


## A INVIABILIDADE DA ARTE NO MUNDO NEOLIBERAL: O CINEMA E A CRISE DA NARRAÇÃO

Lucas Eduardo da Silva Galon<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo (USP)

 <https://orcid.org/0000-0003-3353-9152>

E-mail: [lucasgalon@ffclrp.usp.br](mailto:lucasgalon@ffclrp.usp.br)

### RESUMO:

Neste ensaio, discute-se o conceito de pós-modernidade a partir da hipótese de uma crise da narração, tal como interpretada pelo filósofo Byung-Chul Han (2023). Os problemas conceituais levantados são, então, aplicados ao campo das artes – pensado aqui a partir dos parâmetros da epistemologia da Poésis Crítica, uma nova linha de pesquisa para as artes, também apresentada no ensaio –, com exemplos no campo da música contemporânea e das artes visuais, em especial no âmbito do cinema contemporâneo de autor. Três filmes são tomados como paradigmáticos para a compreensão dos problemas tratados e analisados, por fim, com o intuito de aplicar os conceitos discutidos no ensaio. São eles: *Pobres Criaturas* (*Poor Things*, 2023), de Yorgos Lanthimos; *Tudo em Todo Lugar ao Mesmo Tempo* (*Everything Everywhere All at Once*, 2022), de Daniel Kwan e Daniel Scheinert; e *Megalopolis* (2024), de Francis Ford Coppola. Por meio dessa análise, busca-se ampliar a compreensão sobre os problemas da narração na modernidade tardia e seus efeitos no âmbito das produções artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crise da Narração; Poésis Crítica; Filosofia; Pós-modernidade; Neoliberalismo. Arte.

## THE INVIABILITY OF ART IN THE NEOLIBERAL WORLD: CINEMA AND THE CRISIS OF NARRATION

### ABSTRACT:

This essay discusses the concept of postmodernity based on the hypothesis of a crisis of narration, as interpreted by philosopher Byung-Chul Han (2023). The conceptual issues raised are then applied to the field of the arts—considered here through the framework of the epistemology of Critical Poiesis, a new line of research in the arts also presented in this essay—with examples from contemporary music and visual arts, particularly within the realm of contemporary auteur cinema. Three films are taken as paradigmatic for understanding the issues addressed and are ultimately analyzed with the aim of applying the concepts discussed in the essay. These films are *Poor Things* (2023), directed by Yorgos Lanthimos; *Everything Everywhere All at Once* (2022), directed by Daniel Kwan and Daniel Scheinert; and *Megalopolis* (2024), directed by Francis Ford Coppola. Through this analysis, the study seeks to expand the understanding of the problems of narration in late modernity and their effects on artistic productions.

**KEYWORDS:** Crisis of Narration; Critical Poiesis; Philosophy; Postmodernity; Neoliberalism; Art.

---

<sup>1</sup>Doutor(a) em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo – SP, Brasil. Professor(a) da Universidade de São Paulo (USP), Ribeirão Preto – SP, Brasil.

## Problemas conceituais

*The thoroughly well informed man, that is the modern ideal. And the mind of the thoroughly well informed man is a dreadful thing. It is like a bric-à-brac shop, all monsters and dust, and everything priced above its proper value<sup>2</sup>.*

– Lord Henry Wotton, *O Retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde.

O uso do conceito de pós-modernidade, embora ainda tenha força – em especial no senso comum douto que envolve a crítica de arte de modo geral –, é, há algum tempo, considerado precário pelos que buscam pensá-lo a partir de algum eixo epistemológico. Ainda nos anos de 1980, com o decreto empolgado de que estaríamos vivendo os tempos ditos pós-modernos, o filósofo estadunidense Marshall Berman (1986, *passim*) já vaticinava que, tudo aquilo que estava sendo tomado como pós-moderno era, na verdade, apenas o produto de uma modernidade cada vez mais veloz. Hoje, o que temos, é a exacerbação dos sentidos mais fracos produzidos pela própria modernidade que, com o advento do neoliberalismo, viu seus espólios e canseiras serem tomados como doutrinas teóricas. Ao chegarmos à modernidade tardia – com seus afetos exauridos pelas redes sociais – o que percebemos é apenas um *continuum* mais extremado daquilo que vem acontecendo desde que o capital passou a ser acumulado.

Importar para o universo das artes – de modo acrítico e do dia para a noite – o conceito de pós-modernidade, expressão usada por Jean François Lyotard (1979, *passim*) para estabelecer a crítica da relação entre conhecimento e poder decisório do terror tecnocrata, ainda mais num contexto tão regional como aquele que envolvia o ensino e a pesquisa no Québec, só poderia gerar confusão. E, curiosamente, é no universo do pensamento sobre as artes ou, como muitos gostam de dizer, no mundo da tal produção cultural, que a ideia da existência de parâmetros ‘estéticos’ pós-modernos mais tem prosperado. Aliás, é sintomático que a ideia de uma pós-modernidade ainda prevaleça com força justamente no âmbito do binômio *estética-cultura*<sup>3</sup>, dois conceitos precários, que são frequentemente tomados em um sentido abstrato, tão imprecisos e abarcadores quanto a própria noção de pós-moderno.

<sup>2</sup> “O homem totalmente bem informado, este é o ideal moderno. E a mente do homem totalmente bem informado é uma coisa terrível. É como uma loja de *bric-à-brac*, só monstruosidades e poeira, e tudo cobrado acima do valor justo” (WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray – O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Doris Goetttems. São Paulo: Landmark, 2014 – p. 28-29 da primeira versão de 1890).

<sup>3</sup> Os destaques referem-se ao fato de que este ensaio foi elaborado no âmbito da *Poiesis Crítica*, uma nova epistemologia voltada à pesquisa crítico-filosófica nas artes, fundada no Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (NAP-CIPEM do DM-FFCLRP-USP). Alguns conceitos são centrais para a *Poiesis Crítica*, que se preocupa, sobretudo, com questões da linguagem e da ideologia. Dois de seus principais objetivos são a crítica da (indústria da) cultura e uma defesa das artes. Enquanto em Marx e Engels encontramos a *práxis* crítica e, na Escola de Frankfurt, a *teoría* crítica, esta nova epistemologia busca preencher a lacuna do esquecimento da *poiesis* (invenção, composição) e solucionar a confusão entre *práxis* (interpretação, execução) e *poiesis*. Para a *Poiesis Crítica*, é central o *lógos* poético, que dá continuidade, dentre os autores do século XX, aos trabalhos iniciados por Martin Heidegger e Luigi Pareyson. É fundamental, também, uma compreensão da arte desvinculada da cultura. Leva-se em conta o que disse Jean-Luc Godard, para quem “a cultura é a regra, a arte a exceção... A regra quer a morte da exceção” (*Je Vous Salue Sarajevo*, 1992). Como consequência, destaca-se o abismo que há hoje entre as artes e a indústria da cultura, bem como as profundas diferenças entre linguagem e comunicação, entre obra de arte e *kitsch*. Há também uma crítica filosófica ao conceito de estética, tão cristalizado quanto o de cultura. O conceito de cultura, sempre que em sua forma abstrata – afinal, o que se cultiva? – resulta em ideologias da cultura. No caso da estética, trata-se de um neologismo tardio que substituiu a poética, sem, contudo, desempenhar as funções que esta cumpria. A substituição do *lógos* poético pela estética foi prejudicial à compreensão das artes. Com a elevação da *aísthesis* (percepção) a uma ciência pelo Iluminismo, perdeu-se o cuidado com a linguagem inventiva. O estilo – seja de um autor ou de uma época – é sempre poético. É comum que se confunda estética com poética, usando o termo estética (que, na verdade, se refere apenas à percepção teórica) quando se quer falar sobre o estilo de um autor, que está mais relacionado à poética e à linguagem inventiva. Na perspectiva da *Poiesis Crítica*, a estética distanciou-se da condição primordial da estesia e não se aprofundou no processo crítico-inventivo de elaboração da obra de linguagem. Nos estudos da estética, desde o Iluminismo alemão, raros são os pensamentos críticos sobre as artes. Tanto *estética* quanto *cultura* são conceitos rasos e precários quando aplicados de modo vazio aos problemas da arte.

