificatória, muitas vezes não sendo senão um panegírico (mesmo quando velado), flagrantemente laudatório, em prol das tendências da época, no todo ou em parte – neste último caso, com o referendo, quase sempre tácito, a algum aspecto prático então tomado como vantajoso. Além disso, não é difícil perceber que os termos do debate estão mal colocados. (TRIVINHO, 2007, p. 214).

Tais metodologias descritivo-constatatórias e/ou terminológico-classificatórias jamais terão sucesso ao analisar uma arte indescritível, inominável, inclassificável, terão apenas a atenção provida pelos *media* ao que pode ser facilmente compreendido em palavras dada a tal panegírico, porém jamais sendo verdadeiramente caracterizantes da contemporaneidade, de maneira a questionar-se se tal atenção mediática seria um serviço em prol destas ou um desserviço à arte contemporânea, às reais tendências de época, em geral, ainda nas sombras, desconhecidas.

Trivinho também reforça a necessidade de uma nova metodologia, de uma nova abordagem livre de conceitos predeterminados quando fala no “embaralhamento de mundos” (cf. TRIVINHO, 2001b, p. 93-100):

> Esse embaralhamento de mundos, essa vertigem de referenciais estimula a reflexão a também embaralhar os dados conceituais para ficar em condições de apreender a nova lógica, os novos processos e tendências sociais. Mais precisamente, o assunto demanda um deslocamento e reescalonamento teóricos (TRIVINHO, 2001b, p. 95).

Não iremos adentrar o conceito de "embaralhamento de mundos", mas devemos levá-lo em consideração como mais um dos vários fatores mencionados a servir de justificativa para essa tão necessária renovação da teoria, da crítica. Se já indicamos a necessidade de libertar-nos dos parâmetros predefinidos que nos impedem de apreender nossa sociedade contemporânea como ela é, sinalizamos agora esta alternativa primária, mínima para o início de uma superação da crítica ultrapassada: o embaralhamento de conceitos.

"*Mutatis mutandis*, esse arrazoado se projeta, com enfática validade, para as formas cibertecnológicas de presença da produção estética, aí inclusa a sua correspondente representação teórico-epistemológica" (TRIVINHO, 2007, p. 214). Mesmo nas representações artísticas completamente atecnológicas, o papel sociocultural da cibercultura em sua produção está presente.

> Nas áreas das ciências humanas e sociais, mormente no âmbito da comunicação – que se tornou *locus* científico e cultural privilegiadamente estratégico para a compreensão da dinâmica e da estética da civilização contemporânea, suplantando, nesse pormenor, nas últimas três décadas, até mesmo o potencial então granjeado, durante século e meio, pela sociologia e, há mais de dois milênios, pela filosofia –, é urgente, pois, a conjugação de esforços teóricos de avaliação de ambos os problemas e, sobretudo, das estratégias epistemológicas e práticas voltadas para a sua, senão superação, ao menos mínima neutralização. (TRIVINHO, 2007, p. 215).

Temos que fugir de nossa *epistème* fragmentária e abraçar todas as áreas como diferentes linguagens em um mesmo esforço de compreensão da civilização mediática. A arte já não pode mais ser compreendida sem a comunicação que lhe proporciona todo o respaldo cultural internacionalizado para sua produção e vice-versa, além de todos os exemplos mencionados acima. Qualquer análise sociológica ou filosofia da contemporaneidade deve passar pela comunicação, hoje enraizada em cada prática ou produção cultural. Assim sendo, para superar os problemas mencionados, é necessário desfazermo-nos das amarras descritivo-constatatórias e/ou terminológico-classificatórias que nos impedem de compreender nosso *Zeitgeist*.

Faz-se igualmente necessário o estudo, conforme Trivinho indica, da relação entre estética e tecnologia comunicacional avançada, no que "concerne [...] à situação da produção artística inovadora em sua relação com os materiais e suportes digitais e [...] com a própria

natureza e tendências do contexto social-histórico no qual e a partir do qual se realiza tal produção" (TRIVINHO, 2007, p. 215).

Necessidade essa justificada pelo fato de que foi essa relação que fez surgir a cultura *Nobrow*, relembrando que a cultura *Nobrow* nasceu devido aos materiais e suportes digitais, porém, não necessariamente faz uso desses na confecção concreta de uma obra) que não tem como ver-se analisada (não tem nem ao menos como ter surgido) independentemente de cada um desses fatores; a cultura *Nobrow é*, por essência, o suporte digital, *é* o ciberespaço, *é* o contexto social-histórico.

> Em termos mais precisos, o estudo demanda a caracterização problematizadora dos *aspectos de fundo* – não raro, objetos de olvido – implicados no recorte assinalado, pressupostos *sine qua non* que, envolvendo as contradições, os paradoxos e/ou as aporias da dinâmica simbólica do contexto, exercem, em reverso, direta ou indiretamente, pressão sobre *o estatuto, o papel e o destino da produção artística na cibercultura*. (TRIVINHO, 2007, p. 215, grifo do autor).

São esses objetos de olvido os principais pressupostos *sine qua non* da cultura *Nobrow*.

> [...] as tendências majoritárias da cibercultura acabaram, de certa forma, por cooptar a produção artística em prol de sua própria perpetuação (da cibercultura) e por fazer da arte, em todos os domínios digitais, instrumento de construção da imagem do próprio futuro (daquela, cibercultura) e de suas possibilidades supostamente legítimas. (TRIVINHO, 2007, p. 225).

Novamente, é essa a relação inata, intrínseca e bilateral entre cultura *Nobrow* e cibercultura.

> [...] De tal maneira que, na atualidade, é impossível não reconhecer que a arte digital acabou por vigorar, involuntariamente, como emblema exponencial das tendências (cada vez mais acentuadas e que, aliás, viraram mote acadêmico) de *fusionismo dessimbólico entre ente humano e aparato informático* e de, por assim dizer, *'promiscuidade' apolítica tácita entre corpo, subjetividade e cyberspace*. O argumento em prol do contrário parece, há muito, ter perdido seu momento de validação histórica. (TRIVINHO, 2007, p. 225-226, grifo do autor).

É impossível não fazer tal reconhecimento não somente da arte digital, mas de toda forma de arte *Nobrow*, digital ou não. Por mais "impossível de não reconhecer" que tal fato seja, há ainda uma tendência cega da crítica a negá-lo e obliterá-lo, insistindo que a arte nada mais é do que um reflexo de tendências social-históricas, jamais sendo uma ferramenta dessas e para o surgimento de si mesmas, jamais podendo ser um vetor antropológico. Na atualidade, constata-se que tal "fusionismo" sempre esteve ligado à arte, desde sua origem até sua

disseminação. Nessa perspectiva, temos mais um item adicionado à lista de desserviços do apegamento a momentos históricos que já perderam sua validação.

> A desautorização programada ou a desabilitação aleatória da tensão para com que, no perímetro da preocupação estética, é próximo e/ou íntimo – os materiais e suportes, o projeto e o processo criador, a forma imediata e mediata do existente –, vale dizer, a demissão do que aqui se compreende como o *fundamento estratégico da crítica* equivale, no contexto social-histórico da cibercultura, ao *crash do princípio estético da arte*, isto é, ao desmerecimento desta como vetor antropológico prioritário de explicitação das contradições do existente e de contraponto a ele, e como fonte de (re)criação e proposição de uma autonomia subjetiva mínima, satisfatória, incondicional e, por isso – se se quiser –, autêntica do ser no e perante o mundo. (TRIVINHO, 2007, p. 226-227, grifo do autor).

"Crash" é a palavra mais exata para descrever tal momento histórico, no qual a arte, que sempre teve um princípio estético fundador no social e hoje mais do que nunca se tornou a semente de toda uma civilização, é "desmerecida" – palavra extremamente atenuante para a situação.

> Tudo adquire ar mais sério e inquietante ao se considerar que, em particular, o *entrançamento dessimbólico* (voluntário ou involuntário) da arte com o *cyberspace* não deixa de significar, em certa medida, peremptoriamente, "promiscuidade" com o principal eixo de sustentação e reprodução do multicapitalismo cibernético globalizado, pressuposto no mapeamento anteriormente feito. Essa especial injunção lança, em reverso, luz sobre o todo: a significação essencial de uma aderência a materiais e suportes digitais desacompanhada da preocupação sistemática em relação ao âmbito social-histórico não encerra senão *reacionarismo ao nível da dimensão política da estética – neorregressão política por abraço ao futurismo tecnológico*, como, de resto, à sua representação publicitária corrente; no sentido diametralmente oposto – aproveite-se o ensejo para dizê-lo –, agir segundo o critério da autonomia, da tensão produtiva e, quando o caso, da resistência, tal é a imagem do que, nesse mesmo âmbito, representa (e preserva) avanços em matéria teórica, em prol da autenticidade e da dignidade do trabalho do conceito. [...] Trata-se, de qualquer forma, de questão banalizada. Tal inversão de valores se consumou há bom par de anos, desde que os códigos da informação, da virtualização e da cibericonização hipertextual se tornaram o paradigma publicitário padrão da cibercultura, e a interatividade, a sua práxis publicitária matricial. (TRIVINHO, 2007, p. 227, grifo do autor).

