

1. A lógica cultural do capitalismo tardio

Fredric Jameson

Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio.

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a "crise" do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais freqüentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese de uma quebra radical, ou *coupure*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.

Como sugere a própria palavra, essa ruptura é muito freqüentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno. Por essa ótica, o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação no romance, os filmes dos grandes *auteurs* ou a escola modernista na poesia (como institucionalizada e cafonizada na obra de Wallace Stevens) são agora vistos como a extraordinária floração final do impulso do alto modernismo que se desgasta e se exaure com essas obras. Assim, a enumeração do que vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, o "novo expressionismo"; o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e "popular" que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock* e a *new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida); no cinema, Godard, pós-Godard, o cinema experimental e o vídeo, mas também um novo tipo de cinema comercial (a que voltarei mais adiante); Burroughs, Pynchon ou Ishmael Reed, de um lado, e o *nouveau roman* francês e sua sucessão, do outro, ao lado de um novo, e alarmante, tipo de crítica literária baseada em

uma nova estética da textualidade ou da *écriture*... A lista poderia se estender ao infinito; mas será que isso implica uma mudança ou ruptura mais fundamental do que as mudanças periódicas de estilo, ou de moda, determinadas pelo velho imperativo de mudanças estilísticas do alto modernismo?

Mas é no âmbito da arquitetura que as modificações da produção estética são mais dramaticamente evidentes e seus problemas teóricos têm sido mais consistentemente abordados e articulados; de fato, foi dos debates sobre arquitetura que minha concepção do pós-modernismo — como esboçada nas páginas seguintes — começou a emergir. De modo mais decisivo do que nas outras artes ou na mídia, na arquitetura as posições pós-modernistas são inseparáveis de uma crítica implacável ao alto modernismo arquitetônico, a Frank Lloyd Wright e ao assim chamado estilo internacional (Le Corbusier, Mies etc.). Aí, a crítica e a análise formal (da transformação do edifício em escultura virtual, típica do alto modernismo, ou em um "pato" monumental, segundo Robert Venturi¹) incluem uma reavaliação do urbanismo e da instituição estética. Nessa ótica, atribui-se ao alto modernismo a responsabilidade pela destruição da teia urbana da cidade tradicional e de sua antiga cultura da vizinhança (por meio da disjunção radical de seu contexto ambiental do novo edifício utópico do alto modernismo), ao mesmo tempo que o elitismo e o autoritarismo proféticos do movimento moderno são implacavelmente identificados no gesto imperioso do Mestre carismático.

É bastante lógico, então, que o pós-modernismo em arquitetura se apresente como uma espécie de populismo estético, como sugere o próprio título do influente manifesto de Venturi, *Aprendendo com Las Vegas*. Por mais que se queira reavaliar essa retórica populista², ela teve, pelo menos, o mérito de dirigir nossa atenção para uma característica fundamental de todos os pós-modernismos enumerados acima, a saber, o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, de Leavis ao *New Criticism* americano até Adorno e a Escola de Frankfurt. De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem "degradada" do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura — com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinações, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas "citados", como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância.

Essa ruptura não deve ser tomada como uma questão puramente cultural: de fato, as teorias do pós-moderno — quer sejam celebratórias, quer se apresentem na linguagem da repulsa moral ou da denúncia — têm uma

grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é "sociedade pós-industrial" (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares. Tais teorias têm a óbvia missão ideológica de demonstrar, para seu próprio alívio, que a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes. A tradição marxista tem, por isso, resistido com veemência a essas formulações, com a exceção significativa do economista Ernest Mandel, cujo livro *O capitalismo tardio* propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade (que ele considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital), mas também a demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais *puro* do que qualquer dos momentos que o precederam. Voltarei a esse ponto mais adiante; por ora basta antecipar um argumento que será discutido no capítulo 2, a saber, que qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias.

Uma última palavra preliminar a respeito do método: o que segue não deve ser lido como uma descrição estilística, como a exposição de um estilo cultural entre outros. Em vez disso, vou apresentar uma hipótese de periodização, e isso no exato momento em que a própria concepção de periodização histórica parece ser bastante problemática. Já argumentei, em outro trabalho, que toda análise cultural isolada e disjuntiva sempre envolve uma teoria subjacente, ou reprimida, de periodização histórica; além disso, a concepção de "genealogia" acaba por liquidar as preocupações teóricas mais tradicionais a respeito da assim chamada história linear, das teorias dos "estágios" e da historiografia teleológica. No presente contexto, no entanto, longas discussões teóricas a respeito desses problemas (que são bem reais) podem ser substituídas por algumas observações essenciais.

Um dos problemas frequentemente associados a hipóteses de periodização é que estas tendem a obliterar a diferença e a projetar a idéia de um período histórico como uma massa homogênea (demarcada em cada lado por uma inexplicável metamorfose cronológica e por sinais de pontuação). No entanto, essa é precisamente a razão pela qual me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes.

Considere-se, por exemplo, um ponto de vista diferente, e bastante prestigiado, segundo o qual, em si mesmo, o pós-modernismo é pouco mais do que mais um estágio do próprio modernismo (se não for até mesmo do romantismo mais antigo); de fato, é possível admitir que todas as características do pós-modernismo que vou enumerar podem ser detectadas, já plenamente desenvolvidas, neste ou naquele modernismo que o precedeu (incluindo aí precursores genealógicos surpreendentes, como Gertrude Stein, Raymond Roussel ou Marcel Duchamp, que seriam considerados verdadeiros pós-modernistas *avant la lettre*). Essa concepção, entretanto, não leva em conta a posição social do primeiro modernismo, ou melhor, não leva em conta o seu repúdio contundente pela burguesia vitoriana e pós-vitoriana, que consideravam suas formas e *etbos* feios, dissonantes, obscuros, escandalosos, imorais, subversivos e, de modo geral, anti-sociais. Meu argumento aqui, porém, é que uma mutação na esfera da cultura tornou tais atitudes arcaicas. Não é somente o fato de que Picasso e Joyce não são mais considerados feios; agora eles nos parecem bastante realistas e isso é resultado da canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno, processo que remonta aos fins dos anos 50. Essa é, certamente, uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a nova geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento opositorista, como um conjunto de velhos clássicos, que “pesam na cabeça dos vivos como um pesadelo”, como disse Marx, em um contexto diferente.

No que diz respeito à revolta pós-moderna contra essa situação, é preciso, no entanto, enfatizar que suas próprias características ofensivas — da obscuridade e do material sexual explícito à esquizofrenia psicológica e claras expressões de desafio social e político, que transcendem qualquer coisa que pudesse ser imaginada nos momentos mais extremados do alto modernismo — não mais escandalizam ninguém e não só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desviada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio. De todas as artes, a arquitetura é a que está constitutivamente mais próxima do econômico, com que tem, na forma de encomendas e no valor de terrenos, uma relação virtualmente imediata. Não é de surpreender, então, que tenha havido um extraordinário florescimento da nova arquitetura pós-moderna apoiado um patrocínio de empresas multinacionais, cuja expansão e desenvolvimen-

to são estritamente contemporâneos aos da arquitetura. Mais adiante vou argumentar que esses dois novos fenômenos têm uma inter-relação dialética mais profunda do que o mero financiamento deste ou daquele projeto. Porém é neste ponto que devo lembrar ao leitor o óbvio, a saber, que a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.

O primeiro argumento em favor de uma concepção da periodização segundo a dominância é, então, que mesmo se todos os elementos constitutivos do pós-modernismo fossem idênticos e contínuos aos do modernismo — e a meu ver é possível demonstrar que esse ponto de vista é errôneo, mas mesmo uma análise ainda mais ampla do próprio modernismo poderia refutá-lo — os dois fenômenos ainda continuariam radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea.

Esse aspecto será mais bem discutido na conclusão deste livro. Tenho agora que enfrentar um tipo diferente de objeção à periodização, a de que esta possa obliterar a heterogeneidade, algo que, no mais das vezes, uma preocupação da esquerda. É certo que há uma estranha ironia quase sartriana — uma lógica do tipo “o vencedor perde” — a rondar qualquer esforço de descrever um “sistema”, uma dinâmica totalizadora detectável no movimento da sociedade contemporânea. Ocorre que quanto mais convincente for a visão de um sistema ou a lógica cada vez mais abrangente — e o Foucault do livro sobre as prisões é o exemplo mais óbvio — tanto mais desaparelado se sente o leitor. Na medida, então, em que o teórico ganha ao construir uma máquina cada vez mais fechada e aterradora, na mesma medida perde, uma vez que a capacidade crítica de seu trabalho fica assim neutralizada, e os impulsos de revolta e de negação, para não falar dos de transformação social, são percebidos, cada vez mais, como gestos inúteis e triviais no enfrentamento do modelo proposto.

Pareceu-me, entretanto, que apenas à luz de algum tipo de concepção de uma lógica cultural dominante, ou de uma norma hegemônica, seria possível medir e avaliar a real diferença. Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo. O pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural — o que Raymond Williams chamou, certamente, de formas “residuais” e “emergentes” de produção cultural — têm que encontrar seu caminho. Se não chegarmos a uma ideia geral de uma dominante cultural, teremos que voltar à visão da história do presente como pura heterogeneidade, como diferença aleatória, como a coexis-

tência de inúmeras forças distintas cuja efetividade é impossível aferir. De qualquer modo, foi esse o espírito político em que se planejou a análise que segue: projetar uma certa concepção de uma nova norma cultural sistemática e de sua reprodução, a fim de poder fazer uma reflexão mais adequada a respeito das formas mais efetivas de política cultural radical em nossos dias.

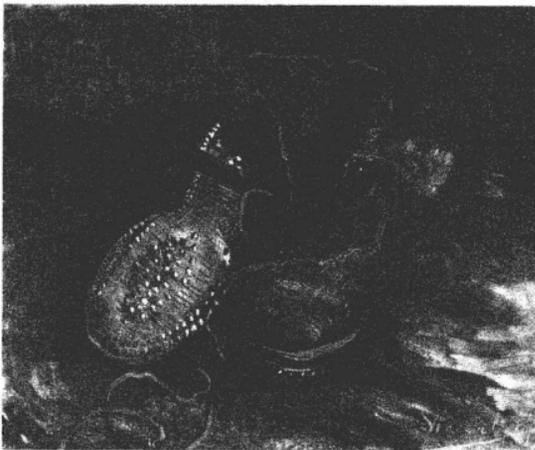
Minha exposição vai enfocar cada um dos seguintes elementos constitutivos do pós-moderno: uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na "teoria" contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura "esquizofrênica" (segundo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte; um novo tipo de matiz emocional básico — a que denominarei de "intensidades" —, que pode ser mais bem entendido se nos voltarmos para as teorias mais antigas do sublime; a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial; e, após um breve relato das mutações pós-modernas na experiência vivenciada no espaço das construções, algumas reflexões sobre a missão da arte política no novo e desconcertante espaço mundial do capitalismo tardio ou multinacional.

I

Vamos começar com um dos trabalhos canônicos das artes visuais do alto modernismo, o famoso quadro de Van Gogh dos sapatos de camponês, um exemplo que, como se pode imaginar, não foi escolhido nem ao acaso nem inocentemente. Vou propor duas maneiras de ler esse quadro que, em certa medida, acabam por reconstruir a recepção dessa obra em um processo de dois níveis ou estágios.

Primeiro, quero ressaltar que, para evitar que essa imagem extensamente reproduzida caia ao nível do meramente decorativo, é preciso reconstruir a situação inicial de onde surge a obra acabada. A menos que essa situação — que desapareceu no passado — seja de algum modo restaurada mentalmente, o quadro vai continuar a ser um objeto inerte, um produto final reificado, impossível de entender como um ato simbólico propriamente dito, como práxis e produção.

Este último termo sugere que uma maneira de se reconstruir a situação inicial para a qual a obra é, de algum modo, uma resposta é enfocando as matérias-primas, o conteúdo inicial que ela confronta e retrabalha, transforma e reapropria. Penso que, em Van Gogh, deve-se apreender esse conteúdo, essa matéria-prima inicial, como sendo o mundo objeto da miséria agrícola, da desolada pobreza rural, o mundo humano de labuta rudimentar e opressiva, um mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado.