A precariedade conceitual também serviu para que se alimentasse uma crítica contrária absolutamente alienada: desde que a extrema-direita retomou com força o protagonismo numa assim autoproclamada guerra cultural, os pós-modernos passaram a ser identificados pejorativamente com a tal cultura *woke*, com a moral do identitarismo e com todo e qualquer produto da indústria da cultura que possa ser relacionado de modo imediato a uma espécie de estereótipo progressista, em especial aquele identificado com um espectro específico da classe média no mundo neoliberal. Mas devemos acrescentar que o que ainda se identifica como pós-modernidade tem menos a ver com identitarismo ou cultura *woke* e mais com a pregnância das ideologias neoliberais em todas as esferas do pensamento – a confusão proposital também é sintomática, já que identitarismo e cultura *woke* também são produtos desse mesmo neoliberalismo.

Há, de fato, certa precariedade epistemológica e conceitual em torno dos efeitos da modernidade tardia e, para que se clarifiquem certas questões, talvez possamos encontrar uma formulação mais precisa: o que temos hoje é apenas o resultado de uma fase totalizante do capitalismo (já que o capital continua sendo acumulado, como sempre, então, não há um “pós”), o neoliberalismo, cujos efeitos já eram sentidos desde meados do século XX, mas que agora têm se apresentado em formas sociais um tanto mais extremas e decadentes.

Na modernidade tardia, que ganhou esse epíteto *chic* de pós-moderna, sobressai uma espécie de niilismo relativista neoliberal, que se tornou o principal elemento ideológico permeante em todas as esferas da sociedade. Esse niilismo relativista orienta tanto o pessimismo do pseudorealismo político que tem impregnado as mentes dos jovens autoproclamados ‘liberais-conservadores’ e ‘ancaps’, quanto permeia o relativismo culturalista e identitário dos herdeiros da *New Left*, aquela esquerda estranha que o Partido Democrata estadunidense articulou nos anos 1970 para que o mundo se esquecesse de uma vez por todas de que existe uma luta de classes. Ou seja, se há uma característica mais saliente da modernidade tardia, essa se dá com a profusão de uma visão de mundo neoliberal espalhada a todos os espectros políticos mais novos, seja mal disfarçada na tal cultura *woke*, seja no discurso reacionário, *nonsense* e perigoso da direita e da extrema-direita.

No caso específico dos diversos campos artísticos, há a contínua tentativa de estabelecer critérios teóricos para o que seria uma obra de arte pós-moderna ou, pelo menos, para o que seriam, em termos normativos, os seus elementos definidores. Isso é estranho, já que faz parte da própria noção de pós-modernidade a certeza culturalista de que a arte não existe e não há algo a que possamos chamar de obra de arte. Essa contradição vem para confirmar a desordem conceitual em torno das questões sobre a tal pós-modernidade.

Apesar disso, devemos esclarecer que uma noção de parâmetros pós-modernos é identificada nas diversas artes de modo diverso, o que gera ainda mais imprecisão. Se no cinema e na literatura é comum que a ideia de pós-modernidade se estabeleça sobretudo na dimensão dos assuntos abordados nas obras – ou seja, quanto ao que é veiculado em termos de agenda política –, na pintura, e sobretudo na música, tende-se a procurar, para além das questões de agenda, parâmetros ditos mais objetivos para o pós-moderno. Esses parâmetros se refletem nas tendências poéticas que remetem ao disruptivo, descontínuo, estilisticamente sobreposto (poéticas do passado e do presente), diacrônico, múltiplo, diverso, híbrido, caótico, cumulativo, inclusivo, radical, multiverso, de múltipla sincronia de tempos históricos, entre muitas outras. No entanto, a ideia de que esses parâmetros são pós-modernos é precária.

Na modernidade artística, desde pelo menos o segundo quartel do século XX, não era incomum uma alternância entre poéticas irreverentes, de sobreposições estilísticas e de ruptura, e padrões estilísticos que agregavam elementos do passado, do mais longínquo ao mais imediato. Na música, por exemplo, já nas primeiras décadas do século XX, numa mesma geração de compositores (já no contexto de experimentalismos radicais) houve pelo menos dois paradoxos:

o neoclassicismo e o neofolclorismo (revisitando a apropriação romântica do tom popular). E isso 50 anos antes do livro de Lyotard. Em outras palavras: quando se tentam critérios objetivos para o pós-moderno, o que temos é uma recorrência do moderno enquanto paradoxos, bem como os seus desdobramentos mais extremos na modernidade tardia.

É óbvio que o fim da URSS e o advento do capitalismo total e, mais tarde, as formas sociais resultantes da globalização – a saber, a tão celebrada “aldeia global” de multinacionais e redes geradas pela *internet* – acrescentaram um ar de aparente renovo às formas rupturais e experimentais da modernidade, mas que, olhadas de perto, são um tanto decadentes e fracas em relação à modernidade artística mais primitiva. A era das redes sociais e as formas totalitárias do mercado financeiro mundial geraram mudanças irreversíveis na organização geopolítica e nas diversas culturas do capitalismo, resultando na saliência de aspectos da modernidade que antes foram apenas esboçados ou eram considerados fracos e paradoxais. Essas mudanças se refletiram nas formas de estruturação artísticas – mesmo que já experimentadas –, bem como nos assuntos das obras, agora cruamente hiperbolizados, como se, do cansaço das maquinações de vanguarda e seus experimentalismos, restassem elaborações poéticas artesanalmente menos engenhosas, propositalmente mais evidentes – portanto, mais desejosas de que suas estruturas fossem percebidas –, autorreferenciais, autoexplicativas e superficiais (o neoliberalismo repele abordagens artísticas profundas), sempre tomados erroneamente como mais radicais – de modo geral, são mais alienadas. No sentido do *páthos*, são obras geralmente apáticas, voluntariamente brandas; enfim, excessivamente didáticas e apaziguadoras. O didatismo, aliás, é o mal mais comum que tem assolado, sobretudo, o cinema – seja o de consumo imediato, seja aquele que se pretende artístico.