Ainda que tais códigos tenham se tornado o paradigma publicitário padrão da cibercultura, a questão pode até ser chamada de banalizada, porém ainda não pode ser tida como vencida. Mesmo com a utilização de tais códigos, a significação essencial de uma aderência a materiais e suportes digitais não está mais desacompanhada da preocupação sistemática em relação ao âmbito social-histórico, pois *Nobrow* deixou de ser apenas expressão artística para

se tornar a sociedade hipermediática contemporânea em si. A autenticidade está mais do que nunca presente, porém longe de ser reconhecida.

À necessária caracterização e redefinição das estruturas da cultura atual como *Nobrow* a qual esta Tese se propõe, a essa crítica da arte e da cultura, Trivinho chama de "politização":

> À produção tecnoartística atenta às ciladas e dissuasões desse contexto o horizonte acena com uma mínima, mas indispensável possibilidade: a politização da cibercultura, de seus vetores de sustentação (em especial, o *cyberspace*), de sua lógica dromocrática e de seus prováveis horizontes. Tal politização se cumpre, formalmente, com a ativação permanente de uma categoria incondicional de crítica durante a práxis reflexiva (seja em arte, seja fora dela). Crítica é, a um só tempo, epicentro de mediação imanente do trabalho intelectual, desempenho diuturno de alerta às cooptações do existente e às ilusões em relação ao devir e, sobretudo, procedimento estratégico de tensionamento simbólico. Politização é método teórico-prático específico de relação com o mundo (em sua imediatidade e integralidade), bem como com seus elementos constitutivos. A crítica compreende, em essência, a politização. A politização, por seu turno, é a dinâmica da crítica, a sua representação cinética, por assim dizer. É a politização que, no fundo, tensiona. Nesse aclive estratégico, a crítica não deixa de ser – à falta de melhor termo – método. (TRIVINHO, 2007, p. 228).

Todavia, essa especificidade da crítica se faz necessária para compreensão da arte e da sociedade contemporâneas, não só como método, mas também sempre compreendendo, em essência, a politização. A separação entre essas, em vez de um entrançamento mais do que tardio, causa a falta de ferramentas para uma compreensão adequada do *Nobrow*. "No âmbito da reflexão sistemática, a concessão metodológica, em especial a fincada em simpatias [...] protoconceituais para com determinados aspectos do objeto, representa o caminho mais curto para a aformação – voluntária ou involuntária – da ingenuidade política" (TRIVINHO, 2007, p. 234).

> Em palavras contextualizadas, politizar significa, nessa perspectiva, transformar em fonte de questionamento público o que insiste em subtrair-se ao campo da visibilidade, menos por carência de explicitação (fato normalmente assimilado à clássica ocultação) do que por excesso de transparência (o que envolve a produção cultural da obviedade como valor, sempre dissuasiva em função da letargia que instila no conjunto dos sentidos percepcionais), e, de maneira conjugada, (politizar significa) focar (isto é, estabelecer como destino reflexivo) as tensões inexoravelmente existentes na relação com o objeto em contexto e, ao mesmo tempo, elaborá-las no plano do conceito. (TRIVINHO, 2007, p. 228).

Temos assim presente, a questão de outro dos grandes objetivos desta Tese: dar visibilidade à arte *Nobrow*, dar espaço a obras que estão perdidas no mundo simplesmente por

não se encaixar nas protodefinições da crítica e do mercado. Conforme mencionado acima, a própria crítica precisa absorver a politização que faz parte de sua essência para compreender o *Nobrow* – que subtrai-se do campo da visibilidade justamente por falta de questionamento público.

> A reflexão teórica perde, nesse caminho, o seu maior sentido, o sentido que vale a sua existência: o de vigorar justamente como contraponto (tanto mais radical quanto possível) àquilo para o que ela estranhamente agora conflui. Em tais condições, é a reflexão que, antes de tudo, se despolitiza – vale pontuar, antes mesmo de ela despolitizar a sua relação com a forma do existente e com os elementos constitutivos deste –, aprofundando-se ainda mais a defasagem no âmbito de sua estruturação interna e de seu desenvolvimento epistemológico, bem como, consequentemente, o seu despreparo social. (TRIVINHO, 2001b, p. 17).

Tal defasagem, em um momento histórico em que há muita produção artística que escapa da "obviedade como valor" e nenhuma que fuja das "tensões inexoravelmente existentes na relação com o objeto em contexto" (TRIVINHO, 2007, p. 228) – tudo isso demonstra a importância da determinada politização –, ao se despolitizar ou ao fugir da politização, consequentemente, evoluirá de defasagem para morte da reflexão teórica.

> *Arte é [ou deve(ria) ser], mais que outra expressão humana, heterodoxia, desconstrução e/ou ruptura*. Do contrário, oblitera-se o que lhe é mais caro: a identidade a si própria, sustentada no pressuposto originário de mutação contínua, seja em seu próprio âmbito, seja no do social-histórico. Nessa perspectiva, *tensionamento estético e da estética e, por esta, do real*, *implica (re)politização multidimensional da arte* (tanto em seu momento de concepção quanto em sua práxis). (TRIVINHO, 2007, p. 229, grifo do autor).

Atualmente a crítica não consegue acompanhar a arte, por trazer uma desconstrução ainda mais acentuada (conforme visto no subcapítulo 5.2) do que – por definição – a arte sempre nos trouxe; obliterando dessa maneira sua identidade. Ainda devemos considerar o agravante da aceleração: tal mutação contínua, hoje, se dá em ritmo tal que não conseguimos acompanhar, muito menos, estudar e analisar cada uma dessas mutações. "É assim que, como ato instituinte singular e autêntico de uma antítese social da sociedade, a arte acaba por sofrer um processo de asfixia" (ADORNO, 1970, p. 81). Outro fator agravado na contemporaneidade é o fato de a arte ser ainda mais multidimensional, de ter conquistado ainda mais dimensões (segundo o subcapítulo 4.1), de forma tal que sua "(re)politização", ou como veremos a seguir, sua transpolitização, é elemento fundamental para sua sobrevivência. "Eis que, quando aqui se

evoca a politização estética e da estética, faz-se, a rigor, remissão à transpolitização da arte." (TRIVINHO, 2007, p. 229).

> Se politizar – vale, aqui, a ênfase – significa tensionar a forma de organização sociotecnológica do real por meio da crítica teórica orientada, para além de qualquer vínculo com a política stricto sensu e com o imaginário político instituído – fato que envolve a característica primeira da transpolítica, aquém mesmo de seu traço de escape de todas as formas de administração, gerenciamento e controle por parte das instituições políticas modernas, [...] transpolítica, por seu turno, além de equivaler à fenomenologia aleatória do mundo tecnológico [...], inclui, em seu conteúdo, como *procedimento, o tensionamento metapolítico programado da organização do existente, fora também da política* ***stricto sensu*** *e sem envolver, a princípio ou necessariamente, a referida ausência de controle*. (TRIVINHO, 2007, p. 230, grifo do autor).

Assim sigamos utilizando tal "*tensionamento metapolítico programado da organização do existente*" (TRIVINHO, 2007, p. 230, grifo do autor), a transpolítica, para dar andamento à análise da cultura e da civilização contemporâneas.

> Essa ambiguidade positiva mostra que o conceito de transpolítica pressupõe ruptura possível de seu vínculo interno – só aparentemente exclusivo – com o universo sociotecnológica instituído e pode ser concebido, com inflexões diferenciais, como traço idiossincrático de uma forma particular de mobilização da categoria da crítica em relação ao e/ou contra a configuração do existente. (TRIVINHO, 2007, p. 230).

Essa ruptura se faz necessária para a compreensão do fenômeno *Nobrow*, pois já não existe mais nenhuma idiossincrasia que possa analisar o que não se encaixa em categoria alguma enquanto presa em suas próprias amarras categóricas.

> [...] a dromocracia cibercultural é da ordem da transpolítica [...]. A maioria dos processos e fenômenos que nela nascem, se desenvolvem e desaparecem não perpassam mais o território das instituições convencionais da política herdada, tampouco são por elas administráveis ou controláveis. Sob a chancela das formações voláteis, flutuantes, sempre precocemente agônicas, de significação sobremaneira obtusa em sua máxima transparência, a lógica da transpolítica, capilarizada no imperativo informático, enquadra-se na espiral irrefreável, infinita, de ocorrências autorreferentes, anômalas, hipertélicas e não-transcendentes. (TRIVINHO, 2007, p. 220).