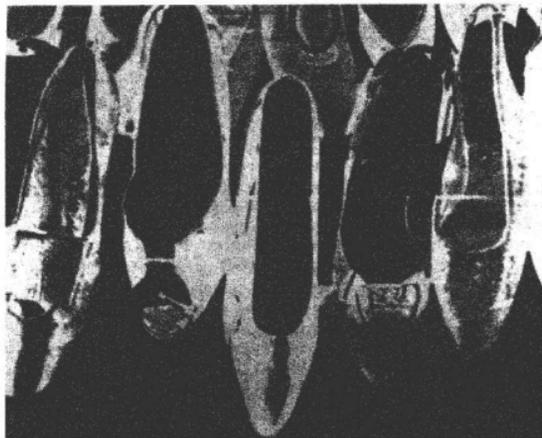


Um par de botas, de Vincent Van Gogh

Nesse mundo, as árvores frutíferas são apenas velhos galhos exauridos brotando de um solo pobre; os habitantes dos vilarejos são reduzidos a esqueletos, caricaturas de uma grotesca tipologia das feições humanas básicas. Por que, então, em Van Gogh, as macieiras podem explodir em uma superfície alucinatória de cores, enquanto seus estereótipos dos habitantes dos vilarejos são surpreendente e vistosamente recobertos com tonalidades de verde e de vermelho? Nesta primeira alternativa de interpretação, vou apenas sugerir que a transformação violenta e proposital do mundo objeto opaco do camponês na mais gloriosa materialização de pura cor em pintura a óleo deve ser interpretada como um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo, ou, pelo menos, um domínio daquele sentido supremo — a visão, o visual, o olho — que agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo, parte de uma nova divisão do trabalho no interior do capital, uma nova fragmentação de um sensorial emergente que replica as especializações e divisões da vida capitalista, ao mesmo tempo que busca, precisamente em tal fragmentação, uma desesperada compensação utópica.

Existe, é certo, uma segunda leitura de Van Gogh que não pode ser ignorada quando contemplamos essa mesma pintura, a análise central de Heidegger em *Der Ursprung des Kunstwerkes*, que se organiza em torno da idéia

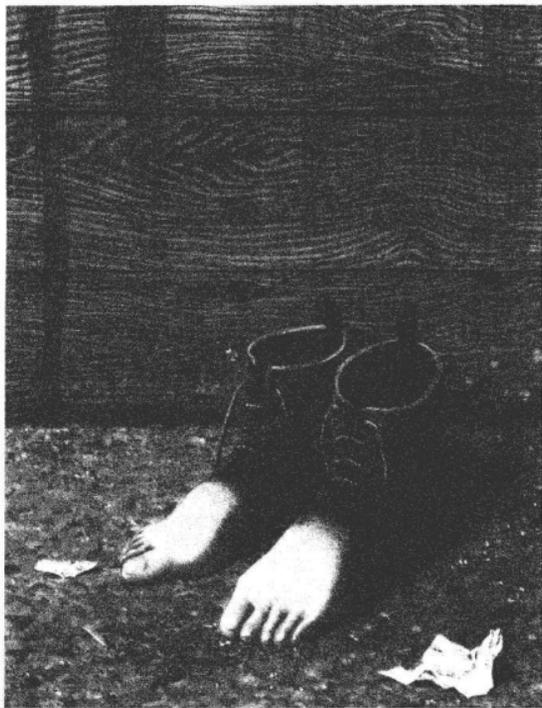
de que a obra de arte emerge na fratura entre a Terra e o Mundo, ou entre o que prefiro traduzir como a ausência de sentido na materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social. Voltaremos a essa fenda ou fratura mais tarde; é suficiente, aqui, recordar algumas das frases famosas que dão forma ao processo através do qual esses agora ilustres sapatos de camponês gradualmente recriam, a seu redor, o mundo objeto ausente que era antes seu contexto original. "Neles", diz Heidegger, "vibra o chamado silencioso da terra, o dom mudo do milho maduro e a enigmática renúncia da desolação do campo incultivado de inverno." "Esse instrumento", continua ele, "pertence à terra, e está protegido no mundo da mulher camponesa [...] a pintura de Van Gogh é o desvelamento do que o instrumento, o par de sapatos, em verdade, é [...] Essa entidade emerge no descobrimento de seu ser"³, por meio da mediação da obra de arte, que faz com que todo o mundo ausente e a terra se revelem em torno dela, ao lado do pisar forte da mulher camponesa, da solidão do atalho do campo, do casebre na clareira, dos instrumentos de trabalho gastos e quebrados na aradura e na fomalha. A exposição de Heidegger tem que ser complementada pela insistência na materialidade renovada da obra, na transformação de um tipo de materialidade — a própria terra, seus caminhos e objetos físicos — em uma outra materialidade, a de uma pintura a óleo, consolidada e realçada em si mesma e por seus próprios prazeres visuais, mas, mesmo assim, ela é bastante plausível.



Diamond dust shoes, de Andy Warhol

De qualquer forma, as duas leituras podem ser consideradas *hermenêuticas*, no sentido em que a obra, em sua forma objetiva inerte, é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta que se coloca como sua verdade última. É preciso agora que olhemos para um par de sapatos de outro tipo, e é muito bom que seja possível utilizar uma imagem de uma obra recente de uma das figuras centrais das artes visuais contemporâneas. Os *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol, evidentemente, não nos falam com a mesma imediatidade dos sapatos de Van Gogh; de fato, sinto-me tentado a afirmar que não nos dizem absolutamente nada. Nada nesse quadro prevê um espaço, ainda que mínimo, para o espectador, que se confronta com ele no fim do corredor de um museu ou de uma galeria, em toda a contingência de um objeto natural inexplicável. No plano do conteúdo, temos que nos contentar com o que é agora muito mais claramente um fetiche, tanto no sentido freudiano quanto no marxista (Derrida ressalta, em algum lugar, a respeito do *Paar Bauernschube*, que os sapatos de Van Gogh são um par heterossexual, o que não permite nem perversão nem fetichização). Aqui, no entanto, temos uma coleção aleatória de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos, tão desprovidos de sinais de sua vida anterior como uma pilha de sapatos que ficaram em Auschwitz, ou restos de um incêndio inexplicável e trágico em um salão de baile lotado. Não há, então, em Warhol, nenhum modo de completar o gesto hermenêutico e reintegrar essa miscelânea ao contexto vivido mais amplo do salão; ou do baile, do mundo de alta moda ou das revistas glamourosas. Entretanto isso se torna ainda mais paradoxal à luz da informação biográfica: Warhol começou sua carreira artística como ilustrador de moda de calçados e como *designer* de vitrines onde escarpins e sandálias figuravam de forma proeminente. Somos mesmo tentados a levantar aqui, mas muito prematuramente, uma das questões centrais do próprio pós-modernismo e de suas possíveis dimensões políticas: a obra de Andy Warhol é realmente centrada em torno da mercantilização, e às grandes imagens de *outdoors* da garrafa de Coca-Cola ou da lata de sopa Campbell, que explicitamente enfatizam o fetichismo das mercadorias na transição para o capitalismo tardio, deveriam constituir forte crítica política. Se não o são, então é claro que queremos saber por que e podemos começar a nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio.

Mas há outras diferenças significativas entre o momento do alto modernismo e o do pós-modernismo, entre os sapatos de Van Gogh e os de Andy Warhol, sobre as quais devemos nos deter um pouco mais. A primeira, e mais evidente, é o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos, à qual teremos ocasião de voltar em vários outros contextos.



La modèle rouge, de René Magritte

Depois, temos que acertar contas com o papel da fotografia e do negativo fotográfico nesse tipo de arte contemporânea; e é exatamente isso que responde pelo aspecto da morte na imagem de Warhol, cuja elegância de um raio X decorativo mortifica o olhar reificado do espectador de um modo tal que parece não ter nada a ver com a morte, ou com a obsessão ou ansiedade da morte no plano do conteúdo; de fato é como se aqui tivéssemos que lidar com o inverso do gesto utópico de Van Gogh: na primeira obra, um

mundo ferido é transformado, por um *fiat* nietzschiano, ou por um ato de vontade, na estridência de um colorido utópico. Aqui, ao contrário, é como se a superfície externa colorida das coisas — aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens da propaganda — fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico, que as subtende. Ainda que essa espécie de morte do mundo da aparência seja tematizada em alguns trabalhos de Warhol, mais notadamente nas séries de acidentes de trânsito ou de cadeiras elétricas, penso que não se trata mais de uma questão de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos — agora transformados em um conjunto de textos ou de simulacros — quanto na disposição do sujeito.

Tudo isso me leva à terceira característica a ser desenvolvida aqui, que vou chamar de esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna. É claro que seria incorreto sugerir que todos os afetos, todo sentimento ou emoção, toda subjetividade, tenham desaparecido na imagem mais recente. Na verdade, há uma espécie de retorno do reprimido em *Diamond dust shoes*, uma estranha animação decorativa compensatória, explicitamente designada no próprio título, que evidentemente se refere ao brilho de poeira dourada, ao cintilar da veladura a ouro que sela a superfície da pintura e, no entanto, continua a reluzir para nós. Que se pense, no entanto, nas flores mágicas de Rimbaud que “devolvem nosso olhar”, ou no augusto brilho premonitório dos olhos do torso grego arcaico de Rilke, que adverte o sujeito burguês para que mude de vida; não há nada do gênero na frivolidade gratuita desse revestimento decorativo. Em uma interessante resenha da versão italiana desse artigo⁴, Remo Ceserani expande esse fetichismo dos sapatos em uma imagem quaternária que adiciona à expressividade aberta dos sapatos de Van Gogh-Heidegger o *páthos* realista de Walker Evans e de James Agee (estra-

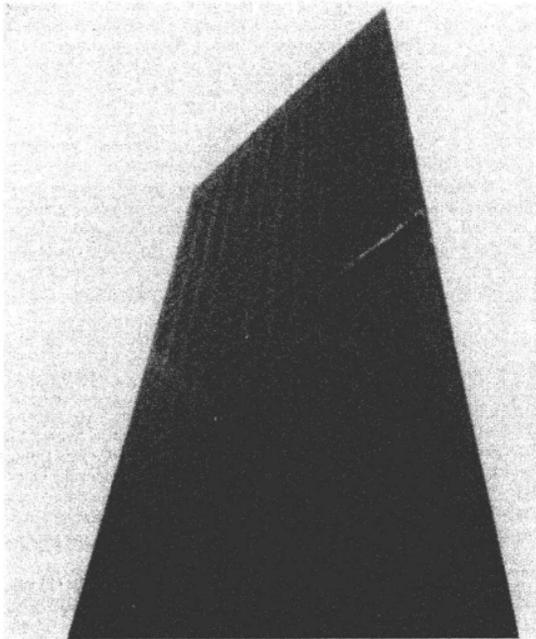


Floyd Burroughs' work shoes, de Walkers Evans

Este talvez seja o momento de dizer algo a respeito da teoria contemporânea que tem, entre outras coisas, se dedicado à missão de criticar e desacreditar esse modelo hermenêutico do fora e do dentro, e de estigmatizá-lo como sendo ideológico e metafísico. Mas meu argumento é que o que se chama hoje de teoria contemporânea — ou melhor, de discurso teórico — é também um fenômeno estritamente pós-moderno. Seria então inconsistente defender a verdade de seus achados teóricos em uma situação em que o próprio conceito de “verdade” é parte de uma bagagem metafísica que o pós-estruturalismo procura abandonar. O que gostaríamos de, ao menos, sugerir é que a crítica pós-estruturalista da hermenêutica, daquilo a que vou chamar mais adiante de modelo da profundidade, nos é útil como um sintoma bastante significativo da cultura pós-moderna, que é nosso assunto aqui.

Podemos mencionar muito rapidamente que, além do modelo hermenêutico do fora e do dentro que o quadro de Munch implementa, pelo menos outros quatro modelos fundamentais da profundidade têm sido, de modo geral, repudiados pela teoria contemporânea: 1) o dialético, da essência e da aparência, bem como toda a gama de conceitos correlatos de ideologia ou de falsa consciência; 2) o modelo freudiano do latente e do manifesto, ou da repressão (que, por certo, é o alvo do panfleto programático, e sintomático, de Michel Foucault, *La volanté de Savoir* [*História da sexualidade*]); 3) o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade, cuja temática heróica ou trágica está intimamente ligada àquela outra grande oposição entre alienação e desalienação, outra das vítimas do período pós-estruturalista ou pós-moderno; e 4) mais recentemente, a grande oposição semiótica entre significante e significado, que foi rapidamente deslindada e desconstruída durante seus dias de glória nos anos 60 e 70. O que substitui esses diversos modelos da profundidade é, de modo geral, uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais, cujas estruturas sintagmáticas vamos examinar adiante; basta, por agora, ressaltar que também aqui a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina freqüentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade).

Essa falta de profundidade não é meramente metafórica: ela pode ser experimentada física e “literalmente” por qualquer um que, subindo o que era antes a Bunker Hill de Raymond Chandler, vindo dos mercados de chicanos na Broadway com Fourth Street, no centro de Los Angeles, de repente defronta com a grande estrutura auto-sustentada de Wells Fargo Court (Skidmore, Owings e Merrill) — uma superfície que parece não estar apoiada em nenhum tipo de volume, ou que parece tornar impossível decidir, apenas olhando, a forma de seu volume putativo (retangular? trapezoidal?). Essa enorme fachada de janelas, cuja bidimensionalidade desafia a gravidade, momentaneamente transforma o chão firme em que estamos em imagens de um estereóptico, formas diáfanas aparecendo aqui e acolá em volta de nós. O efeito visual é o mesmo de todos os lados, tão inescapável quanto o enorme monolito no *2001*, de Stanley Kubrick, que confronta os espectadores



Wells Fargo Court (Skidmore, Owings e Merrill)

como um destino enigmático, um chamado à mutação evolucionária. Se esse novo centro multinacional efetivamente aboliu o decadente tecido urbano mais antigo, que foi violentamente substituído, não será possível afirmar algo semelhante a respeito do modo pelo qual essa estranha superfície nova torna nossos antigos sistemas de percepção da cidade um tanto arcaicos e sem objetivos, sem colocar outro sistema em seu lugar?