Se a tendência das pinturas abstratas desde o modernismo foi sair da seriedade dos experimentalismos iniciais diretamente para a decoração das paredes de consultórios médicos e espaços *lounge*, na modernidade tardia, surgiram formas de figuração cada vez mais ‘neutras’, com o objetivo de, além de sua capacidade decorativa, serem comercializadas como estampas *cool* – caso de produções como as de Romero Britto e Jeff Koons. Em diversos dos gêneros mais característicos da modernidade tardia, foram eliminadas duas das principais condições da arte: a ironia e a tragédia. Trata-se de uma arte que almeja se reduzir à comunicação<sup>4</sup>. Não devemos, por pudor, isentar da crítica a arte urbana do grafite, que, embora quase sempre chamativa e colorida, com frequência se limita ao meramente decorativo, por estar ausente de ironia, tragédia e conflito. O que muitos chamam de disruptivo e revolucionário (por conta da ocupação de espaços urbanos opressores e cinzas) é, muitas vezes, pouco contundente em termos de um conteúdo desalienado. Não por acaso, o estilo dos grafiteiros é, em geral, uma reprodução da cultura *hip-hop*, que chega como produto diretamente dos EUA e contribui para a brutal colonização estrutural das urbanidades brasileiras – seja por meio de *Hollywood*, pelos *streamings* ou, sobretudo, pelo fetiche mimético em relação aos astros da *NBA* e do *rap*.

Essas tendências, no entanto, não impediram que houvesse a produção de muitas obras interessantes, mesmo quando a modernidade passou a se mostrar mais fraca em elaboração de linguagem e mais apática em sua perspectiva crítica. Agora, na modernidade tardia – ou a tal pós-modernidade –, mesmo em obras mais ambiciosas, ou que se pretendem mais críticas, os autores têm se contentando com as formulações simplistas do *tudo em todo lugar ao mesmo tempo*, que supostamente refletiriam a diversidade e a inclusão, mas que são a celebração sistemática de um pseudocaos cultural – por trás, há o oposto: uma superorganização e uma rígida estruturação financeira perfazem essa apologia estética do caos.

---

<sup>4</sup> Nos dizeres do já mencionado Jeff Koons, representante típico de artistas do presente, trata-se de uma arte que “quer ser comunicação” (cf. Han, 2023, p. 99). Na realidade, matreiramente, os ‘artistas’ da indústria da cultura pretendem transformar uma peça de comunicação em um objeto que ostente o *status* de arte. Dessa forma, surge a arte enquanto grife, reduzida ao seu suposto capital cultural, que se converte em uma possibilidade de capital financeiro.

Pensando em termos de música artística, por exemplo, ouvimos, em 2004, o compositor santista Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016) dizer, num colóquio na USP de Ribeirão Preto: “todas as músicas do mundo são a minha música; a música de todos os tempos históricos é a minha música”, o que poderia ser considerado um manifesto autenticamente pós-moderno. Mestres experimentados como Gilberto Mendes, ele mesmo tendo passado por inúmeras fases estilísticas – sempre à parte da indústria da cultura e do *showbiz* –, souberam como produzir obras artísticas se equilibrando na corda bamba da modernidade tardia. No entanto, a dita música pós-moderna, essencialmente, não se alinha com a de Gilberto Mendes, Osvaldo Golijov, Philip Glass ou Sofia Gubaidulina (1931-2025). Ela é mais compatível com o que é produzido pela indústria da cultura: o relativismo niilista, a ausência de ironia, drama e tragédia – frutos do neoliberalismo – encontram sua melhor expressão no *easy listening* e no sempre igual de uma diversidade de cartilha, normativa e rígida.

Todos esses elementos celebrados como componentes do frescor pós-moderno, quando assumem uma dimensão poética (caso da obra de Gilberto Mendes, por exemplo), não fogem àquilo que já estava presente na modernidade. Apenas que exauridos e cooptados pelo neoliberalismo, tomam uma falsa aparência de novos em obras da moda.

Portanto, devemos assumir a celebração das poéticas ditas pós-modernas não só com alguma parcimônia, mas sobretudo com desconfiança. O que temos, claramente, são os efeitos do cansaço das vanguardas e a sua adesão ao mundo de valores neoliberais na modernidade tardia. Nunca é demais dizer que, enquanto houver acumulação do capital, estaremos na modernidade.

Se reduzirmos ainda mais o espectro da análise, é possível uma interpretação na qual essas tendências estilísticas e de *páthos* das diversas expressões artísticas da modernidade tardia são um resultado direto de uma “crise da narração”, conforme abordada mais recentemente pelo filósofo Byung-Chul Han (2023). Toda a barulheira neoliberal sobre narrativas tem a ver com esta crise. A narração, sempre fecunda, transformou-se em *storytelling*, uma forma de narrar na qual *seguir o fio* se traduz em um encadeamento de informações sem urgência e profundidade. Em outras palavras, trata-se de uma micronarrativa sem fio algum, que é recebida, compreendida e logo esquecida. Trata-se do atual modo de narrar da indústria da cultura, que, por meio da elaboração das agências de *marketing*, produz narrativas em série segundo modelos fixos que emolduram um produto em uma história emocional e banal. É dessa forma que o capitalismo submete a narração à lógica mercadoria.

O *storytelling* produz narrações na forma de consumo. Com sua ajuda, os produtos ficam carregados de emoções. Eles prometem vivências especiais. *É assim que compramos, vendemos e consumimos narrativas e emoções. Storys sell. Storytelling é storyselling*” (Han, 2023, p. 13).

A narrativa com o objetivo de engajar – ao carregar de *páthos* uma marca – promove a redução da narração ao único parâmetro da comunicação ideológica. Certamente catártica, está, todavia, distante da narração como forma de arte: não desvela o Ser – em um sentido heideggeriano – nem se conecta ao mundo da vida.

A arte de narrar também é uma condição epistemológica da História que, como aponta Jacques Rancière,

[...] não é um ordenamento de ações pelo qual houve simplesmente isto e depois aquilo, mas uma configuração que mantém os fatos juntos e permite apresentá-los como um todo: o que Aristóteles chama de *mûthos* – uma trama, um argumento, no sentido que se fala do argumento de uma peça (Rancière, 2018, p. 16).

A narração, enquanto forma de historiar que une uma comunidade nas percepções sociais da *Lebenswelt* (mundo da vida), transformou-se em *storytelling* à medida que foi tomada pela efemeridade da informação, a qual só é importante no instante em que é nova, no momento de

sua apresentação, como Walter Benjamin afirmou há quase um século (Benjamin, 1994, *passim*). Na modernidade tardia, todos, em todos os lugares e ao mesmo tempo, são compelidos a informar. A informação que tem como objetivo ‘engajar’ – ou seja, as tais narrativas – não se limita ao *storytelling* promovido pelas agências de *marketing*. Elas compartilham um modo de operação baseado em fragmentos visuais que se sucedem, regidos por uma lógica que organiza *reels*, *stories* e *feeds*.