Todos esses processos e fenômenos não apenas não são administráveis ou controláveis por tais instituições, como já chegaram ao ponto de não serem nem percebidos e, se forem, não têm ao menos sua existência reconhecida. Tais instituições não se dão ao trabalho de tomar conhecimento. Para uma compreensão adequada da contemporaneidade, faz-se necessário:

> Perceber tais nuances epistêmicas é fundamental para compreender como o caráter inadministrável, não-gerenciável e incontrolável dos fenômenos e tendências contemporâneos por parte das instituições convive, no mesmo conceito, com a proposta de contrapolitização do real e de sua empiria processual transpolítica. (TRIVINHO, 2007, p. 230).

Temos que nos desamarrar epistemologicamente e compreender que há saídas epistemológicas e, mais do que isso, temos que percebê-las:

> Politizar (ou transpolitizar) é, em síntese, mais que tomar consciência da própria transpolítica como fenômeno contemporâneo e da transpolitização da vida social como processo multilateral dela derivado. Politizar é tensionar/desafiar diretamente o real de maneira que o questionamento (teórico-prático) não se subordine nem se reduza aos elementos constitutivos das instituições modernas. (TRIVINHO, 2007, p. 230-231).

Esses elementos já foram transcendidos, de modo que não há por que continuarmos nos subordinando a eles. “Trata-se de um projeto reflexivo que, no âmbito estético e fora dele, não pode ser realizado – nunca é demais frisar – senão pelo crivo de uma crítica teoricamente reconstituída, epistemologicamente reavivada, e metodologicamente reorientada”. (TRIVINHO, 2007, p. 231). Não há como a epistemologia proceder sem fazê-lo.

> Doravante, a repolitização da arte (na acepção aqui sugerida) deve, assim, levar em conta a transpolítica da civilização mediática avançada e, em sentido inverso e simultâneo, lidar/“jogar” com ela atentando contra os seus fundamentos, manifestações e tendências, sem utilizar as categorias que sustentam o imaginário político instituído, renúncia consciente que a produção artística pós-68, em especial, não tem, de toda forma, deixado de exercitar de maneira abundante e diversificada. (TRIVINHO, 2007, p. 231).

Não adianta nos apegarmos freneticamente ao categorismo e, nesse cenário, não importa o quanto tentemos, não seremos bem-sucedidos, pois o próprio imaginário (todo imaginário, não apenas o político citado) irá perdendo as categorias que o sustentam por não achar correspondente nem no real nem no simulacro. Não é apenas na arte que já há tal renúncia, mas em toda sociedade.

> Se, nessa esteira, (trans)politizar a arte significa, especificamente, politizar a relação com o *insight* e com o projeto artístico, com o processo criador, com os materiais e suportes, com as técnicas utilizadas, com a obra e sua destinação, com o público e com o contexto social-histórico (imediato e mediato), tal premissa fixa e refunde, em seu pontilhada o sentido sequencial da elocução. No limite, sob a radicalização necessária das hipóteses, politizar

> significa, como tese prioritária e aberta, questionar a tecnociência, sua natureza e suas tendências predominantes, através da estética permitida e produzida com base na própria tecnociência, e, simultaneamente, explorar os limites desta contra ela mesma – o que, por certo, não implica somente questionar, pela arte de ponta, o mundo fundado na racionalização e no cálculo informáticos. Em sentido mais estrito, politizar significa, *tout court*, jogar o conservadorismo latente das técnicas, da tecnologia e dos *media* contra ele mesmo – vale dizer, os materiais e os suportes contra eles mesmos –, e, por pressuposto, em perímetro mais alargado, (jogar) a cibercultura contra ela mesma, a dromocracia contra ela mesma, o *cyberspace* contra ele mesmo, e assim por diante. (TRIVINHO, 2007, p. 231-232).

Sem esse questionamento, a ciência não terá como seguir adiante. Não há mais como nos basearmos em desculpas adjetivizadas como "predominante", "permitido". Esse "mundo fundado na racionalização e no cálculo informáticos" (TRIVINHO, 2007, p. 232) não conseguirá nunca internalizar a contemporaneidade que vive sem conceitos, sem categorias, sem classificações. Sem transcender esse mundo, a ciência morrerá. Seria a concepção do "jogar contra si mesmo".

> Somente essa *compreensão transpolítica crítica do contexto e do social-histórico* – crítica de si mesma, antes de tudo – está à altura do desafio lançado pelos fenômenos tecnológicos contemporâneos e, por isso, pode encará-la de frente sem ser "vista" como extemporânea pela "inteligência" segregada do próprio desafio como processo, mesmo que sua eficácia simbólica e/ou prática (a da mencionada compreensão transpolítica) tenha de ser sempre posta em dúvida. Nisso reside o sentido pleno da *transpolitização da produção artística como contrapolitização determinada do real transpolítico. Transpolitizar o real pela arte é pôr em xeque a transpolitização operada pela própria dromocracia cibercultural*. De todas as formas de produção cultural (tomadas na acepção antropológica) atualmente prevalentes – incluindo a ciência e o jornalismo –, somente a arte, com sua incomparável liberdade (ainda que condicional) de criação semiótica, parece estar à altura da dimensão abstrata envolvida no cumprimento dessa contra(trans)politização. (TRIVINHO, 2007, p. 233, grifo do autor).

Somente essa compreensão, realmente, está à altura, porque *Nobrow* não é algo que envolve determinado contexto, determinado social-histórico; *Nobrow é* seu contexto, *Nobrow é* o seu social-histórico, *é* a sua comunicação, *é* a sua arte, *é* a sua cultura, *é* a sua civilização, *é* a sua era. *Nobrow* é multidimensional. Temos que aceitar e absorver o sentido citado da transpolitização para podermos não só colocá-la em prática, mas também questioná-la, se necessário (sem a transpolitização, acabamos por perder a habilidade do "colocar-se contra si mesmo"). O caminho para tal iniciou-se justamente com a arte, que, "com sua incomparável liberdade", nos libertou das amarras do classificalismo através da arte *Nobrow*, que posteriormente tomou seu multiaspecto para os outros campos mencionadas acima – Trivinho

explica, em breve comentário, como esse processo pode se dar: “pelo fato de os *media* operarem em circularidade viciosa, auto-referencial e *ad infinitum* – numa palavra, no vazio –, por condicionarem a liberação de significantes [...] e se reduzirem a ela, é que a comunicação, em seu conjunto, se converte num fenômeno estético” (TRIVINHO, 2001a, p. 165). Se permitirmos a visibilidade do *Nobrow*, a transpolitização do *Nobrow*, conseguiremos nos libertar dessas amarras em todas as áreas, em todo lugar. Cada uma dessas áreas estará à altura dessa “dimensão abstrata” que toma nossa contemporaneidade por completo.

> A possibilidade de explicitação da violência simbólica difusa através de um *princípio de desafio* que lhe é identitário não denota senão a suma importância da posição da arte e de sua função estética no processo de articulação internacional dos esforços de avaliação crítica da lógica da cibercultura. (TRIVINHO, 2007, p. 233, grifo do autor).

Não só a posição da arte é de suma importância, mas, conforme mencionado anteriormente, o que começou como arte *Nobrow* pela articulação social no ciberespaço, pela comunicação *Nobrow*, passou a ser a cultura *Nobrow*, que virou a sociedade *Nobrow*, que hoje está na era *Nobrow*. É a noção de estética da cultura introduzida por Trivinho:

> A estética da cultura é um fenômeno técnico extremamente avançado, no sentido mais amplo, vale dizer, um "construto" somente viabilizado em determinadas condições tecnológicas, por pressuposto tardocapitalistas. Ela jamais poderia ter uma proliferação tão veloz não estivesse ancorada na profusão complexa das técnicas e na sofisticação eletrônico-informática das maquinarias. Nisso reside o seu melhor sentido de tecnoestética ou estética da cultura tecnológica ou estética do capital em sua fase presente, global, indeterminada, espectral [...]. Essa estética não pertence à cultura contemporânea mundializada; mais que tudo, ela a *é* nomeadamente, a forma peculiar e predominante de autoposição histórica dessa cultura. Trata-se de um construto que joga com os modelos, a linguagem publicitária, as imagens tecnológicas, a lógica do espetáculo e do sensacionalismo, os desempenhos performáticos e a simulação [...] (sobretudo mediática) do real. Como tal, consiste numa espécie de imperativo para todas as ações e decisões, em quaisquer âmbitos, uma matriz em que vem se precipitar o conjunto da vida na sociedade contemporânea. (TRIVINHO, 2001a, p. 160).