Voltando, agora pela última vez, ao quadro de Munch, parece evidente que *O grito*, de forma sutil mas elaborada, rompe sua própria estética da expressão, ao mesmo tempo mantendo-se sempre preso a ela. Seu conteúdo gestual já assinala seu fracasso, uma vez que o domínio do sonoro, o grito, a

para vibração da garganta humana, é incompatível com seu meio (algo assinalado no interior da obra pelo fato de o homúnculo não ter orelhas). Entretanto o grito ausente como que retorna em uma dialética de curvas e espirais, aproximando-se gradualmente da experiência ainda mais ausente da solidão atroz e da ansiedade que o próprio grito deveria "expressar". Tais curvas se inscrevem na superfície do quadro, na forma dos grandes círculos concêntricos nos quais a vibração sonora torna-se, em última análise, visível, como na superfície de um lençol de água, em retrocesso infinito, que se abre a partir do sofredor para se tornar a própria geografia de um universo no qual a dor agora fala e vibra, no pôr-do-sol e na paisagem. O mundo visível transforma-se, então, no muro que cerca a mônada, no qual esse "grito que ecoa na natureza", nas palavras de Munch⁵, é registrado e transcrito: pensamos aqui naquela personagem de Lautréamont que, tendo sido criada dentro de uma membrana selada e silenciosa, rompe-a com seu próprio grito ao vislumbrar a monstruosidade da divindade e, desse modo, junta-se de novo ao mundo do som e do sofrimento.

Tudo isso sugere uma hipótese histórica mais geral: que conceitos como ansiedade e alienação (e as experiências a que correspondem, como em *O grito*) não são mais possíveis no mundo do pós-moderno. As grandes figuras de Warhol — a própria Marilyn ou Edie Sedgwick —, os casos notórios de autodestruição e *burnouts* do final dos anos 60 e a proliferação das experiências com drogas e a esquizofrenia pareceriam não ter mais quase nada em comum com as históricas e neuróticas do tempo de Freud, ou com aquelas experiências canônicas de isolamento radical e solidão, de revolta individual, de loucura como a de Van Gogh, que dominaram o período do alto modernismo. Essa mudança na dinâmica da patologia cultural pode ser caracterizada como aquela em que a alienação do sujeito é deslocada pela sua fragmentação.

Esses termos nos levam inevitavelmente a um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da "morte" do próprio sujeito — o fim da mônada, do ego ou do indivíduo autônomo burguês — e a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no *descentramento* do sujeito, ou psique, antes centrado. (Das duas formulações possíveis dessa noção — a historicista, segundo a qual o sujeito centrado que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional; e a posição mais radical do pós-estruturalismo, para a qual tal sujeito jamais existiu, mas constituía uma espécie de miragem ideológica —, eu, obviamente, me inclino pela primeira; e, em todo caso, a última tem que levar em conta algo como uma "realidade da aparência".)

Porém é preciso acrescentar que o próprio problema da expressão está intimamente ligado a uma concepção do sujeito como receptor monádico, cujos sentimentos são expressos através de uma projeção no exterior. O que temos de enfocar agora é em que medida a concepção do alto modernismo de um estilo único assim como os ideais coletivos de uma vanguarda, ou

avant-garde artística ou política, desaparecerem com a noção (ou experiência) mais antiga do assim chamado sujeito centrado.

Também aqui o quadro de Munch se apresenta como uma reflexão complexa sobre essa situação complicada: ele nos mostra que a expressão requer a categoria da mônada individual, mas também nos mostra o alto preço que tem que ser pago por essa precondição, ao dramatizar o infeliz paradoxo de que quando nos constituímos como uma subjetividade individual, como um campo auto-suficiente e um domínio fechado, também nos isolamos de todo o resto e nos condenamos à solidão vazia da mônada, enterrada viva e condenada a uma cela de prisão sem saída.

Presume-se que o pós-modernismo assinala o fim desse dilema, que é substituído por um novo. O fim do ego burguês, ou da mônada, sem dúvida traz consigo o fim das psicopatologias desse ego — o que tenho chamado de esmaecimento dos afetos. Mas isso também implica o fim de muitas outras coisas — o fim, por exemplo, do estilo, no sentido do único e do pessoal, o fim da pincelada individual distinta (como simbolizado pela primazia emergente da reprodução mecânica). No que diz respeito a expressão e sentimentos ou emoções, a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir. Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos — a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de "intensidades" — são agora auto-sustentados e impecoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia, uma questão a que voltarei mais adiante.

O esmaecimento dos afetos, no entanto, pode também ser caracterizado, no contexto mais estreito da crítica literária, como o esmaecimento da grande temática do alto modernismo do tempo e da temporalidade, os mistérios elegíacos da *durée* e da memória (que podem ser compreendidos como categorias da crítica literária tanto associadas ao alto modernismo quanto às próprias obras). Entretanto, foi-nos dito com frequência que agora habitamos a sincronia e não a diacronia, e penso que é possível argumentar, ao menos empiricamente, que nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo⁶.

II

O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche. Esse

conceito, que devemos a Thomas Mann (em *Doutor Fausto*), que, por sua vez, o devia ao trabalho fundamental de Adorno sobre os dois grandes caminhos do experimentalismo musical (a planificação inovadora de Schoenberg e o ecletismo irracional de Stravinsky), deve ser claramente distinguido da idéia mais facilmente assimilada de paródia.

Claro que a paródia encontrou um terreno fértil nas idiossincrasias dos modernos e seus estilos "inimitáveis": as longas sentenças de Faulkner, por exemplo, com seus gerúndios de tirar o fôlego; as imagens da natureza de Lawrence, pontilhadas por seus coloquialismos impertinentes; as inveteradas hipóteses dos aspectos não-substantivos da linguagem de Wallace Stevens ("as intrincadas evasões dos como"); as quedas fáticas (mas afinal previsíveis) de Mahler do alto *páthos* orquestral ao sentimentalismo do acordeão de vilarejo; a prática solene e meditativa de Heidegger da falsa etimologia como uma forma de "prova"... Tudo isso nos parece de algum modo característico, na medida em que todos se desviam da norma que depois é reafirmada, não necessariamente de forma agressiva, pela imitação sistemática de suas excentricidades intencionais.

Entretanto, no salto dialético da quantidade para a qualidade, a explosão da literatura moderna em um sem-número de maneirismos e estilos individuais distintos foi acompanhada pela fragmentação da própria vida social a um ponto em que a própria norma foi eclipsada: reduzida ao discurso neutro e reificado das mídias (bem distante das aspirações utópicas dos inventores do esperanto ou do inglês básico), que, por sua vez, acabou se tornando apenas mais um idioleto entre muitos outros. Os estilos modernistas se transformaram assim nos códigos pós-modernistas. A questão da micro-política demonstra claramente que também é um fenômeno político a hoje extraordinária multiplicação dos códigos sociais em jargões de disciplinas e de profissões (mas também em índices de adesão à afirmação étnica, sexual, racial, religiosa ou à facção de classe). Se, antes, as idéias de uma classe dominante (ou hegemônica) formavam a ideologia da sociedade burguesa, os países capitalistas avançados são, em nossos dias, o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma. Senhores incógnitos continuam a reajustar as estratégias econômicas que limitam nossas vidas, mas não precisam (ou não conseguem) mais impor sua fala; e a pós-alfabetização, característica do mundo do capitalismo tardio, reflete não só a ausência de qualquer grande projeto coletivo, mas também a inviabilidade das antigas línguas nacionais.

Nessa situação, não há mais escape para a paródia, ela teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar. O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a conivência de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento,

ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca — outro fenômeno moderno interessante e historicamente original — está para o que Wayne Booth chama as "ironias estáveis" do século XVIII.

Parecer-nos-ia, então, que o diagnóstico profético de Adorno se tornou realidade, ainda que de um modo negativo: o verdadeiro precursor da produção cultural pós-moderna é Stravinsky e não Schoenberg (Adorno já percebera a esterilidade de seu sistema acabado). Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo — como alguma coisa tão específica e inconfundível quanto impressões digitais, tão incomparável quanto cada corpo (que era, para o jovem Roland Barthes, a própria fonte da invenção e da inovação estilísticas) —, os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.

Evidentemente, essa situação determina o que os historiadores da arquitetura chamaram de "historicismo", a saber, a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas, e, de modo geral, aquilo a que Henri Lefebvre chamou de primazia crescente do "neo". Entretanto, essa onipresença do pastiche não é incompatível com um certo humor nem é totalmente desprovida de paixão: ela é, ao menos, compatível com a dependência e com o vício — com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por "espetáculos" (o termo utilizado pelos situacionistas). É para esses objetos que devemos reservar a concepção de Platão do "simulacro", a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu. De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, "a imagem se tornou a forma final da reificação" (*A sociedade do espetáculo*).

É de esperar que a nova lógica espacial do simulacro tenha um efeito significativo sobre o que se costumava chamar de tempo histórico. O próprio passado é, assim, modificado: o que antes era, no romance histórico, segundo a definição de Lukács, a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo — ou, para a historiografia de resgate de um E. P. Thompson, ou, ainda, para a "história oral" norte-americana, que visam à ressurreição dos mortos de uma geração anônima e silenciada, a dimensão retrospectiva indispensável para qualquer reorientação vital de nosso futuro — transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico. O *slogan* de Guy Debord é ainda mais apropriado para a "pré-história" de uma sociedade privada de toda historicidade, uma

sociedade cujo próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados. Em fiel conformidade com a teoria linguística pós-estruturalista, o passado como "referente" é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos.

Não devemos, entretanto, pensar que esse processo está atrelado à indiferença: pelo contrário, em nossos dias a intensificação de uma impressionante fixação com a imagem fotográfica é, em si mesma, um sintoma tangível de um historicismo onipresente, onívoro e bastante próximo ao libidinal. Como já disse, os arquitetos usam essa palavra (polissemica ao extremo) para designar o ecletismo complacente da arquitetura pós-moderna que, sem critérios ou princípios, canaliza todos os estilos arquitetônicos do passado e os combina em *ensembles* exageradamente estimulantes. Nostalgia não me parece ser a palavra adequada para designar esse fascínio (especialmente quando se pensa no sofrimento inerente à nostalgia propriamente modernista de um passado além de toda recuperação, exceto a estética), mas ele nos chama a atenção para uma manifestação cultural muito mais generalizada desse processo no gosto e na arte comercial, a saber, o filme de nostalgia (ou o que os franceses chamam *la mode rétro*).

Os filmes de nostalgia recolocam a questão do pastiche e a projetam em um nível coletivo e social, em que as tentativas desesperadas de recuperar um passado perdido são agora refratadas pela lei inexorável da mudança da moda e da emergente ideologia das gerações. O filme que inaugura esse novo discurso estético, o *American graffiti* (1973), de George Lucas, propõe-se a recuperar, como muitos filmes depois dele, a realidade perdida, e a partir de então hipnótica, da era Eisenhower; e parece que, pelo menos para os americanos, os anos 50 continuam sendo o objeto de desejo perdido predileto⁷ — não apenas pela estabilidade e prosperidade da *pax* americana, mas também pela inocência cândida dos primeiros impulsos da contracultura, o começo do *rock and roll* e das *gangs* de adolescentes (o filme de Coppola, *Rumble fish* [O selvagem da motocicleta], seria o lamento contemporâneo de seu fim, mas, contraditoriamente, ele é ainda rodado no verdadeiro estilo do filme de nostalgia). A partir dessa abertura inicial, outros períodos de outras gerações estão disponíveis para a colonização estética: como atesta a recuperação estética dos anos 30 nos Estados Unidos e na Itália, respectivamente no *Chinatown*, de Polansky, e em *O conformista*, de Bertolucci. Mais interessante e problemático é o enorme esforço de, por meio desse novo discurso, situar o nosso próprio presente ou passado imediato, ou uma história que escapa à nossa memória existencial individual.

Ao confrontar com esses objetos finais — nosso presente social, histórico e existencial e o passado como "referente" —, a incompatibilidade da linguagem artística da nostalgia com a historicidade genuína torna-se dramaticamente visível. A contradição, no entanto, impulsiona essa modalidade

em direção a uma nova inventividade formal complexa e interessante; desde que se entenda que os filmes de nostalgia nunca enfrentaram a questão *démodée* da "representação" do conteúdo histórico e, em vez disso, abordaram o "passado" através da conotação estilística, apresentando a "anterioridade" através do brilho falso da imagem, e o "típico" dos anos 30 ou dos 50 através das características da moda (nesse aspecto seguindo a prescrição do Barthes das *Mitologias*, para quem a conotação é a sondagem das idealizações imaginárias e estereotípicas: "Sinité", por exemplo, como um "conceito" sobre a China formulado pela Disney-Epcot).