As formas de expressão na modernidade tardia tendem a se reduzir, então, exclusivamente ao parâmetro da comunicação. Viver, nos tempos hodiernos, é comunicar cotidianamente, informar (aos outros ou a si mesmo) ou informar-se (dos outros) por meio de redes virtuais, sempre com o objetivo da adesão imediata<sup>5</sup>. E a informação é a base dessas narrativas fragmentárias que, de forma aparentemente aleatória, vão e vêm ao sabor do tédio de quem as consome. Essas micronarrativas contingenciais são ausentes de *mythos*, portanto, carecem de Ser.

Eis, então, o maior dilema da arte na modernidade tardia: não perder a sua condição derradeira de narração (*mythos*), não se esquecer do Ser, para transformar-se em mera comunicação (troca de informações). A informação, e conseqüentemente a comunicação como troca de informações, representa a morte do *mythos*, “o estágio de declínio absoluto da linguagem” (Han, 2023, p. 84).

A narração, que historicamente constituiu os modos cotidianos e comunitários de veicular o *mythos* – transformando-o em orientador do mundo da vida – é também a essência da *poiesis*. Quando a arte é reduzida à mecânica da troca de informações, ou seja, ao parâmetro da comunicação, ela deixa de ser arte. A *poiesis* fundamenta a arte, por isso a era do totalitarismo da comunicação não pode ser poética: ela é, no máximo, estética, uma vez que na dinâmica das informações contingentes, os órgãos da percepção precisam ser constantemente estimulados por efemeridades que se substituem umas às outras, *ad nauseam*.

A perda da narração – e a sua substituição pela antinarração (a comunicação) – pode explicar certas tendências da produção hodierna. Todas as expressões artísticas, submetidas ao ideal algorítmico das redes, tornam-se caudatárias das micronarrativas do neoliberalismo, assim como do *modus operandi* daquilo que ocorre nos *smartphones*, ressaltando alguns aspectos da modernidade antes apenas esboçados, mas que agora se tornaram proeminentes. A arte cinematográfica, um campo em que as fronteiras entre a mecânica brutal da indústria da cultura e a *poiesis* artística se embaçam com mais frequência, é exemplar dessa crise da narração. Algumas tendências podem desvelar essa crise no cinema, tais como:

- a) A constante necessidade de que as obras respondam à urgência de compreensão por parte do fruidor, mesmo nas produções ditas artísticas ou autorais, que trazem de forma didática à superfície as dimensões mais profundas presentes na própria proposta: a perda do mistério e do enigma, resultado da adoção da mecânica da troca de informações, que, por sua vez, são apenas explicações descontínuas.
- b) A necessidade de expor exclusivamente dilemas atuais. Sem narração, perde-se o nexo causal com o passado, e muitas obras são propostas como se não houvesse um passado histórico compartilhado. Trata-se de uma tendência pseudorruptural, a partir da qual se estabelece a impressão de que qualquer obra que não esteja atrelada aos assuntos do momento é irrelevante ou alienada. Eis o problema da morte dos clássicos.
- c) Assuntos apresentados como num relatório, cujo elo é sempre o indivíduo em sua dimensão de identidade. Aqui, temos a dinâmica do *storytelling* e, por consequência, o ‘fio’ como o próprio indivíduo. E esse indivíduo é frequentemente definido por uma

<sup>5</sup> Informar para a adesão imediata tem sido, em última instância, persuadir a partir da informação falsa. Esse tem sido o efeito nefasto da redução das formas de linguagem contemporânea ao único parâmetro da comunicação.

identidade unívoca (ausência do *mythos*), sem que se defina o personagem por um sentido ôntico.

- d) No nível da intertextualidade, a informação intrínseca aos *mass media* preocupa-se unicamente em estabelecer vínculos com conteúdos já veiculados por outros *mass media* – referência sempre ao mesmo universo e não ao mundo da vida (cf. Eco, 1989, p. 127).
- e) A redução do tempo da obra ao nível tautológico do tempo da cotidianidade. Esse fenômeno é mais circunscrito à série, mas encontra ecos também em obras cinematográficas<sup>6</sup> – na indústria da cultura muitas são seriadas e compõem ‘universos’ autorreferenciais.
- f) A fragmentação narrativa em micronarrações superpostas, formando uma espécie de polifonia de informações. Trata-se da poética do pseudocaos, uma rendição às estruturas narrativas efêmeras (relativismo). Sua base está na fragmentação do tempo e da atenção, uma tópica da modernidade tardia, impulsionada pela superprodução de informações de curtíssima duração – *stories* e *snaphats*.
- g) A extensão da metalinguagem ao nível de um *mostrar que se está mostrando*, ou seja, uma metalinguagem que não se reduz à autorreferência, à própria estrutura constitutiva ou mesmo à autoironia – algo desde sempre característico da modernidade. Esse aspecto está relacionado à tendência para a hiperexplicação, especialmente no cinema, mas também em outras artes representativas tardias, aplicando-se à dimensão dos temas abordados nos enredos. O resultado é uma espécie de relatório exaustivo das pautas apresentadas.

Todos esses aspectos estão relacionados aos sentidos fracos da modernidade tardia e estão relacionados à crise da narração. Compreender a dissolução do *mythos* é compreender como essa crise afeta as elaborações poéticas da arte. Note-se que as tendências aqui apontadas não se concentram em problemas de agenda ideológica nem em questões relacionadas à influência *woke* ou às políticas identitárias, frequentemente foco ou o instrumento da crítica de arte. Embora parta do mesmo *Zeitgeist* neoliberal do qual decorre essas questões de agenda, nosso foco recai sobre problemas da *poiesis*, examinadas a partir de uma abordagem filosófica cuja hermenêutica tem como base a *Poiesis Crítica*.

A seguir, proponho a análise de três filmes à luz da crise da narração e suas tendências (já previamente expostas). Essas obras, representativas do cinema artístico recente e ligadas, em maior ou menor grau, à ficção científica – gênero propenso a apontamentos filosófico-existenciais e sociais –, permitem aprofundar os problemas discutidos até aqui. As duas primeiras obras, amplamente aclamadas pela crítica, destacaram-se justamente pelo que seria uma poética disruptiva e por abordarem problemas contemporâneos (ditos pós-modernos). A terceira, por sua vez, funciona como um contraponto revelador de diversas questões discutidas neste ensaio.