Na contemporaneidade *Nobrow*, o que era “estética *Nobrow*” deixou de pertencer à cultura contemporânea e se tornou a cultura contemporânea em si. Atualmente, *Nobrow* é tal “imperativo para todas as ações e decisões, em quaisquer âmbitos, uma matriz em que vem se precipitar o conjunto da vida na sociedade contemporânea” (TRIVINHO, 2001a, p. 160).

> Não se trata, pois, de uma estética como disciplina teórica, como um saber orientado para o estudo do belo, das produções artísticas do espírito ou da arte

> em si. Igualmente, não se trata do impacto da arte sobre os sentidos. A rigor, essa estética não possui ligação com o que em geral se entendia pelo termo na Antiguidade Clássica e na alta Modernidade. Ao contrário, ela significa a ruptura total com a estética legada pela tradição. Enquanto a arte constava apartada do universo da vida cotidiana – para expressá-lo nos termos da Escola de Frankfurt –, sujeitos do conhecimento puderam fundar a estética como sistema teórico, com domínio sobre um recorte do mundo. (TRIVINHO, 2001a, p. 161).

Essa é a transcendência do conceito de estética. Hoje, além da estética *Nobrow* ter se transformado em todos os componentes mencionados, na era *Nobrow*, *Nobrow* também passa a ser um sistema teórico.

> É assim que a estética da cultura tecnológica, intensa e paradoxalmente diversificada em sua manifestação por cumulação e superposição, em seu movimento de proliferação aparentemente unitário, em seu fio condutor processual (se é que, de fato, ela o possui), pode, por um lado, aparecer, profusamente, como um chamamento direto aos sentidos (reclamando principalmente o olhar), *ipsis literis* (*aesthesis*), e, por outro, como um norteador e modulador dos mesmos – o que pressupõe, obviamente, que ela seja um norteador e modulador da atividade psíquica de todas as singularidades e da dinâmica de todos os processos sociais, revelando-se nisto, por conseguinte, o seu enraizamento histórico no *modus operandi* das sociedades tecnológicas contemporâneas. (TRIVINHO, 2001a, p. 162-163).

As palavras de Trivinho descrevem exatamente a situação da cultura *Nobrow*. Retomando a questão da politização:

> Se, conforme antes sinalizado, politizar significa, em sentido genérico, trazer à luz os dados empíricos da época, a fim de arrancá-la do limbo sombrio que mantém seu *modus operandi* tecnológico, simbólico e imaginário geralmente livre de questionamento, a ativação estética do princípio teórico sugerido – e isso em fidelidade à complexidade progressiva das práticas artísticas e em nome da diversidade das formas e expressões até mesmo em uma única ramificação ou tendência – não deixaria de ser, na atualidade, um dos mais nobres préstimos intelectuais que a arte, como reflexão específica sobre a existência, poderia prestar à história contemporânea do pensamento. (TRIVINHO, 2007, p. 233).

O *Nobrow* encontra-se nesse limbo sombrio, e a mencionada ativação estética, mais do que um nobre préstimo intelectual sobre a existência, tornou-se a existência em si. Por ambos os fatores, esta Tese se utiliza de obras de arte como objeto de estudo para justificar essa nova tendência de época, o *Nobrow*.

Em relação, especificamente, à arte *Nobrow*, devemos considerar mencionada "complexidade progressiva das práticas artísticas" e a "diversidade das formas e expressões até

mesmo em uma única ramificação ou tendência" (TRIVINHO, 2007, p. 233), pois o caminho traçado até aqui demonstrou como a arte *Nobrow* tornou-se toda a sociedade *Nobrow* e esta, a era *Nobrow*. Contudo, isso não significa dizer que toda arte produzida hoje seja *Nobrow* (em sua semântica de "arte que não se encaixa em nenhuma categoria"); muito pelo contrário, a tendência de influências culturais completamente internacionalizadas que resultam em produções atemporais e ageográficas produz também um resgate a categorias bem definidas de arte – muitos artistas passaram a estudar, por exemplo, o impressionismo francês, em pleno século XX, e em outros países que não a França, o que não significa que eles estejam produzindo arte *Nobrow*, eles estão, na realidade, produzindo arte impressionista, completamente encaixada nos parâmetros de tal categoria, porém essa produção foi proporcionada pelos parâmetros da comunicação *Nobrow*, provedora de tais influências culturais atemporais e ageográficas – desse modo, a contemporaneidade *Nobrow*, na arte, se traduz em um cenário no qual temos *diversidade*, no qual podemos, em uma exposição que trata da "arte do século XXI", encontrar obras impressionistas, góticas, renascentistas, rupestres, surrealistas, abstratas, expressionistas etc., em um mesmo salão, convivendo na mais plena harmonia tradutora da realidade contemporânea.

> Esse procedimento, com efeito, somente poderia ser levado a cabo – sublinhe-se – pelo prisma de uma categoria incondicional de crítica, desprovida, por pressuposto, da ilusão corrente de se considerar que tais e quais aspectos particulares das tecnologias interativas e do *cyberspace* são, em si – mormente pelas possibilidades pragmáticas que entreabrem –, positivos ou vantajosos. O procedimento contém como valor imensurável, o que, de resto, continua a ser verdade histórica em estética: a autonomia mais radical que sempre se pode buscar, mesmo a duras penas, em determinada época, sempre dignificou, em reverso – onde o ápice é mais alto –, o labor da arte. (TRIVINHO, 2007, p. 234).

Para analisar o *Nobrow*, faz-se necessário uma crítica "desprovida". Desprovida de tudo, de protocategorias, de preconceitos, de metodologias, de ilusão, de julgamento. Uma crítica politizada (ou transpolitizada) que valore e dê respaldo tanto para a autonomia da arte quanto para a sua própria autonomia.

> Um olhar histórico-retrospectivo nos domínios da produção estética evidencia que a arte, como fenômeno ontoantropológico, nunca cultivou neutralidade e sua autonomia sempre foi efêmera. Liberta da função de culto no mundo tribal, da tutela da mitologia cristã, da moralidade metafísica e da função de divertimento nas cortes aristocráticas, a arte teria conseguido conquistar uma autonomia através da qual expressaria, mais vigorosamente, seu poder crítico. Mas eis que, com o desenvolvimento tecnológico, ela se deparou talvez com

> o seu jugo mais severo, ao ser incorporada ao processo de produção: com todos os matizes e formas, com todas as combinações e qualidades, ela se compromete inteiramente com o capital em sua fase tecnológica avançada, alienando de novo sua autonomia a um desígnio cujo controle é socialmente realizado a partir de um locus exterior à própria produção estética. (TRIVINHO, 2001a, p. 151-152).

A era *Nobrow* é o momento para a arte e a crítica, ou a academia, conquistarem sua autonomia, ela não é apenas propícia, mas condição *sine qua non* da sobrevivência de ambas. Todos os novos "matizes", "formas", "combinações" trazidos pela cibercultura trouxeram novas possibilidades que, ao contrário da situação descrita acima, deveriam (e necessitam) caminhar em direção a tal autonomia.

> O poder universitário e profissional dos historiadores da arte e dos artistas costuma defender-se exaltando a singularidade do próprio campo e desmerecendo os produtos dos competidores (artesanato e meios massivos). Ao contrário, os especialistas nas culturas "ilegítimas" – folcloristas, comunicadores massivos – tentam legitimar seus espaços atacando as posições elitistas dos que se ocupam da arte culta e do saber universitário. A fronteira entre esses campos se tornou mais flexível. Considera-se cada vez mais legítimo que os universitários reestruturem seu capital simbólico em espaços da cultura massiva e da popular, sobretudo se têm traços equivalentes aos do mundo intelectual. Por exemplo, a escrita. É preferível que um intelectual escreva num jornal – não como jornalista comum, mas em colunas de opinião – que sua atuação em um programa televisivo. Ao mesmo tempo, na televisão, é mais aceitável que participe de mesas-redondas ou como entrevistado, quer dizer, como especialista, que como profissional permanente de um canal. Para o academicismo, a intervenção dos intelectuais na mídia é mais legítima quanto menos se compartilha a lógica da mídia. (CANCLINI, 2003, p. 359-360).

Aproveitar tal flexibilidade faz-se necessário pelo bem da discussão e da disseminação do *Nobrow*.