A colonização insensível do presente pela modalidade da nostalgia pode ser observada no elegante filme de Lawrence Kasdan, *Body heat*, um *remake* distanciado, feito do ponto de vista da "sociedade afluente", de *Double indemnity*, de James M. Cain. O filme é ambientado em nossos dias, em uma cidadezinha da Flórida, a poucas horas de carro de Miami. A palavra *remake*, no entanto, é anacrônica, na medida em que nossa consciência da preexistência de outras versões (filmagens anteriores do romance assim como o próprio romance) é agora parte constitutiva e essencial da estrutura do filme: em outras palavras, estamos agora em plena "intertextualidade" como característica deliberadamente urdida do efeito estético e como um operador de uma nova conotação de "anterioridade" e de profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história "real".

Entretanto, desde o começo, uma saravada de sinais estéticos começa a distanciar no tempo a imagem oficialmente contemporânea: a escrita *art-déco* dos créditos, por exemplo, tem o propósito de programar, de saída, o espectador para a modalidade de recepção adequada à "nostalgia" (citações da *art-déco* desempenham a mesma função na arquitetura contemporânea, como no notável Eaton Centre de Toronto)⁸. Enquanto isso, um jogo de conotações bem diferentes é ativado por alusões complexas (mas puramente formais) à instituição do sistema do estrelato. O protagonista, William Hurt, pertence à nova geração de estrelas de cinema cujo *status* é muito diferente do da geração precedente de *superstars* masculinos, tais como Steve McQueen ou Jack Nicholson (ou, ainda mais distante, Brando), para não mencionar momentos ainda mais longínquos na evolução da instituição das estrelas de cinema. A geração imediatamente anterior a essa projetava seus vários papéis por meio de suas bem divulgadas personalidades de fora da tela, as quais quase sempre tinham conotações de inconformismo e rebeldia. A geração mais jovem de atores de primeira linha continua desempenhando as funções convencionais do estrelato (mais claramente, a da sexualidade), mas na total ausência de "personalidade" no seu sentido anterior, e com algo do anonimato da atuação conforme a personagem (o que, em atores como Hurt, alcança a perfeição do virtuoso, mas com um virtuosismo completamente distinto do de atores mais antigos como Brando ou Olivier). Mas agora essa "morte do sujeito" na instituição

do estrelato abre a possibilidade de um jogo de alusões históricas a papéis muito mais antigos — nesse caso aos papéis associados a Clark Gable —, de tal modo que o próprio estilo de atuar pode agora servir de “conotador” do passado.

Finalmente, a ambientação foi estrategicamente enquadrada de forma a evitar a maior parte dos signos que transmitem a imagem dos Estados Unidos em sua era multinacional: o cenário da cidadezinha do interior permite que a câmera se furte a mostrar a paisagem dos altos edifícios dos anos 70 e 80 (ainda que um episódio-chave da narrativa envolva a destruição fática de edifícios mais antigos por especuladores imobiliários), enquanto o mundo objeto do presente — artefatos e utilidades domésticas, cujo estilo poderia datar imediatamente a imagem — é cuidadosamente apagado na edição. Desse modo, tudo no filme conspira para borrar sua contemporaneidade oficial e possibilitar ao espectador uma recepção da narrativa como se ela fosse ambientada em uns anos 30 eternos, para além do tempo histórico real. Essa abordagem do presente através da linguagem artística do simulacro, ou do pastiche do passado estereotípico, empresta à realidade presente, e à abertura da história presente, o encanto e a distância de uma miragem reluzente. Entretanto essa mesma modalidade estética hipnótica emerge como a elaboração de um sintoma do esmaecimento de nossa historicidade, da possibilidade vivenciada de experimentar a história ativamente. Não se pode, portanto, dizer que ela é capaz de produzir esse estranho ocultamento do presente por meio de seu poder formal próprio, mas sim que meramente demonstra, através dessas contradições internas, a enormidade de uma situação em que parecemos cada vez mais incapazes de produzir representações de nossa própria experiência corrente.

No que diz respeito à “história real” — o objeto tradicional, como quer que se defina, do que costumava ser o romance histórico —, é mais revelador voltarmos agora para essa forma e meio mais antigos e ler sua sorte pós-moderna na obra de um dos poucos romancistas de esquerda talentosos e inovadores dos Estados Unidos de hoje, cujos livros se nutrem de história no sentido mais tradicional, e que parecem delinear, até agora, os momentos sucessivos das diferentes gerações do “épico” na história americana, enfocados alternadamente em sua produção. *Ragtime*, de E. L. Doctorow, se apresenta oficialmente como um panorama das duas primeiras décadas do nosso século (como *World's fair*); seu romance mais recente, *Billy Bathgate*, como *Loon lake*, enfoca os anos 30 e a Grande Depressão, enquanto *O livro de Daniel* coloca diante de nós, em penosa justaposição, os dois grandes momentos da Nova e da Velha Esquerda, o comunismo dos anos 30 e 40 e o radicalismo dos anos 60 (até o *western* que escreveu anteriormente pode-se inserir nesse esquema, na medida em que focaliza, de forma menos articulada e formalmente autoconsciente, o fim das fronteiras no final do século XIX).

O livro de Daniel não é o único desses cinco grandes romances históricos que estabelece uma ligação narrativa explícita entre o presente do escritor e do leitor e a realidade histórica anterior, que é o assunto da obra; a surpreendente última página de *Loon lake*, que não vou revelar, também faz isso, mas o faz de um modo bastante diferente; é interessante notar que a primeira versão de *Ragtime*⁹ nos posiciona explicitamente no presente, na casa do romancista em New Rochelle, Nova York, que assim se transforma imediatamente no cenário para esse passado (imaginário) dos anos 1900. Esse detalhe foi suprimido do texto publicado, cortando de forma simbólica suas amarras e permitindo que o romance flutue em um novo mundo de tempo histórico passado, cuja relação conosco é bastante problemática. A autenticidade desse gesto, no entanto, pode ser aferida no fato evidente de que em nossa vida não parece mais haver nenhuma relação orgânica entre a história americana que aprendemos nos livros didáticos e a experiência vivida da cidade multinacional de arranha-céus e estagnação que lemos nos jornais e experimentamos em nossa vida cotidiana.

A crise da historicidade, entretanto, se inscreve de forma sintomática em outras características formais curiosas do texto. Seu assunto oficial é a transição da política radical da classe trabalhadora de antes da Primeira Guerra Mundial (as grandes greves) para a inventividade tecnológica e a nova produção de mercadorias dos anos 20 (a ascensão de Hollywood e da imagem como mercadoria): a versão interpolada do *Michael Kohlhaas*, de Kleist, o estranho e trágico episódio da revolta do protagonista negro, pode ser vistos como elementos relacionados a esse processo. Que *Ragtime* tenha um conteúdo político e até algo como um “sentido” político parece óbvio, e isso foi bem articulado por Linda Hutcheon em termos de:

suas três famílias paralelas: a pertencente ao *establishment* anglo-americano e as famílias marginalizadas dos imigrantes europeus e dos negros. A ação do romance dispersa a centralidade da primeira e muda as “marginalizadas” para os múltiplos centros da narrativa, em uma alegoria formal da demografia social da América urbana. Além disso, há uma crítica extensiva dos ideais democráticos norte-americanos, através da apresentação do conflito de classe enraizado na propriedade capitalista e no poder monetário. O negro Coalhouse, o branco Houdini, o imigrante Tateh são todos da classe trabalhadora, e, por causa, não apesar, disso, podem todos trabalhar para criar novas formas estéticas (*ragtime, vaudeville* e cinema)¹⁰.

Mas isso diz tudo, menos o essencial, dando ao romance uma admirável coerência temática que poucos leitores podem ter percebido, ao analisar um objeto verbal colocado tão perto dos olhos que é impossível discernir tantas perspectivas. É claro que Hutcheon está absolutamente certa, e isso é o que o romance significaria se não fosse um artefato pós-moderno. Para começar, os objetos de representação, ostensivamente as personagens da nar-

rativa, são incomparáveis e, digamos assim, são substâncias tão diferentes como óleo e água — Houdini sendo uma figura *histórica*, Tateh uma figura *ficcional* e Coalhouse uma figura *intertextual* —, algo que é difícil de ser registrado nesse tipo de comparação interpretativa. Ao mesmo tempo, o tema atribuído ao romance também exige um tipo de exame diferente, uma vez que pode ser reformulado como uma versão clássica da “experiência da derrota” da esquerda no século XX, a saber, a proposição de que a despolitização do movimento dos trabalhadores pode ser atribuída às mídias ou à cultura em geral (o que ela chama de “novas formas estéticas”). Penso que esse é, de fato, algo como o pano de fundo elegíaco, se não o significado, de *Ragtime*, e talvez de toda a obra de Doctorow; mas então nós precisamos de uma outra forma para descrever esse romance, como uma espécie de expressão inconsciente e exploração associativa dessa *dóxa* de esquerda, dessa opinião histórica ou semivisão no olho da mente do “espírito objetivo”. O que essa descrição visa registrar é o paradoxo de um romance aparentemente realista como *Ragtime* ser, na realidade, uma obra não-representacional que combina significantes da fantasia extraídos de vários ideogramas para formar uma espécie de holograma.

O ponto a que quero chegar não é a apresentação de uma hipótese sobre a coerência temática dessa narrativa descentrada, mas sim o seu contrário, isto é, a maneira pela qual o tipo de figura imposto por esse romance faz com que seja virtualmente impossível que alcancemos e tematizemos esses assuntos oficiais que pairam sobre o texto mas não podem ser integrados à nossa leitura das sentenças. Nesse sentido, o romance não só resiste à interpretação, ele se organiza sistematicamente e formalmente para impedir um tipo mais antigo de interpretação social e histórica que ele permanentemente pressupõe e mina. Quando nos lembramos de que a crítica teórica e o repúdio à interpretação são componentes fundamentais da teoria pós-estruturalista, fica difícil não concluir que Doctorow deliberadamente construiu, no ritmo de suas sentenças, essa mesma tensão e essa mesma contradição.

O livro está repleto de figuras históricas reais — de Teddy Roosevelt a Emma Goldman, de Harry K. Thaw e Stanford White a J. Pierpont Morgan e Henry Ford, para não mencionar o papel mais central de Houdini — que interagem com uma família fictícia, simplesmente designada como Pai, Mãe e Irmão mais Velho, e assim por diante. Todos os romances históricos, começando com os do próprio Sir Walter Scott, envolvem, de uma forma ou de outra, a mobilização de um conhecimento histórico anterior, adquirido nos manuais didáticos de história, ideados para servir aos propósitos legitimadores desta ou daquela tradição nacional — dali por diante instituindo uma dialética narrativa entre o que já “sabemos” sobre, digamos, O Pretendente e o que concretamente constatamos a seu respeito nas páginas do romance. Mas o procedimento de Doctorow parece ser muito mais radical: penso que a designação dos dois tipos de personagem — nomes históricos e papéis familiares em letra maiúscula — contribui poderosa e sistematicamente para a

reificação dessas personagens e para nos tornar impossível a recepção de sua representação sem a intromissão anterior de um conhecimento já adquirido ou de uma *dóxa* — algo que empresta ao texto um sentido extraordinário de *déjà vu* e uma familiaridade peculiar que é tentador associar ao “retorno do reprimido” do Freud de “O sinistro” mais do que a qualquer outra sólida formação histórica de parte do leitor.

Ao mesmo tempo, as sentenças através das quais tudo isso está acontecendo têm sua própria especificidade, permitindo que façamos, de forma mais concreta, a distinção entre a elaboração modernista de um estilo pessoal e esse novo tipo de inovação linguística, que não é mais, de forma alguma, pessoal, mas tem uma afinidade familiar com o que Barthes chamou, há muito tempo, de “escrita branca”. Nesse romance em especial Doctorow se impôs um princípio rigoroso de seleção, segundo o qual apenas sentenças declarativas simples (predominantemente construídas com o verbo “ser”) são aceitáveis. O efeito, no entanto, não é exatamente o mesmo da simplificação condescendente e do cuidado simbólico da literatura infantil, mas o de alguma coisa mais inquietante, o sentido de que uma violência mais profunda foi feita ao inglês americano, que, entretanto, não pode ser detectada empiricamente em qualquer das sentenças perfeitamente corretas do ponto de vista gramatical com que é escrita essa obra. Ainda, outras inovações técnicas mais visíveis podem nos dar a pista para o que está de fato acontecendo com a linguagem em *Ragtime*: por exemplo, bem sabemos que muitos dos efeitos característicos do romance de Camus *O estrangeiro* são criados pela decisão consciente do autor de substituir, em todo o livro, o tempo verbal francês do *passé composé* por outros tempos do pretérito normalmente empregados na narração¹¹. Penso que algo desse gênero está em funcionamento aqui: é como se Doctorow tivesse planejado produzir esse efeito, ou seu equivalente em sua linguagem, de um tempo verbal do passado que não existe em inglês, a saber, o pretérito francês (ou *passé simple*), cujo movimento “perfectivo”, como nos ensinou Benveniste, serve para separar da enunciação os eventos do presente e transformar o fluxo do tempo e da ação em um sem-número de eventos terminados, completos, pontuais e isolados que estão seccionados de qualquer situação do presente (mesmo a do próprio ato de contar uma história, ou da enunciação).