### Três filmes

**Pobres criaturas** (*Poor Things*, 2023), filme elogiado do grego Yorgos Lanthimos, pode nos servir como exemplo do que até aqui foi explanado. Lanthimos, que vinha de uma sequência de obras artisticamente interessantes, alcançou sucesso mundial com esse filme premiado e

---

<sup>6</sup> “Foi observado que com o fenômeno dos *seriados* de televisão encontramos um novo conceito de “infinidade do texto”: o texto adota os ritmos e os tempos da mesma cotidianidade dentro da qual (destinado à qual) se move. [...] O que é aqui celebrado é uma espécie de vitória da vida sobre a arte, tendo como resultado paradoxal que a era da eletrônica, ao invés de acentuar o fenômeno do choque, da interrupção, da novidade e da frustração das expectativas, “produziria um retorno do *continuum*, do que é cíclico, periódico, regular” (Eco, 1989, p. 134).

financeiramente bem-sucedido, celebrado como o melhor e mais importante de sua carreira até aquele momento. Apesar das virtudes artísticas, em especial na cinematografia e direção de arte, o filme de Lanthimos pode ser tomado como paradigmático dos vícios – no sentido da *poiesis* – da modernidade tardia. A beleza e o virtuosismo técnico não são suficientes para esconder as fragilidades inerentes à aniquilação do *mythos*. Na arte, busca-se justamente o oposto: inserir na obra a narração, pondo em curso o combate contra a efemeridade<sup>7</sup>.

O filme, à primeira vista impressionante, não estabelece, de fato, uma narração. O que deveria consubstanciar uma trama, se estabelece como uma coleção de historietas que pretendem esgotar as possibilidades temáticas do universal confronto da mulher com seus algozes no mundo da vida. A coleção de pequenas histórias se configura como um relatório exaustivo. O fio de conexão, não por acaso, é uma criatura composta a partir de partes não conexas (obra de um pai, sem a mãe), que vai apreendendo o mundo em um presente sempre absoluto (em rigor, ela não tem passado).

O filme propõe uma espécie de alotopia, cujo enredo é tão ausente de *mythos* quanto a condição ‘original’ de sua protagonista é ausente de história progressiva (cérebro de bebê, corpo de mulher). Na obra, a mulher não é apresentada em sua derradeira condição ôntica, em que os impulsos cruzados definem a intensidade telúrica da vida em relação à vivência do feminino. Em vez disso, o elemento ôntico é substituído pela exposição radical de experiências (micronarrativas exaustivas) que buscam construir o que *deve* ser a identidade feminina. A sexualidade, a cor da pele, a relação com o seu principal verdugo (o homem, ou a estrutura machista), o apelo à maternidade: todos esses elementos buscam *representar* a construção, como num conjunto polifônico, de uma inalcançável identidade unívoca. Não por acaso, o filme termina em *blague*, o que se torna problemático, considerando a abordagem radical proposta: há a dissolução de uma tensão criada não pela ironia, mas por uma dimensão catártica, embora *buffa* – unindo elementos do grotesco e do escatológico. Aqui, talvez se possa recordar a célebre asserção de Immanuel Kant (1724-1804), para quem “o riso é um sentimento que surge da súbita transformação de uma expectativa tensa em nada”.

Em *Pobres Criaturas* não há mistério, apesar do absurdo da fábula que flerta com a ficção-científica. Todos as alegorias são claríssimas. E cada vivência da personagem no enredo ocorre ou em forma de *storytelling*, ou como um conjunto convenientemente ‘Frankenstein’ de micronarrativas em forma de carrossel (e os cenários belíssimos são sempre ‘instagramáveis’). Por conta dessa forma de narrar, os sentidos mais profundos dessas vivências sempre são trazidos à superfície, didaticamente. A beleza da estilização acaba por servir, também, para inverter a relação artística mais básica: em vez de trazer o prosaico ao poético, traz o universo do poético ao prosaísmo das experiências cotidianas dos estereótipos superficiais. Temos, então, a personagem clássica da utopia prometeica, lançada numa não narração que se pretende uma jornada de herói, mas que acaba sendo, sobretudo, performática.

A metalinguagem, muito bem pensada, se expande de forma a tornar essa não-narração reflexiva da fragmentação de sua personagem principal. Isso se revela uma tática *smart*, cujo intuito é se consubstanciar num conto moral sem história, apresentado mais como um relatório de fatos e feitos, também resultado da lógica das narrativas de rede social<sup>8</sup>. Por fim, tem-se ainda aquele vício da hiperexplicação, de uma vocação para que tudo esteja plenamente esclarecido. Aqui, a própria estruturação fabulosa do filme como um encadeamento de eventos/vivências, cujo fio condutor é uma personagem sem passado (tabula rasa), facilita a possibilidade de exaurir cada aspecto do tema proposto, deixando claro ao fruidor ideal que é exatamente isso que se está

<sup>7</sup> “Trata-se de reservar ao rigor da arte o poder da representação, que é o poder do *múthos*, capaz de inserir o aniquilamento em nosso presente” (Rancière, 2018, p. 47).

<sup>8</sup> “[...] uma reprodução sem falhas da vivência não é uma narrativa, mas um relatório ou registro. [...] Quem quiser narrar ou recordar, precisa ser capaz de esquecer, ou deixar escapar muita coisa” (Han, 2023, p. 56).



fazendo. Não basta mostrar todas as possibilidades de opressão da mulher na modernidade tardia, bem como a rede de relações dessas com outras formas de opressão colaterais (a da sexualidade e da cor da pele, por exemplo). Enquanto mostra, é preciso mostrar – a esse público ideal – que se está *mostrando*.

Esse vício didático-explicativo, aliás, é um mal cada vez mais presente nas obras cinematográficas com pretensões artísticas. Em uma conversa com o seu então roteirista Frederic Raphael (\*1931), Stanley Kubrick (1928-1999) queixava-se da continuação de seu clássico *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968): “No momento em que você fala para as pessoas o que as coisas significam, elas passam a não significar mais nada” (Raphael, 1999, p. 74).

O problema da narração afeta também as inúmeras e importantes cenas de sexo, que, aliás, sofreram censura identitária sob o argumento – absurdo – da objetificação do corpo da mulher. Deixando de lado essas análises moralistas, as cenas, de fato, funcionam mal. O problema não é, em si, de *performance*, mas, sem uma narração, a relação sexual filmada tende a se aproximar da pornografia ou da pornochanchada (quando resulta cômica). Assim, perde-se o elemento erótico, que exige uma certa demora em gestos sutis e pertinentes para que haja uma verdadeira narração do ato sexual. No campo da sexualidade, o meramente performático se sobrepõe involuntariamente à beleza da descoberta do erotismo, e a libertação dos sentidos (a pura estesia do ato) não é necessariamente libertadora, mas banal. Não que a banalidade também não seja relevante. Mas, reiterada, é certamente empobrecedora – o sexo, no filme, ocorre na proveniência dos mecanismos da indústria da cultura<sup>9</sup> no âmbito da obra pretensamente artística.

Ao fazerem referência a um tema clássico, mas usando a lógica do *storytelling* e dos *stories*, as vivências críticas da personagem, quando superadas, tornam-se supérfluas, até mesmo esquecíveis. Elas ficam para trás e são imediatamente substituídas por novas. O que se viveu precisa manter-se no esquecimento.