> A estetização generalizada e sua sombra perfazem, igualmente, as condições sociotécnicas estruturais que estão na origem do esgotamento dos movimentos artísticos modernistas e pós-modernistas de vanguarda, em especial observado no último quarto do século XX, com prolongamento até os dias atuais. A esse respeito, vale assentar, *en passant*, um comentário. Tal marcescência, depositária da morte do sujeito e da obstrução das possibilidades de transformação revolucionária da sociedade pela flexibilidade do sistema industrial e pós-industrial vigente, foi amplamente reconhecida – sabe-se – tanto pelos defensores do modernismo e, mais ainda, do pós-modernismo, quanto pelos seus críticos. Não obstante, a admissão desse fato histórico – o qual não deixa de corresponder, *vis-à-vis*, a claro decréscimo de criticidade no universo das artes –, quando feita tomando-se como critério exclusivo de referência a lógica interna e até as idiossincrasias dos próprios movimentos mencionados (como se eles houvessem malogrado por si próprios, sem nenhuma ligação com o estágio tecnológico alcançado pela produção material

> da vida social), constitui enfático engano teórico. (TRIVINHO, 2001a, p. 176).

Agora, os resultados desse fato histórico continuam em voga, como o decréscimo de criticidade no universo das artes, mas tal fato já foi superado, conforme demostrado nos subcapítulos 1.2 e 5.2 – não podemos continuar com o engano teórico mencionado e ignorar o fator agravante da contemporaneidade de que estamos vencendo as idiossincrasias e a ideia de "movimento artístico" único, composto por unicidade de obras.

> Na atualidade, em especial – há pelo menos três décadas de um processo avançado de mistura da arte à vida social –, é impossível prescindir de notar que a razão da decadência das vanguardas artísticas radica, em grande medida, justamente (embora de maneira inespecífica, indeterminada, sendo, por isso, difícil de comprovar empiricamente) no contexto cultural de saturação estética em que a atividade artística se insere, bem como no processo de dissuasão operada por esse contexto sobre tal atividade. (TRIVINHO, 2001a, p. 176).

Todavia, a empiria terá que transcender seus parâmetros (de acordo com a argumentação do subcapítulo 5.2), afinal, a indeterminação hoje deixou de ser apenas um aspecto e passou a ser a realidade em si.

Conclusão

> *"A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade."*
>
> *(ADORNO).*

Ao longo do desenvolvimento desta Tese, dispondo de diversos fatores e analisando diversos pontos de vista – muitas vezes contraditórios –, foi possível confirmar nossas três hipóteses principais e resolver os três grandes problemas de pesquisa aqui apresentados.

Primeiramente, procuramos entender como poderíamos fundamentar em detalhes e com maior consistência a fase cultural atual como *Nobrow*, desatestando as teorias que dizem o contrário, principalmente em meio ao cenário teórico contemporâneo, no qual vários autores têm considerado a cultura pós-moderna como ainda vigente.

O que pudemos averiguar, ao analisar diversas teorias e diversos autores com opiniões divergentes – ao mesmo tempo em que comparamos nossos próprios resultados da pesquisa de campo –, foi que a grande característica da contemporaneidade é a simultaneidade de tendências: diversas teorias de época, mesmo muitas que já haviam sido consideradas mortas, coexistem atualmente. Verificamos, primeiramente, que muitos autores concordam que nossa época contemporânea é a pós-modernidade, principalmente ao longo do capítulo 5. Nesse capítulo, também constatamos que o pós-moderno e outras teorias de época não conseguem mais abranger certas características da atualidade, ainda que algumas de suas características continuem presentes. *Nobrow* é a categoria substitutiva para pensar esse novo tempo. *Nobrow* é o sucessor do pós-modernismo (da teoria de época que se encerrou na virada de milênios, independentemente de como a chamem), ainda que o pós-modernismo continue vivo em partes. *Nobrow* é a contemporaneidade cujas características de inclassificabilidade e simultaneidade permitem a coexistência harmoniosa de diversas tendências.

Nossa segunda hipótese era de que *Nobrow* diz respeito ao isolamento local de artistas, os quais, porém, estão unidos internacionalmente via ciberespaço. *Nobrow* é a união de tudo na indeterminação; é a possibilidade de categorização de obras que, na cultura contemporânea, são inclassificáveis. Por meio da análise de obras, da pesquisa de campo e da pesquisa bibliográfica,

pudemos comprovar que o *Nobrow* abrange obras e movimentos inclassificáveis disseminados **por todos os continentes** através do ciberespaço, que a cultura *Nobrow* está disseminada em todo o globo através da glocalidade, seja esta stricto sensu ou lato sensu, sendo que esta última proporcionou acesso ao conteúdo do ciberespaço a indivíduos que não têm acesso à internet. Assim sendo, culturas e artistas isolados ganham potencial de visibilidade nunca antes possível, passando a influenciar outros artistas e outras culturas com as quais anteriormente, sem a intervenção do ciberespaço, jamais teriam contato. *Nobrow* foi o produto resultado dessa influência cultural de todas as culturas sobre todas as culturas, disseminada atemporalmente e ageograficamente por todo o planeta. A arte *Nobrow* se estabeleceu internacionalmente a partir da articulação social pelo ciberespaço.

O ciberespaço fez nascer um novo fluxo cultural atemporal e ageográfico, por consequência, fez nascer a arte *Nobrow*, cujas origens de influências não são traçáveis justamente como resultado da falta de linearidade lógica de tempo e território.

A terceira e última hipótese considerava que o século XXI começou com forte tendência à cultura *Nobrow*. Ela está altamente disseminada; as artes e a cultura não estão sendo propriamente classificadas/nomeadas; entretanto, não há divulgação ou conhecimento desse termo, não há consciência desse fato. Artistas e movimentos culturais se classificam erroneamente em movimentos ultrapassados não mais vigentes ou simplesmente deixam de se classificar, não conseguem, assim, se encaixar.

Conforme mencionado anteriormente, a arte *Nobrow* nasceu devido ao novo fluxo cultural atemporal e ageográfico trazido pelo ciberespaço, e as origens de influências dessa arte não são traçáveis. Consequentemente, essa arte não se encaixa em nenhuma das categorias estéticas anteriormente existentes, baseadas – mesmo dentro do campo da arte –, em uma lógica cartesiana de divisões que não comportam tamanha abrangência de características únicas. Vimos que é muito difícil estabelecer qualquer grupo, qualquer movimento artístico, pois não é possível achar dois ou mais indivíduos que compartilhem majoritariamente das mesmas características para poder integrar um grupo que as compartilhe. *Nobrow* é a época da união de todos na falta de compartilhamento de características em comum.

Muitos artistas comprometem seu estilo original para tentar se encaixar em algum grupo, para poder participar de alguma exposição. Muitos nomeiam-se com denominações genéricas atreladas aos meios que utilizam ou ao seu território: arte brasileira, arte digital, arte contemporânea. Outros realmente buscam não se nomear. A maioria sente orgulho em atestar

que não há nada parecido com o que faz, mas sente-se desconfortável com as desvantagens de não compartilhar tendências com mais ninguém – sente-se isolada, ainda que reconheça a visibilidade que possui e as influências que recebe em rede.

De outro lado, há toda uma nova tendência de artistas que buscam radicalmente inserir-se em um estilo supostamente ultrapassado – como artistas que se denominam renascentistas, surrealistas –, que têm suas características extremamente bem definidas. Mesmo esses artistas, cuja arte não pode ser chamada de inclassificável, de *Nobrow*, fazem parte da época *Nobrow*, cuja característica de simultaneidade de tendências permite a existência de sua arte concomitante tanto com diversas outras tendências de características bem definidas como com artistas *Nobrow* que não encaixam-se em nenhum estilo.

O grande exemplo que ilustra a maneira como as três hipóteses se dão foi registrado no subcapítulo 5.2.2: "a contemporaneidade *Nobrow* [...] se traduz em um cenário no qual temos *diversidade*, no qual podemos, em uma exposição que trata da 'arte do século XXI', encontrar obras, impressionistas, góticas, renascentistas, rupestres, surrealistas, abstratas, expressionistas etc., em um mesmo salão, convivendo na mais plena harmonia tradutora da realidade contemporânea".

Através da observação de campo realizada em diversas viagens, durante congressos, visitas a exposições, museus e ateliers, foi registrada a presença do *Nobrow* em diversas localidades da Europa, Ásia e Américas; a pesquisa online comprovou sua presença nos demais continentes, confirmando nossa segunda hipótese. A análise das obras do *corpus*, de acordo com o subcapítulo 4.2, demonstrou o enquadramento dessas nos parâmetros *Nobrow*, atestando suas influências culturais não traçáveis e a dificuldade de cada um em adequar-se e nomear-se, confirmando nossa terceira hipótese.

Ao comparar os levantamentos da pesquisa de campo com os levantamentos bibliográficos, foi possível estabelecer uma relação entre as mais recentes pesquisas acadêmicas sobre fluxo cultural e as entrevistas realizadas: tanto nas pesquisas quanto nas entrevistas, a impossibilidade de reconhecimento de influências culturais na atualidade foi mencionada, comprovando nossa segunda hipótese.