E. L. Doctorow é o poeta épico do desaparecimento do passado radical americano: ninguém que tenha simpatia pela esquerda é capaz de ler esses grandes romances sem sentir uma angústia pungente, que é uma maneira autêntica de confrontar nossos próprios dilemas políticos no presente. O que é culturalmente interessante, no entanto, é que ele teve de veicular esse grande tema formalmente (uma vez que o esmaecimento do conteúdo é precisamente seu assunto) e, mais do que isso, elaborar sua obra através da pré-pila lógica do pós-moderno, que é, em si mesma, a marca e o sintoma de seu dilema. *Loon lake* emprega de forma muito mais óbvia as estratégias do pastiche (de forma mais evidente em sua reinvenção de Dos Passos); mas *Rag-*

time continua sendo o monumento mais específico e mais surpreendente à situação estética gerada pelo desaparecimento do referente histórico. Esse romance histórico não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas "representar" nossas idéias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em "história *pop*"). Desse modo, a produção cultural é relegada a um espaço mental que não é mais o do velho sujeito monádico, mas o de um "espírito objetivo" coletivo e degradado: ela não pode mais contemplar um mundo real putativo, ou uma reconstrução de uma história passada que antes era um presente; em vez disso, como na caverna de Platão, tem que traçar nossas imagens mentais do passado nas paredes que as confinam. Se sobrou algum tipo de realismo aqui, é o "realismo" derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance.

III

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas pretensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não "um amontoado de fragmentos" e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. Esses são, no entanto, alguns dos termos privilegiados pelos quais a produção pós-moderna tem sido analisada (e até defendida por seus apologistas). Mas são atributos que ainda denotam uma carência: as formulações mais substantivas têm nomes como textualidade, *écriture* ou escrita esquizofrênica, e são estas que devemos examinar agora.

Acho que a exposição de Lacan sobre a esquizofrenia nos é útil aqui não porque eu tenha algum modo de determinar se ela tem qualquer acuidade clínica, mas principalmente porque — como descrição mais do que como diagnóstico — ela me parece oferecer um modelo estético sugestivo¹². Obviamente não me passa pela cabeça que nenhum dos mais significativos artistas pós-modernos — Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol ou mesmo o próprio Beckett — seja esquizofrênico no sentido clínico do termo. A questão, aqui, não é, tampouco, fazer um diagnóstico do tipo cultura-e-personalidade de nossa sociedade e de sua ar-

te, como na crítica cultural psicologizante e moralizante do tipo da do influente *A cultura do narcisismo*, de Christopher Lasch, de cujo espírito e metodologia quero distanciar estas observações: há, é bem provável, coisas muito mais fortes a serem ditas a respeito de nosso sistema social do que se pode dizer em termos de categorias psicológicas.

Sintetizando, Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. Devo omitir o pano de fundo familiar ou mais ortodoxamente psicanalítico dessa situação, que Lacan transcódifica em linguagem ao descrever a rivalidade edipiana em termos não tanto do indivíduo biológico, o rival na atenção da mãe, mas sim o que ele chama de Nome-do-Pai, a autoridade paterna agora considerada como uma função linguística¹³. Sua concepção da cadeia da significação pressupõe, essencialmente, um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado — o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação — é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados. A conexão entre esse tipo de disfunção linguística e a psique do esquizofrênico pode ser entendida por meio de uma proposição de dois níveis: primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa; em segundo lugar, essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico. Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo. Vamos questionar os resultados estéticos ou culturais de uma situação como essa em seguida; vejamos, antes, como ela nos faz sentir:

Eu me lembro muito bem do dia em que aconteceu. Estávamos passando uns dias no campo, e eu tinha ido caminhar sozinha, como fazia de vez em quando. De repente, quando estava passando pela escola, ouvi uma canção alemã: as crianças estavam tendo uma aula de música. Eu parei para escutar e, naque-

le exato momento, um estranho sentimento me acometeu, um sentimento difícil de analisar, mas parecido com algo que eu iria conhecer muito bem mais tarde — um perturbador sentido de irrealidade. Parecia-me não mais reconhecer a escola, ela tinha ficado grande como um quartel; as crianças que cantavam eram prisioneiras, obrigadas a cantar. Era como se a escola e as crianças estivessem separadas do resto do mundo. Ao mesmo tempo, meus olhos se fixaram em um campo de trigo cujos limites eu não conseguia ver. Uma vastidão amarela, ofuscante à luz do sol, aliada ao canto das crianças presas na escola-quartel, causou-me tal ansiedade que comecei a soluçar convulsivamente. Corri para casa, para nosso jardim, e comecei a brincar, “para fazer com que as coisas parecessem normais”, isto é, para voltar à realidade. Essa foi a primeira aparição daqueles elementos que estiveram para sempre presentes nas minhas futuras sensações de irrealidade: uma vastidão sem limites, uma luz fulgurante e o brilho e a suavidade das coisas materiais¹⁴.

No contexto de nossa discussão, essa experiência sugere o seguinte: primeiro, que a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material — ou melhor, literal — quando isolado. Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos da ansiedade e da perda da realidade, mas que seria possível imaginar nos termos positivos da euforia, do “barato”, de uma intensidade alucinógena ou intoxicante.

Narrativas clínicas como essa iluminam de forma notável o que ocorre na textualidade ou na arte esquizofrênica, apesar de, no texto cultural, o significante isolado não ser mais um estado enigmático do mundo ou um fragmento de linguagem incompreensível porém hipnotizante, mas sim algo mais próximo da sentença isolada e sem nenhum apoio. Pense-se, por exemplo, na experiência da música de John Cage, na qual um conjunto de sons materiais (por exemplo, o piano preparado) é seguido por um silêncio tão intolerável que é impossível imaginar o aparecimento de um outro acorde sonoro, assim como é impossível imaginar a lembrança do acorde precedente, a fim de estabelecer qualquer conexão com ele, se é que existe tal conexão. Algumas das narrativas de Beckett são dessa mesma ordem, em especial *Watt*, em que a primazia das sentenças no presente desintegra violentamente o tecido narrativo que tenta reter-se em torno dele. Meu exemplo, no entanto, será menos sombrio, um texto de um poeta de San Francisco, cujo grupo ou escola — conhecido como Poesia da Linguagem ou A Nova Sentença — parece ter adotado a fragmentação esquizofrênica como sua estética fundamental.

China

Moramos no terceiro mundo a partir do sol. Número três. Ninguém nos diz o que fazer.

As pessoas que nos ensinaram a contar estavam sendo muito boazinhas.

Está sempre na hora de ir embora.

Se chover, você ou tem ou não tem um guarda-chuva.

O vento faz voar seu chapéu.

O sol também se levanta.

Gostaria que as estrelas não nos descrevessem uns aos outros; gostaria que nós mesmos o fizéssemos.

Corra na frente de sua sombra.

Uma imã que aponta para o céu pelo menos uma vez por década é uma boa imã.

A paisagem é motorizada.

O trem leva você para onde ele vai.

Pontes no meio da água.

Pessoas desgarradas em grandes vias de concreto, indo para o avião.

Não se esqueça de como vão parecer seu sapato e seu chapéu quando você tiver desaparecido.

Até as palavras fluando no ar fazem sombras azuis.

Se o gosto for bom, nós comemos.

As folhas estão caindo. Chame a atenção para as coisas.

Escolha as coisas certas.

Oi, *adivinha* o que aconteceu? O quê? *Aprendi a falar*. Fantástico.

A pessoa cuja cabeça estava incompleta começou a chorar.

Enquanto caía, o que a boneca podia fazer? Nada.

Vá dormir.

Você fica superbem de *shorts*. E a bandeira parece estar muito bem também.

Todos se divertiram com as explosões.

Hora de acordar.

Mas é melhor nos acostumarmos com os sonhos.

Bob Perelman¹⁵

Muitas coisas poderiam ser ditas a respeito desse interessante exercício de descontinuidades, não sendo a menos paradoxal entre elas a reemergência de um sentido global mais unificado ao longo dessas sentenças desconexas. Na verdade, na medida em que de forma curiosa e secreta esse é um poema político, ele parece captar um pouco da excitação da enorme e inacabada experiência da Nova China — sem paralelo na história do mundo —, o aparecimento inesperado, entre as duas superpotências, do “número três”, o frescor de um mundo objeto totalmente novo, produzido por seres humanos que controlam seu destino coletivo e, acima de tudo, o acontecimento mar-

cante de uma coletividade que se tornou um novo "sujeito da história" e que, após a longa sujeição ao feudalismo e ao imperialismo, de novo fala sua própria voz, por si mesma, pela primeira vez.

Mas o que eu mais queria demonstrar era a maneira pela qual o que chamo de disjunção esquizofrênica ou *écriture*, quando se torna generalizada como um estilo cultural, deixa de ter uma relação necessária com o conteúdo mórbido que associamos a termos como esquizofrenia e se torna disponível para intensidades mais alegres, para aquela mesma euforia que vimos deslocando as afecções anteriores de ansiedade e alienação.

Consideremos, por exemplo, a exposição de Jean-Paul Sartre a respeito de uma tendência similar em Flaubert:

Sua sentença [nos diz Sartre sobre Flaubert] se fecha sobre seu objeto, agarra-o, imobiliza-o, arrebenta suas costas, se enrola em torno dele, se torna pedra e petrifica o objeto com ela. É cega e surda, não tem sangue, nem um sopro de vida; um profundo silêncio a separa da sentença seguinte, ela cai no vazio, eternamente, e carrega consigo sua presa nessa queda infinita. Qualquer tipo de realidade, uma vez descrita, é riscada do inventário¹⁶.

Sinto-me tentado a considerar essa leitura como uma espécie de ilusão de ótica (ou de ampliação fotográfica) involuntariamente genealógica, na qual certas características latentes ou subordinadas, mais propriamente pós-modernistas, do estilo de Flaubert são enfatizadas de forma anacrônica. No entanto, ela nos dá uma interessante lição de periodização e de reestruturação dialética de dominantes e subordinadas culturais. E isso porque essas características eram, em Flaubert, sintomas e estratégias de toda uma vida póstuma de ressentimento contra a práxis que é denunciada (cada vez com mais simpatia) nas três mil páginas do *Idiota da família*, de Sartre. Quando tais características se tornam, por sua vez, a norma cultural, elas se despem de toda espécie de emoção negativa e se tornam disponíveis para usos mais decorativos.

Mas ainda não exploramos totalmente os segredos estruturais do poema de Perelman, que no fim das contas acaba tendo bem pouco a ver com aquele referente chamado China. O autor, de fato, já revelou como, andando por Chinatown, deu com um livro de fotos cujos subtítulos ideogramáticos eram letra morta para ele (ou, talvez devêssemos dizer, um significante material). As sentenças do poema em questão são, então, os subtítulos que Perelman deu àquelas fotos, seu referente, uma outra imagem, um outro texto ausente; e a unidade do poema não mais está na linguagem, mas deve ser buscada fora, na unidade de um outro livro ausente. Existe aqui um claro paralelo a ser traçado com a dinâmica do assim chamado fotorrealismo, que parecia ser um retorno à representação e à figuração após a longa hegemonia da estética da abstração, até que ficou evidente que seus objetos não se

encontravam no "mundo real", mas eram, também eles, fotos do mundo real, agora transformado em imagens, de cujo "realismo" a pintura fotorrealista é agora o simulacro.

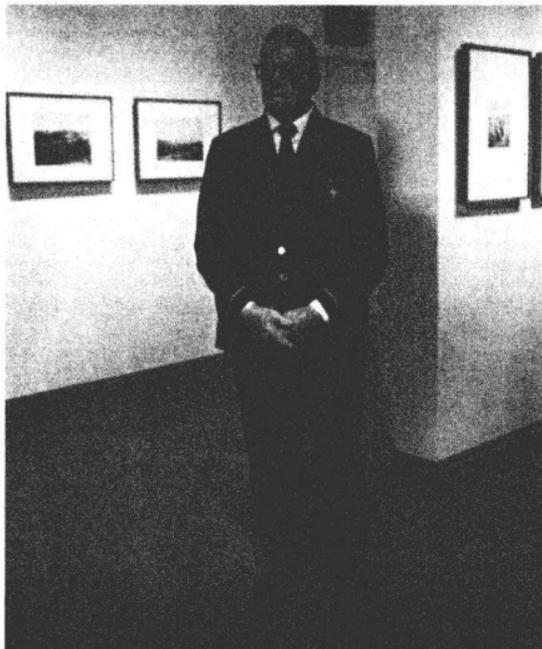
Essa exposição da esquizofrenia e da organização temporal poderia, no entanto, ser formulada de outro modo, o que nos leva de volta à noção heideggeriana da fenda ou ruptura entre a Terra e o Mundo, ainda que de uma forma totalmente incompatível com o tom de grande seriedade de sua própria filosofia. Eu gostaria de caracterizar a experiência pós-moderna da forma com o que parece, espero, um *slogan* paradoxal: a proposição de que "a diferença relaciona". Nossa própria crítica recente, a partir de Macherey, tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. Teorias da diferença têm, no entanto, procurado enfatizar a disjunção até o ponto em que os materiais do texto, inclusive as palavras e sentenças, tendem a se desintegrar em uma passividade inerte e aleatória, em um conjunto de elementos que se apartam uns dos outros.