Problemas de mesma natureza aparecem no muito premiado **Tudo em todo lugar ao mesmo tempo** (*Everything Everywhere All at Once*, 2022) de Daniel Kwan e Daniel Scheinert. Neste caso, não se trata de uma aniquilação do *mythos* devido a uma escolha por um modelo formal discursivo assíncrono, como poderia parecer. Narrações são possíveis independentemente de o discurso ser linear ou não linear, diacrônico ou sincrônico<sup>10</sup>.

O filme estadunidense, que obviamente possui suas virtudes artísticas, estabelece diálogos que podem ser considerados fecundos com aspectos importantes da modernidade tardia, mas também padece do mal da hiperexplicação. Na tentativa de celebrar o tal caos cultural (na óbvia pretensão de estabelecer-se como manifesto pós-moderno), de se colocar ‘fora do eixo’, as múltiplas narrativas superpostas propõem uma complexidade que não passa de um entrelaçamento sofisticado. Como resultado, exhibe-se aquele mesmo relatório exaustivo de temas atualíssimos e pertinentes. E, o tempo todo, em todo o lugar, busca-se mostrar de forma explícita ao fruidor ideal que tal relatório está sendo feito, e que todos os assuntos mais importantes do nosso tempo estão sendo abordados, claros e bem explicados, sem nenhum mistério além da dificuldade do espectador em se localizar no caleidoscópio surrealista e aparentemente desordenado proposto pelo filme.

O virtuosismo técnico e a habilidade da direção em lidar com a multiplicidade de tempos e espaços são convenientemente utilizados para que uma poliestilística um tanto genérica se estabeleça – ficção científica, surrealismo, fantasia, HQ, *videogame*, comédia do absurdo, entre outros. No entanto, todas as artimanhas visuais, efeitos especiais e de montagem, e todos os

<sup>9</sup> “Na indústria da cultura, [...] o erótico foi substituído pelo par “pornográfico e puritano” – a falsa oposição reconhecida por Adorno” (Ricciardi, 2023, p. 138).

<sup>10</sup> Exemplos são abundantes, em especial na ficção científica – De *Solaris* (1972) de Andrei Tarkóvski (1932-1986), a filmes *pop* com boas tramas, caso do segundo filme da série *De Volta para o Futuro* (1985, 1989 e 1990) de Robert Zemeckis. Fora da ficção científica temos o intrincado enredo de *Pulp Ficción* (1994) de Quentin Tarantino ou a temporalidade telúrica de *Árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick, que funcionam como narrações não lineares exemplares.

truques narrativos pertinentes ao tal multiverso de possibilidades, ao fim e ao cabo, parecem se referir a um único universo: o da *mass media* mais ordinária e cotidiana, aquele dos games e heróis da *Marvel* e *DC Comics*. Não para ironizá-los, mas, sobretudo, para celebrá-los e extrair deles o seu apelo imediatista e comercial.

A referência a multiversos, aliás, tem sido o expediente comum nos filmes populares das adaptações de HQs da *Marvel/Comics*, transformando-se numa lógica cinematográfica orientada diretamente pelas necessidades neoliberais, pois tal recurso garante que os personagens das diversas histórias interajam entre si nos inúmeros filmes franquizados, sempre em sintonia com a vontade de consumo do público (este, aliás, de faixas etárias muito variadas). Nesse universo da *mass media* seriada, também as idas e vindas no tempo cronológico dos filmes se tornaram um recurso banal. As viagens no tempo – que, em filmes clássicos de ficção científica, eram o objeto principal de análise – tornaram-se um recurso um tanto tolo para trazer de volta personagens e heróis cuja história já foi encerrada em outros filmes, mas que, devido ao apelo popular, precisam retornar – ou seja, recursos narrativos fáceis e ruins. Os conceitos científicos de multiverso e dilatação espaço-temporal transformaram-se em subterfúgios *cool* nos produtos seriados da indústria da cultura dos últimos anos, ambos a serviço do público *geek* e nostálgico.

Em suma, na modernidade tardia, a interação de multiversos e idas e vindas no tempo jamais servem a propósitos narrativos artísticos. Servem ao lucro, estendendo *ad infinitum* a sequência de uma série de produtos pouco singulares, mas muito apreciados. No fim das contas, o caos narrativo, as relações entre universos, a flexibilidade cronológica e a metalinguagem radicalizada (além de trazer de volta os múltiplos personagens, traz-se de volta os atores originais que os interpretaram para deleite do público saudosos) – todas importantes no engenho da arte moderna – tornaram-se truques banais, repetidos e esperados.

O tudo em todo lugar ao mesmo tempo no cinema e nas artes da modernidade tardia, então, representa a radicalização do *storytelling*, do carrossel e do *snapshot* – transformados em *storyselling* (para pensar novamente com Han, 2023). O caos cultural, tão celebrado como o lugar de uma irreverência da contracultura, é apenas aparente<sup>11</sup>. Assim, a hiperdiversidade do multiverso redundante no sempre igual das construções de *mass media*. Assistir ao filme de Kwan/Scheinert, malgrado algumas virtudes artísticas, assemelha-se a se encontrar em meio a uma atividade *gamer* ou rolando para cima e para baixo a diversidade de vídeos aparentemente aleatórios do Instagram, cuja conexão entre si é definida algorítmicamente – o algoritmo é, na verdade, o que substitui o fio narrativo. De fato, o filme reproduz a sensação de pancronia e pantopia da experiência cotidiana com *smartphones*: trata-se de uma proposta iminentemente estética, sem uma dimensão poética mais profunda.

A informatização e algoritmização do mundo da vida, elementos essenciais da crise da narração, também afetaram de modo interessante uma obra temporã de Francis Ford Coppola. *Megalopolis* (2024), obra planejada por 40 anos e realizada com a liberdade artística de quem foi capaz de financiá-la com seus próprios (e não poucos) recursos, é um filme que pode ser lido a partir de várias camadas, até mesmo sociologicamente (do ponto de vista do mundo do autor e suas intenções), como uma utopia social ingênua de um grande diretor que, já idoso, tenta compreender a modernidade tardia.

Coppola tornou-se o símbolo do artista independente que vai às últimas consequências para defender sua liberdade inventiva. Sua biografia é reveladora de um ideal romântico, a partir do qual ele produziu algumas das obras-primas da história do cinema. Coppola é, sobretudo, um

---

<sup>11</sup> Em um dos ensaios escritos no âmbito da epistemologia da *Poiesis* Crítica (à qual também pertence este ensaio), Rubens Russomanno Ricciardi define as contradições que envolvem a celebração da pseudosingularidade e da pseudorrebelia ‘cultural’ do neoliberalismo: “Fora do eixo é dentro do eixo; a virada cultural, inerte – na indústria da cultura neoliberal, reitera-se, a todo instante, a lógica do lucro privado com custos do Estado. Cultura, contracultura e indústria da cultura já são as três uma só” (Ricciardi, 2023, p. 210).

conhecedor da arte da narração, reverente aos clássicos, mas que também opera a partir de uma noção muito clara do que deve ser um cinema experimental. Em um gênero como a ficção científica, que normalmente prioriza a apresentação de conceitos filosóficos, quase sempre de caráter premonitório e especulativo, é interessante ver o diretor se exasperar na tentativa de trazer à narração o espírito do nosso mundo neoliberal. Mas essa tentativa desvelou algumas incompatibilidades inconciliáveis.