Também, através da mesma comparação, foi possível averiguar a insuficiência das teorias de época para categorizações da contemporaneidade; foram constatados os sinais do não absolutismo destas, comprovando nossa primeira hipótese.

Dessa maneira, ao longo do desenvolvimento dos capítulos, atingimos de maneira bem-sucedida os quatro objetivos propostos para esta Tese: caracterizar e redefinir as estruturas da cultura atual como *Nobrow*; definir a abrangência do *Nobrow*; analisar a estética de obras inclassificáveis atuais para verificar seu enquadramento nos parâmetros *Nobrow*; investigar os movimentos culturais do século XXI atinentes ao *Nobrow*, verificando a aplicação desse nas artes plásticas, na literatura, na música e na performance, assim como também apurando a presença do *Nobrow* no mundo.

No primeiro capítulo desta Tese, contextualizamos a cultura *Nobrow* em detalhes, o que se fez necessário devido ao grande desconhecimento da existência dessa cultura. Ao descrever sua origem, as teorias já desenvolvidas sobre o tema, sua história e consequências – a reformulação da diagramação da cultura, as mudanças na arte, nos artistas e na autoria, os novos processos criativos decorrentes, a maneira como se dá a construção da cultura –, sua terminologia e conceitos, fundamentamos em detalhes nossa fase cultural como *Nobrow* e demonstramos a sua abrangência.

No segundo capítulo, discorremos sobre diversos fatores que, ao longo da história da comunicação, levaram ao surgimento da comunicação *Nobrow*, brevemente abordando algumas teorias e sua relação com o *Nobrow*: desde exemplificações de fatores que em suas épocas já demonstravam características similares a esse, como também delineando uma linha-temporal-histórica que atestou a evolução dessas até sua transformação em *Nobrow*. Demonstramos que a comunicação *Nobrow* transgride antigas categorias, é ilimitável, sem identificação de contextos, com circulação de fluxos generalizada, indeterminada, altamente propagada e transnacionalizada.

Ao longo do terceiro capítulo, demonstramos as relações de diversas características da contemporaneidade com o *Nobrow*, especialmente a partir de três vertentes principais: a cibercultura, o hibridismo e a internacionalização. Pudemos atestar que o *Nobrow* jamais teria surgido não fosse dentro das condições tecnológicas e da interatividade típica da cibercultura – como a glocalidade, inerente ao fluxo cultural mundialmente disseminado –, que o hibridismo jamais teria evoluído para além de si mesmo – para um "além-hibridismo, para um inclassificalismo – não fosse essa mesma interatividade, e que a internacionalização, a globalização já característica da sociedade não só fez nascer e propagou o *Nobrow* como também ganhou potencial devido a este. Dessa forma, pudemos demonstrar como esses fatores fizeram surgir o *Nobrow*, bem como atestar que tais características da contemporaneidade

também a tornam inclassificável, também a colocam dentro dos parâmetros *Nobrow* de não categorização, de "além-hibridismo", de simultaneidade, entre outros.

O quarto capítulo tratou das relações entre as novas mídias e a arte – sendo essa relação um dos fatores que fizeram surgir o *Nobrow* –, sobre a indefinição da arte contemporânea, tratando teoricamente e com exemplos práticos – a análise do corpus desta tese, que referenciou as obras e artistas analisados como *Nobrow* –, sobre a dificuldade de reconhecimento de influências culturais, bem como sobre a inclassificabilidade e a não categorização da arte contemporânea, demonstrando que esta se encaixa nos parâmetros *Nobrow*. As análises de obras de arte variadas, de diversas mídias, atestaram sua atinência ao *Nobrow*. Esses resultados comparados aos testemunhos, entrevistas e descrições providenciados pelos autores de tais obras demonstraram como se dá a percepção dos artistas em relação ao alcance da percepção do *Nobrow*, como eles tentam sem sucesso se localizar estética e historicamente no campo da arte e da cultura em uma era sem parâmetros e sem conhecimento do termo *Nobrow*, além das consequências para tais artistas e suas obras, da dificuldade de encaixar-se e nomear-se. Esse capítulo não apenas demonstrou que a arte *Nobrow* está disseminada por todo o globo, como também atestou que o fluxo cultural influenciou e chegou até artistas do mundo inteiro, criando tal arte, fazendo a arte *Nobrow* acontecer. O fluxo cultural atemporal e ageográfico proporcionado pela glocalidade uniu no *Nobrow* artistas inclassificáveis isolados em seus *bunkers* glocais. Esses artistas não tinham consciência do fenômeno *Nobrow*, mas estavam plenamente conscientes da sua dificuldade em classificar-se.

No quinto capítulo, verificamos a insuficiência das teorias de época atuais para retratar a contemporaneidade, já que a cultura atual não segue um horizonte único, um estilo único constitutivo de uma época. Através da análise de tais teorias e das comparações com as características da contemporaneidade – indicadas ao longo de toda a Tese, em especial no capítulo três –, demonstramos que o presente cultural escapa a categorizações – as categorizações atualmente não são mais absolutas, não conseguem compreender toda uma época ou um grupo – e dentro de sua antítese característica, o inclassificável hoje se chama *Nobrow*. O capítulo analisa, uma a uma, as principais teorias da contemporaneidade e, em caráter mais profundo, as teorias da hipermodernidade, da modernidade líquida, da supermodernidade e, é claro, da pós-modernidade – esta de acordo com a visão de diversos teóricos de opiniões dispares, para alcançar a análise suficientemente densa requerida para desatestar uma teoria tão largamente aceita; analisou-se, assim, aspecto por aspecto de cada uma delas, verificando quais propriedades de suas definições cabem na contemporaneidade e

quais não cabem. Tais teorias não são inviáveis, mas foram desafiadas ao longo do capítulo, que demonstrou sua erosão, seu desgaste, dessa forma, também atestando a contemporaneidade da simultaneidade de tendências, a época *Nobrow*. A partir do percurso traçado ao longo dos capítulos – pela história da comunicação, pela análise da contemporaneidade e pela apuração das obras *Nobrow* – esse quinto capítulo argumentou, conclusivamente, que as teorias vigentes não conseguem tratar os detalhes contemporâneos abordados. Em especial na segunda parte desse capítulo final, argumentamos que a crítica também não consegue mais lidar com tais detalhes, apreendê-los propriamente, finalizando com propostas de transcendência de parâmetros cartesianos de análise, que não mais traduzem a realidade. Principalmente através dos resultados alcançados no capítulo anterior, se evidenciou a unicidade do indivíduo produtor de cultura contemporâneo e, em comparação com a generalização de tais teorias, se ratificou o fato de que indivíduos não mais são categorizáveis, caindo assim dentro das tendências *Nobrow* – agora já comprovado que é impossível um grupo de indivíduos seguir características únicas idênticas, com a exceção de quando se propõem propositalmente a fazê-lo, nesta era de confluência internacional de características culturais.

Um capítulo final demonstrando o quanto o caminho descrito anteriormente escapa a essas teorias; nenhuma delas consegue tratar esse todo. O ocidente não nos proporcionou um legado epistêmico para compreender o *Nobrow*, e este não se integra a nenhuma definição, justamente pelo fracasso dessas teorias em fazê-lo.

Todavia, a empiria terá que transcender seus parâmetros, afinal, a indeterminação hoje deixou de ser apenas um aspecto e passou a ser a realidade em si, a realidade *Nobrow*.

Em suma, pudemos dessa maneira atestar que *Nobrow* é a evolução do hibridismo vinda da interatividade típica da cibercultura, é o inclassificável na era da cibercultura, consequência dessa interatividade mundial; é um fenômeno simultaneamente local e internacional, glocal, situado na era da cibercultura, que utiliza o ciberespaço como meio para a internacionalização da cultura, inserido no núcleo da glocalidade, que proporciona a mundialização de culturas ao mesmo tempo em que nos isola em nossos *bunkers* glocais.

Nobrow são todas as artes e todos os artistas influenciados e inspirados por todas as artes e todos os artistas, de todo o mundo.

Nobrow realmente é não apenas um novo conceito, não é apenas uma nova arte, uma nova cultura, uma nova comunicação, uma nova estética, mas muito além disso, é um novo momento na história da cultura do século XXI, é a nossa época contemporânea como um todo.

Assim sendo, concluímos com a mesma ressalva que finalizou a introdução desta Tese, com a esperança de que possamos ter iniciado um debate acadêmico já há muito em atraso: "a história da cultura do século XXI ainda não está sendo profundamente escrita e caracterizada; e ela não deve continuar prosseguindo sem rumo".