Mas, nos mais interessantes trabalhos pós-modernistas, pode-se detectar uma concepção mais positiva de relação, uma concepção que restaura a tensão própria à noção de diferença. Essa nova modalidade de relação pela diferença pode, algumas vezes, configurar-se em uma maneira nova e original de pensamento e de percepção; mais freqüentemente, ela toma a forma de um imperativo impossível no sentido de se atingir uma nova mutação de algo que talvez não se possa mais chamar de consciência. Creio que o emblema mais notável desse novo modo de pensar as relações pode ser encontrado na obra de Nam June Paik, em que telas de televisão empilhadas são colocadas no meio de uma vegetação exuberante, ou aparecem piscando para nós de uma abóbada feita de estranhas estrelas de vídeo; todas mostram sempre as mesmas seqüências ou conjunto de imagens, que retornam em momentos não sincrônicos nas várias telas. A velha estética é então posta em prática pelos espectadores que, desnoitados por essa variedade descontinua, decidem se concentrar em uma só tela, como se a seqüência de imagens relativamente sem sentido que pode aí ser observada tivesse algum valor orgânico em si mesma. O espectador pós-moderno, no entanto, é chamado a fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical; tal espectador é convidado a seguir a mutação evolutiva de David Bowie em *The man who fell to earth* (que assiste a 57 telas de televisão ao mesmo tempo) e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra *collage* é uma designação ainda muito fraca.

IV

Precisamos agora completar essa exposição exploratória do tempo e do espaço pós-modernista com uma análise final da euforia e das intensidades que são características bastante frequentes dessa experiência cultural mais recente. Vale a pena enfatizar novamente a enormidade de uma transição que deixa para trás a desolação dos edifícios de Hopper, ou a áspera sintaxe do Centro-Oeste nas formas de Sheeler, e coloca em seu lugar as extraordinárias superfícies das paisagens citadinas do fotorealismo, no qual até o ferro velho brilha com um esplendor alucinatório. A hilaridade dessas novas superfícies torna-se ainda mais paradoxal quando se constata que o seu conteúdo essencial — a cidade — tem se deteriorado, ou se desintegrado, de um modo tal que era, com certeza, inconcebível no início do século XX, e muito menos numa era anterior. Como a esqualidez urbana pode se transformar em um deleite para os olhos quando expressa em termos de transformação em mercadoria e como um salto quântico inédito na alienação da vida cotidiana na cidade pode ser expresso na forma de uma nova e estranha hilaridade alucinatória — são essas algumas das questões com que temos que lidar nesta altura de nossa investigação. Nem mesmo a figura humana pode ser excluída desse exame, embora seja claro que para a nova estética a própria representação do espaço parece ser incompatível com a representação do corpo: uma espécie de divisão do trabalho na estética, muito mais acentuada do que qualquer uma das concepções genéricas anteriores de pintura de paisagens, e um sintoma verdadeiramente assustador. O espaço privilegiado da arte mais recente é radicalmente antiantropomórfico, como nos banheiros vazios de Doug Bond. Mas o máximo da fetichização contemporânea do corpo humano toma uma direção bastante diferente nas estátuas de Duane Hanson: o que já chamei de simulacro, cuja função peculiar está em efetuar o que Sartre chamaria de *desrealização* de todo o mundo circundante da realidade cotidiana. Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida. Desse modo, o mundo momentaneamente perde sua profundidade e ameaça se tornar uma película brilhante, uma ilusão estereoscópica, um apanhado de imagens cinematográficas sem nenhuma densidade. Mas será que essa experiência é hilariante ou aterrorizante?

Tem-se abordado essa experiência, com resultados interessantes, em termos do que Susan Sontag, em uma proposição bastante influente, chamou de "*camp*". Proponho um foco algo distinto, baseando-me em um tema que está tão na moda quanto este, o do "sublime", como foi redescoberto nas obras de Edmund Burke e de Kant; ou talvez seja interessante juntar as duas noções na forma de algo como um sublime *camp* ou "histórico". Para



Museum guard, de Duane Hanson

Burke, o sublime era uma experiência que bordejava o terror, uma visada espasmódica, cheia de assombro, estupor e espanto, de algo que era tão enorme a ponto de esmagar completamente a vida humana: uma descrição depois refinada por Kant, para incluir a própria questão da representação, de tal forma que o objeto do sublime torna-se não só uma questão de puro poder e de incomensurabilidade física do organismo humano em relação à natureza, mas também dos limites da figuração e da incapacidade da mente humana para representar forças tão enormes. Em seu momento histórico, o de ascensão do Estado burguês moderno, Burke só foi capaz de conceituar essas forças em termos do divino, enquanto até mesmo Heidegger vai conti-

nuar a estabelecer uma relação fantasmática com a paisagem orgânica do campo pré-capitalista e da sociedade dos vilarejos camponeses, que são a forma final da imagem da natureza em nosso tempo.

Em nossos dias, no entanto, pode ser possível pensar tudo isso de forma diferente, no momento do eclipse radical da Natureza como tal: a "trilha no campo" de Heidegger foi, afinal de contas, total e irrevogavelmente destruída pelo capitalismo tardio, pela Revolução Verde, pelo neocolonialismo e pelas megalópoles, cujas autopistas passam sobre os antigos campos e terrenos vazios, transformando a "casa do ser" de Heidegger em condomínios, se não em moradias populares das mais miseráveis, sem ventilação e infestadas de ratos. O *outro* de nossa sociedade é, nesse sentido, não mais a Natureza, como o era nas sociedades pré-capitalistas, mas uma coisa diferente que devemos agora identificar.



Tourist II, de Duane Hanson

Estou preocupado em evitar que essa outra coisa seja demasiado rapidamente entendida como a tecnologia *per se*, já que quero demonstrar que a tecnologia é aqui uma figura para algo diferente. No entanto, a tecnologia pode servir como uma forma abreviada para designar o poder do propriamente humano e portanto antinatural presente no trabalho humano descartado acumulado em nossas máquinas — um poder alienado, o que Sartre chama de a contrafinalidade do prático-inerte, que se volta contra nós em formas irreconhecíveis e parece constituir-se no horizonte distópico massivo de nossa práxis coletiva e individual.

O desenvolvimento tecnológico é, no entanto, na visão marxista, um resultado do desenvolvimento do capital, em vez de uma instância determinante em si mesma. Devem-se, então, distinguir vários tipos de propulsão de máquinas, vários estágios de revolução tecnológica no interior do próprio capital. Sigo aqui Ernest Mandel, que delineia três dessas rupturas fundamentais ou saltos quânticos na evolução do maquinário no capitalismo:

As revoluções fundamentais na tecnologia de propulsão — a tecnologia para a produção de força motriz por máquinas — aparecem, portanto, como os momentos determinantes nas revoluções tecnológicas como um todo. A produção de motores a vapor a partir de 1848; a produção de motores elétricos e de combustão a partir dos anos 90 do século XIX; a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40 do século XX — são essas as três grandes revoluções gerais da tecnologia, engendradas pelo modo de produção capitalista desde a revolução industrial "original" de fins do século XVII¹⁷.

Essa periodização embasa a tese central do livro de Mandel, *O capitalismo tardio*; a saber, que houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior. O capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o nosso, erroneamente chamado de pós-industrial, mas que poderia ser mais bem designado como o do capital multinacional. Já ressaltei que a intervenção de Mandel no debate sobre o pós-industrial envolve a proposição de que o capitalismo tardio, ou multinacional ou de consumo, longe de ser inconsistente com a grande análise do século XIX de Marx, constitui, ao contrário, a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado. Assim, esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário. Nesse aspecto, sentimos-nos tentados a falar de algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda. De qualquer modo, fica claro que minha própria periodização cultural dos está-

gios do realismo, modernismo e pós-modernismo é inspirada e confirmada pelo esquema tripartite de Mandel.

Podemo-nos então referir a nosso próprio período como o da Terceira Idade da Máquina; e é nesse momento que temos que reintroduzir o problema da representação estética, já desenvolvido explicitamente nas análises anteriores de Kant sobre o sublime, uma vez que é simplesmente lógico supor que a relação com a máquina e sua representação altera-se dialeticamente em cada um desses estágios qualitativamente diferentes de desenvolvimento tecnológico.

É oportuno lembrar aqui a exaltação da máquina no estágio do capital imediatamente anterior ao nosso, a excitação do futurismo, especialmente a celebração da metralhadora e do automóvel por Marinetti. Esses são emblemas ainda visíveis, centros de energia esculpidos que tomam tangíveis e figuradas as forças motrizes daquele momento anterior da modernização. O prestígio dessas grandes formas aerodinâmicas pode ser constatado em sua presença metafórica nos edifícios de Le Corbusier, vastas estruturas utópicas que navegam como gigantescos barcos a vapor, em meio do cenário urbano de uma terra degradada. As máquinas exercem um outro tipo de fascínio nas obras de artistas como Picabia e Duchamp, que não temos tempo de examinar aqui; mas devemos mencionar, apenas para complementar, os modos pelos quais os artistas revolucionários ou comunistas dos anos 30 também tentaram se reapropriar da excitação gerada pela energia da máquina para uma reconstrução prometéica da sociedade humana como um todo, como em Fernand Léger e Diego Rivera.



O Homem na encruzilhada, de Diego Rivera

É óbvio que a tecnologia de nosso próprio momento histórico não mais possui essa capacidade de representação: nossa tecnologia não está representada pela turbina, ou pelos silos ou chaminés de fábrica de Sheeler, nem pela elaboração barroca das tubulações e das esteiras transportadoras, ou mesmo pelo perfil aerodinâmico dos trens — todos veículos de uma velocidade ainda concentrada e em repouso —, mas antes pelo computador, cuja forma exterior não tem nenhum apelo visual ou emblemático, ou então pelos invólucros das várias mídias, como o desse eletrodoméstico chamado televisão que não articula nada, mas implode, levando consigo sua própria superfície achatada.

Máquinas como essas são, na verdade, máquinas de reprodução mais do que de produção e apresentam à nossa capacidade de representação estética exigências bem diferentes das apresentadas pela idolatria relativamente mimética das máquinas mais antigas no tempo do futurismo, de uma escultura de energia e velocidade. Aqui temos menos a ver com a energia cinética do que com novos tipos de processo reprodutivo e, nas produções mais amenas do pós-modernismo, a materialização estética de tais processos acaba frequentemente caindo na forma mais cômoda da mera representação temática do conteúdo — em narrativas que são sobre processos de reprodução e incluem câmeras de filmar, vídeos, gravadores, toda a tecnologia da produção e reprodução do simulacro. (A diferença entre o modernista *Blow-up*, de Antonioni, e o pós-modernista *Blow-out*, de DePalma, é paradigmática.) Quando, por exemplo, os arquitetos japoneses planejam um edifício como uma imitação decorativa de uma pilha de cassetes, então a solução é, na melhor das hipóteses, temática e alusiva, apesar de frequentemente beirar o humorístico.

Entretanto alguma outra coisa parece emergir dos textos pós-modernos mais fortes, ou seja, o sentido em que, além de toda temática ou conteúdo, as obras parecem de algum modo penetrar na rede dos processos reprodutivos, e assim nos oferecer um vislumbre do sublime pós-moderno ou tecnológico, cujo poder ou autenticidade é documentado pelo sucesso obtido por tais obras ao evocar todo um novo espaço pós-moderno que emerge a nosso redor. Nesse sentido, a arquitetura continua sendo, então, a linguagem estética privilegiada; e os reflexos distorcidos e fragmentados de uma superfície de vidro a outra podem ser considerados como paradigmáticos do papel central do processo e da reprodução na cultura pós-moderna.

Como já disse, quero me eximir da inferência de que a tecnologia seja de algum modo a “determinação em última instância” da vida social cotidiana de nossos dias, ou de nossa produção cultural: tal tese é, por certo, coincidente com a noção pós-marxista de uma sociedade pós-industrial. Em vez disso, sugiro que nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sis-

tema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital. Esse processo de figuração é mais bem observado em uma nova modalidade de literatura de entretenimento contemporânea — sinto-me tentado a chamá-la de “paranóia *high-tech*” —, em que a narrativa mobiliza a ligação de circuitos e redes de um computador global imaginário cuja complexidade está além da capacidade de leitura da mente humana normal, através de conspirações labirínticas de agências rivais de informação que são autônomas, mas fatalmente inter-relacionadas. Entretanto a teoria da conspiração (e suas espalhafatosas manifestações na narrativa) deve ser vista como uma tentativa degradada de pensar — através da figuração da tecnologia avançada — a totalidade impossível do sistema mundial contemporâneo. É apenas nos termos dessa enorme, ameaçadora, ainda que apenas vagamente perceptível, realidade outra das instituições econômicas e sociais que é possível, na minha opinião, teorizar adequadamente o sublime pós-moderno.