Em *Megalopolis*, muito da poética do diretor está presente: a dimensão operística – em especial nas melhores soluções de cinematografia, nos figurinos e na atuação deliberadamente *over* dos atores; a grandiloquência, um tanto autoindulgente; a idiossincrática complexidade cinemática (que, erroneamente, tem sido definida como neobarroca<sup>12</sup>); as cenas singulares, com alegorias meticulosamente pensadas; o apreço pela beleza e originalidade da composição visual; e a trama, com múltiplas camadas complementares de texto e subtexto.

No enredo, o desenvolvimento psicológico e a relação entre os personagens, a dimensão político-ideológica e a utopia social apresentada por meio de especulações filosóficas são as camadas que interagem de maneira original. Há ainda, sobre todos esses extratos, a condução geral da trama, realizada por intromissões de cartelas e narração em *off* em terceira pessoa. E é nessa interação entre linhas narrativas que reside o principal problema do filme.

Na obra, essas múltiplas camadas são apresentadas com uma diferença marcante de andamentos entre elas. Malgrado a narração ganhe, por conta disso, em riqueza e complexidade interacional, Coppola não consegue fazer com que esses extratos sejam desenvolvidos com a mesma profundidade. Na verdade, essa relação é bem desigual.

Em um dos planos, o do discurso filosófico, o enredo aprofunda questões importantes sobre o papel do artista visionário e seu domínio do tempo como metáfora do trabalho do autor – que desafia a efemeridade em direção a perenidade por meio de sua obra. A apresentação desses conceitos, logo na primeira cena do filme, é artisticamente contundente. Há também o elemento *Megalon*, uma espécie de alegoria da inventividade da arte e do potencial da ciência (nunca explicado de fato), que confere a dimensão do mistério, do enigma que sustenta a narração.

Por outro lado, no plano da discussão político-ideológica, o filme é ingênuo e excessivamente didático. Nesse âmbito, há diálogos meramente informativos, sem *páthos*. O *storytelling* e o vício da informação didática penetra sutilmente na estrutura do enredo, destruindo as melhores possibilidades de desenvolvimento da história e dos personagens. Trazer à superfície explicações desnecessárias, na tentativa de tornar tudo excessivamente claro, faz com que o filme perca sua contundência e reduza sua dimensão política a um patamar superficial e simplório.

Se essa superficialidade com que são expostas as questões políticas e ideológicas aparecesse como ironia, tudo estaria no lugar. De fato, o modo de operar da política na modernidade tardia é o do *storytelling/storyselling*, dos políticos se filmando pelos próprios *smartphones* em busca de um lugar em meio a tal guerra de narrativas, visando unicamente inflar as suas próprias bolhas de influência. Portanto, em sendo algo como uma ficção científica<sup>13</sup>, haveria um sentido forte em

<sup>12</sup> A terminologia das artes consagrou, no século XIX, o conceito de *barroco* (usado já no séc. XVIII pejorativamente) como uma definição séria, concernente a questões de estilo. No entanto, trata-se de um neologismo tardio e sem lastro muito definido, empregado de modo impreciso: na música, por exemplo, o termo abarca tanto a obra Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750) quanto a de Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 - Veneza, 1643), apesar das diferenças abissais entre elas. Quando a aplicação do conceito se amplia ainda mais, referindo-se a obras contemporâneas, ele perde ainda mais o seu sentido.

<sup>13</sup> Definir gêneros é sempre uma tarefa complexa, em especial quando lidamos com as artes tardias – caso do cinema. Em seu ensaio *Os Mundos da Ficção Científica*, Umberto Eco analisa as possibilidades desse gênero e propõe uma tipologia (que também pode ser aplicada, como no caso do presente ensaio, ao cinema). Com base nessa abordagem, pode-se afirmar que o filme de Coppola se aproxima de uma ficção científica metacrônica. No entanto, há elementos que, se compreendidos como sátira, dialogam com a distopia. Apesar disso, o protagonista apresenta sua própria visão para a solução dos problemas da *polis* como utopia (o que, de fato, parece ser a voz do diretor). De qualquer forma, *Megalopolis* se estrutura a partir de alguns elementos essenciais da ficção científica, em conformidade com Eco: “Temos *science fiction* como o gênero autônomo quando a especulação contrafactual de um mundo estruturalmente possível é conduzida extrapolando, de algumas linhas de tendência do mundo real, a possibilidade mesma

deixar, nesse plano do roteiro, um afeto satírico, para obtenção de uma perspectiva crítica. Mas não é isso que se evidencia ao longo do filme. Coppola parece levar a sério as perspectivas políticas delineadas na dicotomia entre o personagem visionário e o conservador, assim como todas as tramas palacianas subjacentes.

Esse superficialismo satírico e crítico, por outro lado, se encontra sugestionado em outras camadas do filme. Ele é exposto pela forma como aquele mundo ficcional futurível é construído, assim como na maneira como os personagens se posicionam nesse mundo nas relações entre si. Nesse plano, Coppola logra sucesso: inicialmente, o *overacting* dos atores serve ao propósito crítico de desvelar um mundo ficcional possível, onde tudo é líquido e artificial. Essa dimensão voluntariamente irônica, quase pastichosa, também é fruto da combinação dos elementos greco-romanos com aqueles que se propõem como desenvolvimento de nosso mundo ‘pós-moderno’.

As melhores possibilidades do filme surgem daí: a transposição do mundo clássico para um universo que se supõe uma possibilidade de um futuro relativo ao presente em que vivemos aparece na tela, por exemplo, a partir de uma magnífica e delirante corrida de bigas, que termina com a exposição da virgem, em meio a uma Nova Iorque repensada como Roma, cuja decadência é iluminada por luzes cafonas de *neon*. Esse é o modo como o diretor enfatiza a mediocridade do mundo de hoje e a imagina ainda mais extrema em um futuro hipotético. Para tanto, tem como método pensar esse mundo do futuro – derivado do nosso – a partir de um olhar para o passado. A Nova Roma imaginada por Coppola evidencia o *kitsch* da modernidade tardia.