"[...] não há nada de menos científico do que querer ignorar a presença de fenômenos ainda não definidos exatamente" (ECO, 2016, p. 51). É exatamente essa a valia desta Tese.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialéctica del iluminismo**. Buenos Aires: Sur, 1970.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Secretos sociológicos I**. Madri: Akal, 2004.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Ed. 70, 2009.

AGRA, Lúcio. **História da arte do século XX**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

_____. **Por que a performance deve resistir às definições**. 2010. Disponível em: < http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/por%20que.%20a%20performace%20deve%20resisitir%20lucio%20agra.pdf>. Acesso em: 14 maio 2017.

ALI, Syed Asad. Pensamentos em cor. [2017]. Disponível em: <http://asadali7.wix.com/home#!thoughts-in-color>. Acesso em: 11 maio 2017.

_____. **The Nook – Facebook Fanpage**.19 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/alifomera1/photos/a.521386927917442.1073741827.521376151251853/730183287037804/?type=1&theater>. Acesso em: 11 maio 2017.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ARENDT, Hannah. **La crise de la culture**. Paris: Folio, 1989.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

_____. **Não-lugares***:* introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.

AVITAL, Tsion. **Art versus nonart***:* art out of mind. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não***:* filosofia do novo espírito científico. Lisboa: Presença, 2009.

BAITELLO, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.

_____. **O pensamento sentado***:* sobre glúteos, cadeira e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BIALKOWSKA, Ela. Descension. **Creators**. 11 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://creators.vice.com/en_au/article/anish-kapoor-builds-an-endless-whirlpool-in-india>. Acesso em: 11 maio 2017.

BARALDI, Claudio. **Comunicazione interculturale e diversità**. Roma: Carocci, 2003.

_____. **Hybrids, differences, visions***:* on the study of culture. Staffordshire: The Davies Group, 2011.

_____. **La comunicazione nella società globale***:* Le parole chiave. Roma: Carocci, 2012.

BARTHES, Roland. **Critical Essays**. Chicago: Northwestern University Press, 1972.

BATAILLE, Georges**. A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **A invenção da modernidade**. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

_____. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **Fatal strategies**. New York: Semiotext(e), 1990.

_____. **Art and philosophy**. Milano: Giancarlo Politi, 1991.

_____. **Simulacra and simulation**. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

_____. **Tela-total***:* mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. **El otro por si mismo**. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. **De um fragmento ao outro**. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **Telemorfose**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. **The conspiracy of art**. New York: Semiotext(e), 2005.

_____. **El complot del arte***:* Ilusión y desilusión estéticas. Buenos Aires: Amorrortu, 2012a.

BAUDRILLARD, Jean; MORIN, Edgar. **A violência do mundo**. Rio de Janeiro: Anima, 2004.

BAUDRILLARD, Jean; GUILLAUME, Marc. **Radical Alterity**. New York: Semiotext(e), 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BELL, Daniel. **The cultural contradictions of capitalism**. New York: Basic Books, 1996.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte***:* uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Sociologia da arte.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter; BLOCH, Ernst; ADORNO, Theodor. **Aesthetics and politics**. London: Verso books, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **The politics of authenticity***:* radical individualism and the emergence of modern society. London: Verso books, 2009.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOPP, Léon. **Philosophie de l'art ou alchimie contre histoire**. Paris: Gallimard, 1954.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção***:* como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2013.

CAILLÈ, Alain. **A demissão dos intelectuais***:* a crise das ciências sociais e o esquecimento do facto político. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas***:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados***:* mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

_____. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2016.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos.** São Paulo: Nobel, 1996.

_____. **Sincrétika***:* explorações etnográficas sobre as artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

_____. Composições etnográficas. In: Cadernos de História, v. 17, n. 26, Belo Horizonte, 2016.

ČAPEK, Karel. **War with the newts**. Chicago: Northwestern University, 1996.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

CHANDLER, Raymond. **Playback**. London: Penguin UK, 1989.

CLIFFORD, Geertz. **Mondo globale, mondi locali**. Bologna: Il mulino, 1999.

_____. **O saber local**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

COELHO, Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Nacional, 1977.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce's approach to the self:** a semiotic perspective on human subjectivity. New York: State University of New York, 1989.

COSTA, Luiz Claúdio (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

DAIX, Pierre. **Historia cultural del arte moderno**. Madrid: Cátedra, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERY, Mark. **Velocidad de Escape***:* la cibercultura em el final del siglo. Madri: Siruela, 1995.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Depois da teoria***:* um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2011.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____ **Apocalípticos e integrados**. Barcelona: Lumen, 1984.

_____. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador** *I*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIOT, T.S. **Notes toward the definition of culture**. San Diego: Brace, 1949.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. O espaço líquido. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Orgs.). **A cibercultura e seu espelho**: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber, 2009.

_____. **Comunicação mediações interações**. São Paulo: Paulus, 2015.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas***:* edição, comunicação, leitura. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Unesp, 2011.

FORMAGGIO, Dino. **La "morte dell'arte" e l'estetica**. Bologna: Mulino, 1983.

FOSTER, Hal. **The anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. New York: New Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Estética***:* literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2012.

FREDERICO, Celso. **Sociologia da cultura***:* Lucien Goldmann e os debates do século XX. São Paulo: Cortez, 2006.

FREIRE, Marcelino. **Rasif:** mar que arrebenta. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GARDNER, Howard. **As artes e o desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GIDDENS, Anthony. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity, 1990.

_____. **Modernity and self-identity**. Cambridge: Polity, 2015.

GIORA, Regina. **Diversidade cultural e criatividade**. Taubaté: Cabral Universitária, 2015.

GUATTARI, Félix. **Caosmose***:* um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2012.

HABERMAS, Jürgen. **A inclusão do outro***:* estudos de teoria política. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **Conhecimento e interesse**. São Paulo: Unesp, 2014a.

_____. **Na esteira da tecnocracia**. São Paulo: Unesp, 2014b.

HABERMAS, Jürgen; BAUDRILLARD, Jean; SAID, Edward; JAMESON, Fredric. **La posmodernidad**. Barcelona: Kairós, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.

HARA, Tony. **Ensaios sobre a singularidade**. Londrina: Kan, 2012.

HARDY-VALLÉE, Benoit. **Que é um conceito?** São Paulo: Parábola, 2013.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HASSAN, Ihab. **The postmodern turn**: essays in postmodern theory and culture. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

HILTON, Alicia. An ethics for the age of cyberculture. In: **Proceedings of the Spring Joint Conference.** Washington: Spring Joint Computer Conference, 1964.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem***:* teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

_____. **Pós-modernismo***:* a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática: 2001.

_____. **A virada cultural***:* reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAPIASSU, Hilton. **Nem tudo é relativo***:* a questão da verdade. São Paulo: Letras e Letras, 2001.

JENCKS, Charles. **The postmodern reader**. New Jersey: John Wiley, 1992.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. **A ironia da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre; GALERA, Maria Claúdia; OGAWA, Nobuhiko. **L'effet transculturel**. Paris: L'Harmattan, 2008.

JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

KAPOOR, Anish. Orbit. **Anish Kapoor**. 2012. Disponível em: <http://anishkapoor.com/889/orbit>. Acesso em: 11 maio 2017.

KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura**. São Paulo: Annablume, 2009.

KERMODE, Frank. **Modernisms**. London: Routledge, 1968.

KHOLEIF, Omar (org.). **You are here***:* art after the internet. Manchester: Cornerhouse, 2015.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination culture***:* tourism, museums, and heritage. Oakland: University of California Press, 1998.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna***:* novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. **Critical evaluations in cultural theory**. London: Routledge, 2003.

LACLAU, Ernesto. **New reflections on the resolutions o four time.** London: Verso books, 1990.

LASH, Scott. **Sociology of postmodernism.** London: Routledge, 1990.

LASH, Scott; URRY, John. **The end of organized capitalism**. New Jersey: John Wiley, 1991.

LASSWELL, Harold. **Propaganda techniques in the world war**. Cambridge: M.I.T. Press, 1927.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

LAZARSFELD, Paul; BERELSON, Bernard; GAUDET, Hazel. **People's choice**: how the voter makes up his mind in a presidential campaign. New York: Columbia University Press, 1948.

LAZARSFELD, Paul; KATZ, Elihu. **Personal influence**: the part played by people in the flow of mass communications. New Brunswick: Transaction Publishers, 2006.

LEM, Stanislaw. **The chain of chance.** Chicago: Northwestern University, 2000.

LEMOS, André. Cibercultura como território recombinante. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Orgs.). **A cibercultura e seu espelho**: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber, 2009.