Essas narrativas, que primeiro tentaram encontrar expressão através da estrutura genérica do romance de espionagem, só recentemente se cristalizaram em um novo tipo de ficção científica, denominado *cyberpunk*, que é tanto uma expressão das realidades das corporações multinacionais como da própria paranóia global: as inovações representacionais de William Gibson, de fato, distinguem seu trabalho como uma excepcional realização literária em meio a uma produção pós-moderna predominantemente oral ou visual.

V

Antes de concluir, quero ainda esboçar uma análise de um edifício totalmente pós-moderno — uma obra que tem muitas características diferentes das de uma arquitetura pós-moderna cujos principais proponentes são Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves e, mais recentemente, Frank Gehry, mas que, a meu ver, nos dá uma lição notável a respeito da originalidade do espaço pós-moderno. Vou ampliar a figura que estava subjacente às observações anteriores e torná-la ainda mais explícita: estou propondo a noção de que estamos aqui diante de uma mutação do próprio espaço construído. A inferência é que nós mesmos, os seres humanos que estão nesse espaço, não acompanhamos essa evolução; houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito. Não

temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, como o denominarei, e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço mais antigo a que chamei espaço do alto modernismo. Então, a arquitetura mais recente — como muitos dos outros produtos culturais a que já me referi — posiciona-se quase como um imperativo para o desenvolvimento de novos órgãos, para a expansão de nosso equipamento sensorial e de nossos corpos até novas, inimagináveis e, talvez, impossíveis dimensões. O edifício, cujas características vou rapidamente enumerar, é o Hotel Bonaventure, construído no centro novo de Los Angeles pelo arquiteto e empreiteiro John Portman, que também fez os vários Hyatt Regencies, o Peachtree Center, em Atlanta, e o Renaissance Center, em Detroit. Já mencionei o aspecto populista da defesa retórica do pós-modernismo em oposição à austeridade elitista (e utópica) dos grandes modernismos arquitetônicos: em outras palavras, geralmente se afirma que esses novos edifícios, por um lado, são obras populares e, por outro, respeitam a linguagem vernácula do tecido urbano da cidade norte-americana; ou seja, eles não mais tentam inserir, como o faziam as obras-primas e monumentos do alto modernismo, uma nova linguagem utópica, diferente, elevada, em meio ao mau gosto e ao comercialismo do sistema de signos da cidade que os circunda, mas sim buscam falar exatamente essa linguagem, usando seu léxico e sua sintaxe, que foi, emblematicamente, “aprendida em Las Vegas”.

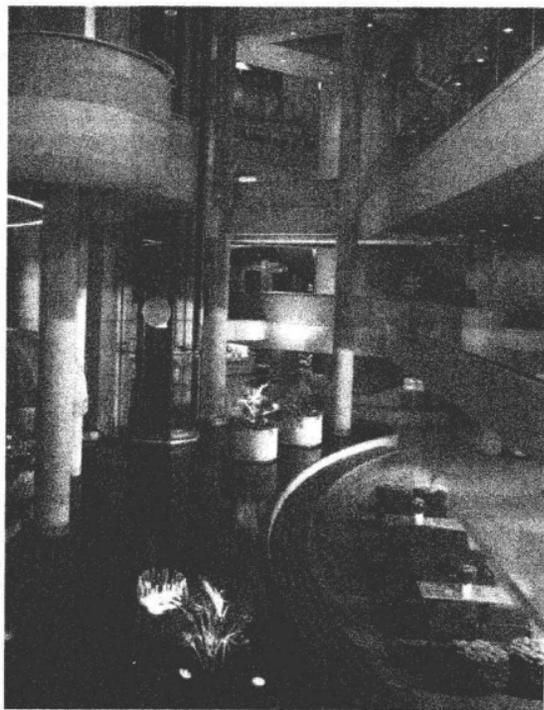
No primeiro desses requisitos, o Bonaventure de Portman sai-se muito bem: é um edifício popular, visitado com entusiasmo pelos habitantes locais e pelos turistas (ainda que os outros edifícios de Portman façam um sucesso ainda maior nesse aspecto). A inserção populista no interior do tecido urbano é, porém, uma outra história, e é com ela que vamos começar. O Bonaventure tem três entradas, uma pela Figueroa e as outras duas por jardins elevados do outro lado do hotel, construídos no que restou do que antes era Bunker Hill. Nenhuma das três é parecida, nem de longe, com as marquises dos velhos hotéis, ou com as monumentais *porte cochere* com que os suntuosos edifícios de antigamente marcavam nossa passagem da rua para seu interior. As entradas para o Bonaventure são, digamos assim, parecidas com entradas laterais ou de fundos: os jardins de trás nos levam ao sexto andar e, uma vez lá, temos que descer a pé um andar até achar um elevador que nos leve até o saguão. Por sua vez, a entrada que ainda somos tentados a considerar como a principal, em Figueroa, nos leva, com bagagem e tudo, ao segundo andar do *shopping*, de onde é preciso pegar a escada rolante até a portaria principal. O que primeiro quero sugerir a respeito desses caminhos curiosamente desmarcados é que eles parecem ter sido impostos por uma espécie de nova categoria de fechamento que governa o espaço interno do próprio hotel (e isso muito mais do que os limites materiais com que teve de lidar Portman). Creio que, assim como alguns outros edifícios caracteristicamente pós-modernos, como o Beaubourg, em Paris,

ou o Eaton Centre, em Toronto, o Bonaventure aspira a ser um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura; ao mesmo tempo, a esse novo espaço total corresponde uma nova prática coletiva, uma nova modalidade segundo a qual os indivíduos se movem e se congregam, algo como a prática de uma nova e historicamente original hipermultidão. Nesse sentido, então, idealmente, a minicidade do Bonaventure de Portman não deveria ter nenhuma entrada, uma vez que toda entrada sempre será o fio que liga o edifício à cidade que o circunda: porque ele não quer ser parte da cidade, mas seu equivalente ou substituto. É óbvio que isso não é possível, mas essa é a causa da redução das entradas a um mínimo indispensável¹⁹. Mas essa cisão da cidade é diferente da dos monumentos do Estilo Internacional, em que o ato de disjunção era violento, visível e tinha um significado simbólico real — como nos grandes pilotis de Le Corbusier, que separam de maneira radical o novo espaço utópico do moderno do tecido



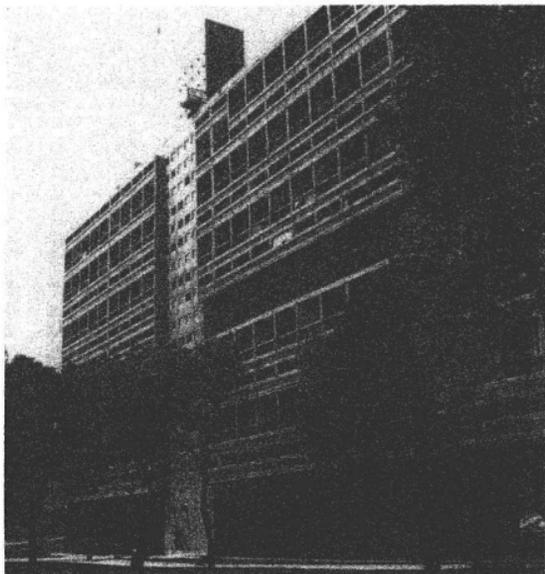
Westin Bonaventure (Portman)

urbano decaído e degradado, que o edifício repudia assim explicitamente (embora o moderno apostasse que esse novo espaço utópico, com a virulência de seu *novum*, ativaria e finalmente transformaria o ambiente exatamente pelo poder de sua nova linguagem espacial). O Bonaventure, no entanto, satisfaz-se em “deixar o tecido urbano degradado continuar a ser em seu ser” (para parodiar Heidegger). Não se espera nenhum outro efeito, nenhuma transformação utópica protopolítica.



Interior do Westin Bonaventure (Portman)

Esse diagnóstico é confirmado pelo revestimento externo de vidro espedhado do Bonaventure, cuja função vou interpretar de forma bem diferente da que utilizei anteriormente, quando vi o fenômeno da reflexão em geral como um aspecto do desenvolvimento da temática da tecnologia reprodutiva (as duas leituras não são, entretanto, incompatíveis). O que quero ressaltar agora é o modo pelo qual esse revestimento de vidro repele a cidade lá fora, uma repulsa cuja analogia encontramos naqueles óculos de sol espedhados, que impedem um interlocutor de ver nossos olhos, dotando-nos assim de certa agressividade e certo poder sobre o outro. De modo similar, o revestimento de vidro dota o Bonaventure de certa dissociação peculiar e deslocada de sua vizinhança: não se trata nem mesmo de um exterior, na medida em que, ao se olhar para as paredes externas, não se vê o hotel, mas imagens distorcidas de tudo que o circunda.



Unité d'habitation, de Le Corbusier

Consideremos agora as escadas rolantes e os elevadores. Dado que eles causam um prazer bem real em Portman, em especial os últimos, que o artista denominou de "esculturas cinéticas gigantes" e, certamente, são responsáveis por muito do espetacular e do excitante do interior do hotel — em especial nos Hyatts, onde, como grandes lanternas japonesas, ou gôndolas, eles sobem e descem sem parar —, dado que são deliberadamente destacados e enfatizados, eu acredito que é preciso ver tais "movedores de pessoas" (o termo é do próprio Portman, emprestado a Disney) como tendo um significado maior do que o de meras funções e peças de engenharia. Enfim, sabemos que a teoria arquitetônica recente começou a tomar empréstimos da análise da narrativa de outros campos e tem visto nossa trajetória física em tais edifícios como narrativas ou histórias virtuais, que somos chamados a completar e preencher com nossos próprios corpos e movimentos. No Bonaventure, no entanto, temos uma intensificação dialética desse processo: parece-me que os elevadores e as escadas rolantes substituem o movimento, mas também, e acima de tudo, se autodesignam como novos sinais reflexivos ou emblemas do movimento propriamente dito (algo que ficará mais evidente quando tratarmos da questão do que resta, nesse edifício, das antigas formas do movimento, em especial do andar). Aqui o passeio narrativo foi sublinhado, simbolizado, reificado e substituído pela máquina de transporte que se torna o significante alegórico daquele passeio a pé mais antigo, que não nos é mais permitido dar sozinhos: e isso é uma intensificação dialética da auto-referencialidade de toda cultura moderna, que tende a se voltar para si mesma e a designar sua própria produção cultural como seu conteúdo.

Fico mais perplexo para explicar a coisa em si mesma, a experiência do espaço que se tem ao sair desses mecanismos alegóricos no saguão ou no átrio, com sua grande coluna central cercada por um lago em miniatura, todo o conjunto posicionado entre quatro torres residenciais com seus elevadores e cercado por sacadas em relevo, encimadas por um teto de vidro no sexto andar. Sinto-me tentado a dizer que tal espaço toga impossível o uso da linguagem mais antiga do volume ou de volumes, já que estes não podem ser apreendidos. Grandes tapeçarias suspensas enchem esse espaço vazio de modo a perturbar sistemática e deliberadamente qualquer forma que se possa supor que ele tenha, ao mesmo tempo que uma ocupação constante nos dá a impressão de que o vazio está aqui absolutamente lotado, que ele é um elemento no qual nós mesmos estamos imersos, sem nada daquela distância anterior que nos possibilitava a percepção de volume ou de perspectiva. Estamos metidos nesse hiperespaço com nossos olhos e nossos corpos; e se antes parecia que a supressão da profundidade, a que me referi ao tratar da pintura e da literatura pós-moderna, seria difícil de conseguir na arquitetura, talvez a imersão nesse espaço desconcertante possa agora servir como o seu equivalente formal no novo *medium*.

Entretanto, o elevador e a escada rolante são, nesse contexto, opostos dialéticos; e pode-se sugerir que o movimento glorioso da gôndola-elevador é também uma compensação dialética para esse espaço preenchido do átrio — ele nos dá a oportunidade de ter uma experiência espacial radicalmente diferente, ainda que complementar: a de subir rapidamente pelo elevador, passar o teto de vidro e ir, ao longo das quatro torres simétricas, para fora, com o referente, a própria Los Angeles, exposto de forma empolgante e até alarmante diante de nós. Mas mesmo esse movimento vertical é contido: o elevador nos leva até um desses bares giratórios onde, uma vez que nos sentamos, somos girados passivamente e se nos oferece um espetáculo contemplativo da própria cidade, agora transformada em imagem de si mesma pelo vidro das janelas através das quais nós a olhamos.