Os efeitos desse descompasso entre as camadas narrativas fazem com que o filme resulte, estranhamente, em uma fonte de afetos confusos: realiza, ao mesmo tempo, a crítica e a celebração das possibilidades desse mundo possível. Mas não se trata do lançamento de uma ambiguidade proposital. A ironia desejada, que se estabelece como uma crítica aos sentidos fracos da modernidade, ao fim, se perde. Em meio a essa contradição, a dicotomia entre o artista visionário e o político conservador – que se pretende o cerne da questão política da narração – não se estabelece como uma dicotomia verdadeira. Com o decorrer do filme, vemos que tudo não passa de iluminação artificial, e o que resta da utopia do personagem principal toma o rumo da alienação, já que o que é falado por ele passa a soar sempre superficial. Até mesmo o *overacting* operístico perde sua artisticidade, e os diálogos se tornam meramente performáticos, sem que, de fato, importem os significados dos discursos. Tal narração deveria se consubstanciar num retrato triste, com a aparência de distopia. Mas a crítica parece se transformar em celebração quando, no plano político, a narração é invadida por uma inflação de signos e uma deflação de significados, mesmo que Coppola deseje o oposto. Em outras palavras, a Nova Roma que surge da combinação de elementos da modernidade tardia com a antiguidade greco-romana é uma espécie de cidade-HQ *kitsch*, em uma perspectiva pretensamente crítico-satírica. Mas, com uma discussão política superficial, o que deveria ser uma distopia se transforma em apologia involuntária desse mundo.

Nesse contexto de uma condução irregular, o plano utópico do protagonista – romper com a decadência dessa Nova Roma – não é apenas ingênuo, mas também pouco contundente, refletindo o problema geral da narração na obra. O que o visionário vê, de forma pragmática, é uma cidade do futuro altamente utilitária e sustentável. No entanto, é sintomático que o plano-piloto dessa cidade combine elementos orgânicos – repleto de curvas ‘humanizadas’ miméticas da natureza – com uma panóplia de luzes *neon*: uma *urbe-shopping center* cuja aparência grita uma sustentabilidade utópica. A beleza dessa sociedade perfeita parece se resumir à uma hipotética floresta industrial, iluminada artificialmente pela energia infinita e totalizante proporcionada pelo *Megalon*.

Coppola tentou o impossível: imaginar a combinação entre os fundamentos clássicos e o projeto neoliberal. Assim, o resultado caminha entre o irônico (quando funciona) e o ingênuo

---

do mundo futurível. Ou seja, a ficção científica assume sempre a forma de uma antecipação, e a antecipação assume a forma de uma conjectura formulada a partir de linhas de tendência reais do mundo real” (Eco, 1989, p. 169).

(quando não funciona). O fim do filme, por ato falho, é artificial no limite: uma pretensa celebração da inventividade e da conciliação – do prefeito conservador com o artista visionário – num espaço onde tudo é indústria da cultura. Ao fim e ao cabo, a utopia política definitiva mimetiza um evento do Oscar.

De fato, o filme nos mostra que o niilismo relativista é incompatível com uma visão de futuro que inclua o mundo da vida; que a dinâmica do *storytelling* destrói a narração; que, do ponto de vista da *poiesis*, os parâmetros clássicos são inconciliáveis com os efeitos e sentidos fracos da modernidade tardia, pois esta repele a narração e o narrador e, portanto, repele a arte.

Francis Ford Coppola, um dos *enfants terribles* da chamada Nova *Hollywood*, nunca aderiu aos modismos da *New Left*. Sua obra parece alimentar-se da contradição entre os ideais de uma esquerda social-democrata e o liberalismo individualista que fundamenta a tal ‘América’. A força do seu cinema surge desse embate insolúvel entre o individualismo estadunidense e o universalismo clássico, resultando em uma chave romântica e operística. Em *Megalopolis*, sua busca por atualização serve como testemunho da incompatibilidade entre o universo neoliberal – onde o individualismo se transforma em particularismo – e a arte. Em uma palavra: a pseudoradicalidade dita pós-moderna não é poética, é alienante e acrítica. Assim, em sua utopia temporã, Coppola se imiscui com coragem num mundo que vê, sente, mas parece não compreender.

### Considerações finais

A crise da narração na modernidade tardia é diferente daquela apontada por Walter Benjamin – a propósito do romance enquanto gênero literário e da supremacia da informação. Mas essa diferença não é substancial, e sim de escala. Embora os modernismos artísticos tenham posto em xeque algumas certezas anteriores, a dimensão do engenho da *poiesis* ainda se manteve como condição primordial da arte. Mesmo as vanguardas mais experimentais – que propuseram até mesmo a morte da arte – não foram capazes de gerar uma crise tal que causasse o abandono das poéticas históricas, o que se pode entender como paradoxo do modernismo.

Por outro lado, o advento da indústria da cultura e da *mass media* acelerou o que vinha sendo um gradual processo de redução da expressão artística ao parâmetro da comunicação. Esse processo também promoveu um afastamento paulatino dos produtos da indústria da cultura do universo da arte, até que se tornassem antagônicos. A crise da narração que se experimenta hoje é o ponto culminante desse processo, é a crise da ausência de linguagem, seja por conta do relativismo niilista, que levou à perda das dimensões trágica e irônica, seja pela dinâmica informacional e algorítmica que, ao colocar tudo em todo lugar ao mesmo tempo, elimina a possibilidade de uma distinção pela singularidade.

A tal pós-modernidade, celebrada como a queda das normas qualificativas da arte, além da suposta eliminação das possibilidades de sua definição, não passa de uma ilusão de pseudodiversidade: o capitalismo, em sua máxima expressão – o neoliberalismo –, apenas amplificou a liquidez da modernidade, levando tudo ao limite da própria aniquilação. A diversidade alcançada com a incorporação desse ‘tudo’ é, na realidade, a redução ao sempre igual. O cinema, zona mais cinzenta, em que ainda se entrecruzam os ditames da indústria da cultura com as diversas possibilidades poéticas da arte, incorpora hoje, de modo claro, essa crise.

*Hollywood* também sucumbiu. A *Netflix* e suas concorrentes, dominadas pelo poder de disponibilizar tudo (as obras de todos os tempos), em todo lugar (onde houver sinal de rede), ao mesmo tempo (no mesmo espaço virtual), são a demonstração da força desse capitalismo atualizado no qual todas as ofertas de produtos ditos culturais, de todas as épocas, devem coexistir nesse imenso catálogo babélico.

O tudo em todo o lugar da arte, por outro lado, não é um fenômeno exclusivo de nossos tempos, nem um artifício poético recente da tal pós-modernidade. A arte é, essencialmente, a história das apropriações culturais, em todos os tempos e lugares, desde que os gregos sonharam com ela. Então, ser artista sempre foi, antes de mais nada, pertencer a nenhum tempo e a nenhum lugar.

Hoje, diante da crise da narração na modernidade tardia, ser artista também é rebelar-se contra os moldes da comunicação contingencial, que ameaçam desconectar definitivamente as pessoas do mundo da vida.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- HAN, Byung-Chul. *A crise da narração*. Trad. de Daniel Guilhermino. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2023.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- RAPHAEL, Frederic. *Kubrick: de olhos bem abertos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- RICCIARDI, Rubens Russomanno. *Contra o identitarismo neoliberal: um ensaio de poíesis crítica pela apologia das artes*. São Paulo: Editora Contracorrente, 2023.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray – O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Landmark, 2014 (Primeira versão de 1890).

---

**Autor(a) para correspondência / Corresponding author:** Lucas Eduardo da Silva Galon. [lucasgalon@ffclrp.usp.br](mailto:lucasgalon@ffclrp.usp.br)