LESSIG, Lawrence. **Cultura livre**. São Paulo: Trama, 2005.

LEVEY, Harlan. **Modart***:* creative action=active creation. Berkeley: Gingko, 2010.

_____. **Modart***:* highbrow, lowbrow, nobrow. Berkeley: Gingko, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **Metamorfoses da cultura liberal***:* ética, mídia e empresa. Porto Alegre: Sulina, 2004a.

_____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004b.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles; JUVIN, Hervé. **A globalização ocidental***:* controvérsia sobre a cultura planetária. Barueri: Manole, 2012.

LOTMAN, Yuri. **Cultura y explosión***:* lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

LUCIE-SMITH, Edward. **Art today**. New York: Phaidon, 1999.

_____. **Art tomorrow**. New York: Weatherhill, 2002.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

LYOTARD, Jean-François**. O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

_____. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACEDO, Vanessa (Org.). **Pontes móveis***:* modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cia. Fragmento de Dança, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular***:* introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MALTEZ, M. Ossos do Ofídio. [2017]. **Manu Maltez**. Disponível em: <https://www.manumaltez.com/ossos-do-ofdio>. Acesso em: 11 maio 2017.

_____. Rasif. [2017]. **Manu Maltez**. Disponível em: <https://www.manumaltez.com/rasif>. Acesso em: 11 maio 2017.

_____. Samba Corvo. [2017]. **Manu Maltez**. Disponível em: <https://www.manumaltez.com/samba-corvo>. Acesso em: 11 maio 2017.

MANDEL, Ernest. **El capitalismo tardío**. Cidade do México: ERA, 1979.

MASSEY, Doreen. **A global sense of place**. London: Marxism Today, 1991.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Perca tempo***:* é no lento que a vida acontece. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **O rosto e a máquina**: o fenômeno da comunicação visto dos ângulos humano, medial e tecnológico. São Paulo: Paulus, 2013.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade I**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ editora, 2009.

MATTELART, Armand. **A mundialização da comunicação**. Lisboa: Piaget, 1996.

_____. Mundialização, cultura e diversidade. 2005. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia. Brasil, v. 1, n. 31, 2005.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **The global village**: transformations in world life and media in the 21st century. Oxford: Oxford University Press, 1992.

MEISEL, Perry. **Os mitos da cultura pop***:* de Dante a Dylan. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2015.

MELO, José Marques; FERNANDES, Guilherme Moreira (Org.). **Metamorfose da folkcomunicação***:* antologia brasileira. São Paulo: Editae Cultural, 2013.

MIÈGE, Bernard. **A sociedade tecida pela comunicação***:* técnicas da informação e da comunicação entre inovação e enraizamento social. São Paulo: Paulus, 2009.

MORAIS, Francisco. **Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MORIN, Edgar. **El método IV***:* las ideas. Madrid: Cátedra, 1992.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 2011.

NOBROW. Wild Animals of the North. [2017]. Disponível em: <http://nobrow.net/shop/wild-animals-of-the-north/>. Acesso em: 11 maio 2017.

_____. It's Oh So Quiet. Nobrow. [2017]. Disponível em: <http://nobrow.net/shop/nobrow-9-its-oh-so-quiet-2/>. Acesso em: 11 maio 2017.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PARRET, Herman. **A estética da comunicação***:* além da pragmática. Campinas: Unicamp, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Lisboa: Estampa, 1995.

PINHEIRO, Amálio. Por entre Mídias e Artes, a Cultura. In: **Ghrebh Revista Digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia**, São Paulo, s.n.t., 2004.

_____. **América latina***:* barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

POLI, Francesco. **Arte contemporânea**. Milano: Mondadori Electa, 2006.

POSTMAN, Neil. **Technopoly***:* the surrender of culture to technology. New York: Vintage, 1993.

PRADEL, Jean-Louis. **A arte contemporânea**. Lisboa: Ed. 70, 2002.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: UNESP, 2011.

RHEINGOLD, Howard. **Realidad virtual**. Barcelona: Gedisa, 1994.

RIZOLLI, Marcos. **Artista, cultura, linguagem**. São Paulo: Akademika, 2005.

ROBINS, Kevin. **Tradition and translation**: national culture in its global context. London: Routledge, 1991.

_____. **Into the image**: culture and politics in the field of vision. London: Routledge, 1996.

ROSENBERG, Bernard; MANNING, David. **Mass culture***:* the popular arts in America. Glencoe: Free Press, 1957.

RÜDIGER, Francisco. **Cibercultura e pós-humanismo**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.

_____. **Cultura e cibercultura**: princípios para uma reflexão crítica. Rio de Janeiro: Logos, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação***:* construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

_____. O sujeito nas redes da criação coletiva. In: MACEDO, Vanessa (Org.). **Pontes móveis***:* modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cia. Fragmento de Dança, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano***:* da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. O fim do estilo na cultura pós-humana. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Orgs.). **A cibercultura e seu espelho**: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber, 2009.

SANTOS, Boaventura. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2003.

_____. **Performance Studies**: an introduction. London, Routledge, 2006.

SCHULLER, Fernando; SILVA, Juremir Machado (Orgs.). **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SEABROOK, John. **Nobrow***:* the culture of marketing, the marketing of culture. New York: Vintage books, 2001.

SFEZ, Lucien. **A saúde perfeita***:* crítica de uma nova utopia. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Crítica da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2000.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação***:* criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, Juremir Machado. Imagens da irrealidade espetacular. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Orgs.). **A cibercultura e seu espelho**: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber, 2009.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura***:* a comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 2010.

STEFANO, Elisabetta. **Iperestetica**: arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie. Palermo: Aesthetica Preprint, 2012.

SWIRSKI, Peter**. From lowbrow to nobrow**. Montreal: Mcgills Queens University Press, 2005.

TRIVINHO, Eugênio. **Redes***:* obliterações no fim de século. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.

_____. **Cyberspace***:* crítica da nova comunicação. São Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 1999.

_____. Horizonte negativo da arte na era da saturação estética. In: **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, s.n.t, 2001a.

_____. **O mal-estar da teoria***:* a condição da crítica na sociedade tecnológica atual. Rio de Janeiro: Quartet, 2001b.

_____. **A dromocracia cibercultural**: lógica da vida humana na civilização mediática avançada. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **O bunker glocal e seu paradoxo**: dialética operacional entre "refechamento" e "abertura" na civilização mediática avançada. São Paulo: Revista Galáxia, 2008.

_____. (Org.). **Flagelos e horizontes do mundo em rede***:* política, estética e pensamento à sombra do pós-humano. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. **Glocal***:* visibilidade mediática, imaginário *bunker* e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2012.

TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Orgs.). **A cibercultura e seu espelho**: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: ABCiber, 2009.

TROJAN, Rose Meri. **O trabalho como categoria fundante da necessidade estética**: reconstruindo a função educativa da arte. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1998.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

_____. **El fin de la modernidad**. Barcelona: Gedisa, 2015.

VEGA, Javier Gonzalez. Art to twin. **Javier Gonzalez Vega – Creative human being**. Disponível em: <http://www.javiergonzalezvega.com/?i=2#top>. Acesso em: 11 maio 2017.

_____. **El Ojo con Dientes**. [2017]. Disponível em: <https://elojocondientes.files.wordpress.com/2013/02/guia-para-artistas.jpg>. Acesso em: 11 maio 2017.

_____. Reglamento oficial del arte. **Javier Gonzalez Vega – Creative human being**. Disponível em: <http://www.javiergonzalezvega.com/?i=1#moreworks>. Acesso em: 11 maio 2017.

VIRILIO, Paul. **Speed and politics***:* an essay on dromology. New York: Semiotext(e), 1986.

_____. **A inércia polar**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

_____. **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **From modernism to hypermodernism and beyond**. Newbury: Sage, 2000.

_____. **Bunker archeology**. New York: Semiotext(e), 2005a.

_____. **The accident of art**. New York: Semiotext(e), 2005b.

_____. **Negative horizon***:* an essay in dromoscopy. New York: Bloomsbury, 2008.

_____. **Art as far as the eye can see**. New York: Bloomsbury, 2010.

_____. **O espaço crítico***:* e as perspectivas do tempo real. São Paulo: Ed. 34, 2014.

_____. **Estética da desaparição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Bauru: Edusc, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade***:* na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. **Políticas do modernismo***:* contra os novos conformistas. São Paulo: Unesp, 2011b.

WINNICOTT, Donald W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ŽIŽEK, Slavoj. **Multiculturalismo ou a lógica cultural do capitalismo multinacional**. São Paulo: Hacker, 2005.

_____. **Em defesa das causas perdidas**. São Paulo: Boitempo, 2011a.

_____. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011b.