Podemos concluir tudo isso voltando para o espaço central do saguão (observando, de passagem, que os quartos do hotel são claramente marginalizados: os corredores escuros das alas residenciais têm teto baixo e são de uma funcionalidade deprimente; sabe-se, ainda, que os quartos são de péssimo gosto). A descida é extremamente dramática, com o elevador mergulhando através do teto para cair no lago. O que acontece quando chegamos lá é uma outra coisa, que só podemos caracterizar como uma experiência brutal de desorientação, algo como a vingança desse espaço contra os que ainda tentam andar nele. Dada a simetria absoluta das quatro torres, é quase impossível orientar-se no saguão; recentemente foi preciso colocar código de cores e setas indicativas em uma tentativa frustrada, mas reveladora e meio desesperada, de restaurar as coordenadas do espaço anterior. Vou considerar como resultado prático dessa mutação espacial o conhecido dilema dos donos de loja nas várias galerias: desde a inauguração do hotel, em 1977, ficou evidente que ninguém jamais conseguiria encontrar nenhuma dessas lojas, e, mesmo se alguém achasse uma, seria bastante improvável que tivesse a sorte de encontrá-la pela segunda vez; conseqüentemente, os lojistas que as alugaram estão desesperados e todas as mercadorias à venda ali estão com seus preços reduzidos. Ao nos lembrarmos de que Portman é um homem de negócios além de ser um milionário empreendedor e um arquiteto, um artista que ao mesmo tempo é um capitalista, não podemos deixar de pensar que aí se encerra algo como um “retorno do reprimido”.

E assim chego a meu ponto principal aqui, o de que essa última mutação do espaço — o hiperespaço pós-modernista — finalmente conseguiu ultrapassar a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável. Pode-se sugerir agora que esse ponto de disjunção alarmante entre o corpo e o ambiente construído — que está para o choque inicial do modernismo assim como a velocidade da nave espacial está para a do automóvel — seja visto como um símbolo e um análogo daquele dilema ainda mais agudo que é o da incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multi-

nacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais.

Mas como quero deixar bem claro que não se deve pensar que o espaço de Portman deve ser entendido como algo excepcional, ou como um espaço tão marginalizado e específico de lazer como a Disneylândia, vou concluir justapondo esse espaço complacente, de diversão (apesar de espantoso) e de lazer, e seu análogo em uma área bem diferente, a saber, o espaço da guerra pós-moderna, em especial como Michael Kerr o evoca em *Dispatches*, um livro notável sobre o Vietnã. A extraordinária inovação lingüística dessa obra pode ainda ser considerada pós-moderna, pela maneira eclética como essa linguagem faz uma fusão de vários idioletos coletivos contemporâneos, como a linguagem do *rock* e a dos negros: mas essa fusão é ditada por questões de conteúdo. Essa guerra terrível, a primeira da pós-modernidade, não pode ser narrada segundo nenhum dos paradigmas tradicionais do romance ou dos filmes de guerra — de fato, a derrocada de todos os paradigmas narrativos anteriores, ao lado da liquidação de qualquer linguagem compartilhada com que um veterano pudesse transmitir essa experiência, é um dos principais assuntos do livro e abre, pode-se dizer, um espaço para uma nova reflexividade. A exposição de Benjamin sobre Baudelaire, e sobre a emergência do modernismo a partir de uma nova experiência da tecnologia da cidade que transcende todos os velhos hábitos de percepção corporal, é a um só tempo singularmente relevante e singularmente antiquada; à luz desse novo e inimaginável salto quântico da alienação tecnológica:

Como um autêntico sobrevivente, um autêntico filho da guerra, ele acreditava na teoria do alvo-móvel. — Isso porque, fora as raras ocasiões em que se estava imobilizado ou encachado, o sistema estava programado para manter você em movimento, se isso era o que você pensava que queria. Como técnica para se manter vivo, parecia ter tanto sentido quanto qualquer outra coisa, desde que, naturalmente, você estivesse lá, para começo de conversa, e quisesse ver aquilo de perto, começava claro e direto, mas acabava formando um cone à medida que avançava, porque quanto mais você se movia, mais você via, quanto mais você via, mais você arriscava, além da morte e da mutilação, e quanto mais você arriscava, mais você teria que largar um dia para ser um sobrevivente. Alguns de nós movimentávamo-nos pela guerra como loucos até que não podíamos mais ver para onde essa correria estava nos levando, apenas víamos, com uma clareza ocasional e inesperada, a guerra cobrindo toda sua superfície. Enquanto podíamos usar helicópteros como táxis, era preciso muito cansaço, ou uma depressão beirando o choque, ou, ainda, uma dúzia de cachimbos de ópio para nos manter pelo menos com uma aparência de quietude. Nós ainda ficávamos correndo sob nossa pele como se algo estivesse nos perseguindo, ah, ah: La Vida Loca. Quando voltei, durante meses as centenas de helicópteros que eu tinha usado começaram a se juntar até que formaram um meta-helicóptero conjunto, e para mim isso era a coisa mais sexy que existia; o salvador-destruidor, o provedor-desperdiçador, a mão direita e a esquer-

da, ágil, fluente, esperto e humano; aço quente, graxa, a rede de lona saturada de selva, o suor esfriando e depois esquentando de novo, um cassette de *rock and roll* em uma orelha e a rajada da metralhadora na outra, combustível, calor, vitalidade, e morte, a própria morte, raramente uma intrusa²⁰.

Nessa nova máquina que não pode, como as antigas máquinas do modernismo — a locomotiva e o aeroplano —, representar o movimento, mas só pode ser representada em movimento, concentra-se algo do mistério do novo espaço pós-moderno.

VI

A concepção de pós-modernismo aqui esboçada é uma concepção histórica e não meramente estilística. É preciso insistir na diferença radical entre uma visão do pós-modernismo como um estilo (opcional) entre muitos outros disponíveis e uma visão que procura apreendê-lo como a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio. Essas duas abordagens, na verdade, acabam gerando duas maneiras muito diferentes de conceituar o fenômeno como um todo: por um lado, julgamento moral (não importa se positivo ou negativo) e, por outro, tentativa genuinamente dialética de se pensar nosso tempo presente na história.

Da avaliação moral positiva do pós-modernismo pouco precisa ser dito: a celebração complacente (ainda que delirante) dos seguidores do *camp* desse novo mundo estético (incluindo suas dimensões econômicas e sociais, saudadas com igual entusiasmo sob o *slogan* da "sociedade pós-industrial") é, certamente, inaceitável, ainda que possa ser menos óbvio que as fantasias correntes a respeito da natureza salvacionista da alta tecnologia, dos *chips* aos robôs — fantasias compartilhadas não só por governos de direita e de esquerda como também por muitos intelectuais —, são essencialmente iguais às apologias vulgares do pós-modernismo.

Mas, nesse caso, segue-se que devemos rejeitar também as condenações moralistas do pós-modernismo e de sua trivialidade essencial por justaposição à "seriedade" utópica dos altos modernismos: são julgamentos que vêm tanto da direita radical como da esquerda. E não restam dúvidas de que a lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio: ela a reforça e a intensifica. Ao mesmo tempo, para os grupos políticos que procuram intervir ativamente na história e modificar seu *momentum* passivo (com vistas a canalizá-lo no sentido de uma transformação socialista da sociedade ou a desviá-lo para o restabelecimento regressivo de uma fantasia de um passado mais simples), só pode haver muita coisa deplorável e repreensível em uma forma cultural de vício da imagem que, ao transformar o passado em uma miragem visual, em estereótipos, ou textos,

abole, efetivamente, qualquer sentido prático do futuro e de um projeto coletivo, e abandona a tarefa de pensar o futuro às fantasias de pura catástrofe e cataclismos inexplicáveis, que vão de visões de "terrorismo" no nível social a visões de câncer no nível pessoal. Entretanto, se o pós-modernismo é um fenômeno histórico, então a tentativa de conceituá-lo em termos de moral, ou de julgamentos moralizantes, tem que ser identificada como um erro categorial. Isso torna-se mais óbvio ao questionarmos a posição do crítico cultural moralista; este, como todos nós, está tão profundamente imerso no espaço pós-moderno, tão profundamente tingido e contaminado por suas novas categorias críticas que o luxo da crítica ideológica mais antiga, a indignada denúncia moral do outro, torna-se inviável.

A forma canônica da distinção que estou propondo aqui é a diferenciação de Hegel entre o pensar da moralidade individual ou moralização (*Moralität*) e o domínio totalmente diferente dos valores e práticas coletivas e sociais (*Sittlichkeit*)²¹. Mas sua forma definitiva encontra-se na demonstração de Marx da dialética materialista, notadamente naquelas páginas clássicas do *Manifesto*, que nos ensinam a difícil lição de um modo genuinamente dialético de pensar o desenvolvimento histórico e a mudança. O assunto da lição evidentemente é o desenvolvimento histórico do capitalismo e a formação de uma cultura especificamente burguesa. Num trecho bem conhecido, Marx nos incita a fazer o impossível, a saber, pensar esse desenvolvimento de forma positiva e negativa ao mesmo tempo; em outras palavras, chegar a um tipo de pensamento capaz de compreender ao mesmo tempo as características demonstravelmente funestas do capitalismo e seu extraordinário dinamismo liberador em um só raciocínio e sem atenuar a força de nenhum desses dois julgamentos. Devemos, de algum modo, elevar nossas mentes até um ponto em que seja possível entender o capitalismo como, ao mesmo tempo, a melhor e a pior coisa que jamais aconteceu à humanidade. A queda desse austero imperativo dialético para a instância mais confortável da tomada de uma posição moral é irrevogável e demasiadamente humana: ainda assim, a urgência do assunto exige que façamos pelo menos o esforço de pensar dialeticamente a evolução do capitalismo tardio como um progresso e uma catástrofe ao mesmo tempo.

Esse esforço sugere duas questões imediatas, com as quais vamos concluir estas reflexões. Podemos, de fato, identificar um "momento de verdade" em meio aos mais evidentes "momentos de falsidade" da cultura pós-moderna? E, mesmo que possamos fazer isso, será que não há algo em última análise paralisante na visão dialética de desenvolvimento histórico proposta acima; será que ela não tende a nos desmobilizar, e nos reduzir à passividade e impotência ao obliterar, sistematicamente, as possibilidades de ação sob a névoa impenetrável da inevitabilidade histórica? É pertinente discutir essas duas questões relacionadas em termos da possibilidade, em nossos dias, de uma política cultural contemporânea eficiente e da construção de uma cultura genuinamente política.

Focalizar o problema nesses termos evidentemente significa levantar a questão mais genuína do destino da cultura em geral, e da função da cultura em particular, como um nível ou instância social na era pós-moderna. Tudo que foi dito na discussão anterior sugere que o que temos chamado de pós-modernismo é inseparável da, e impensável sem, hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no mundo do capitalismo tardio, que inclui uma modificação significativa de sua função social. Discussões anteriores sobre o lugar, a função ou a esfera da cultura (em especial o ensaio clássico de Herbert Marcuse, "The affirmative character of culture") enfatizavam sempre aquilo que uma linguagem diferente chamaria de "semi-autonomia" do domínio cultural: sua existência fantasmática, ainda que utópica, para o bem ou para o mal, acima do mundo prático do existente, cuja imagem ele refletia em formas que variam de legitimações por semelhança lisonjeira a condenações pela sátira crítica ou pelo sofrimento utópico.

O que devemos perguntar agora é se precisamente essa semi-autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente, afirmar o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social — do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique — pode ser considerado como cultural, em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. Essa proposição, no entanto, é totalmente consistente com o diagnóstico anterior de uma sociedade da imagem ou do simulacro, e da transformação do "real" em uma série de pseudo-eventos.

Ela sugere, ainda, que algumas de nossas mais caras e veneráveis concepções radicais sobre a natureza da política cultural podem, por essa razão, estar fora de moda. Por mais diferentes que fossem, todas essas concepções — que vão de *slogans* de negatividade, oposição e subversão à crítica e à reflexividade — compartilhavam um pressuposto único, fundamentalmente espacial, que pode ser resumido na fórmula igualmente venerável da "distância crítica". Nenhuma das teorias de política cultural da esquerda contemporânea foi capaz de prescindir de noções variáveis de uma certa distância estética mínima, da possibilidade de colocar o ato cultural fora do ser massivo do capital e atacá-lo a partir daí. Mas a demonstração acima sugere que a distância em geral (incluindo, em especial, a distância estética) é exatamente o que foi abolido no novo espaço do pós-modernismo. Estamos submer- sos no que são, a partir de agora, volumes dilatados e saturados a um ponto que nossos próprios corpos pós-modernos estão desprovidos de coordenadas espaciais, incapazes na prática (e, é claro, na teoria) de se distanciarem; ao mesmo tempo, já nos referimos a como a nova expansão do capital mul-

tinacional acaba penetrando e colonizando exatamente aqueles enclaves pré-capitalistas (a Natureza e o Inconsciente) que antes ofereciam uma base extraterritorial ou arquiemediana para a efetividade crítica. A linguagem cifrada da cooptação é, por isso, onipresente na esquerda, mas parece oferecer uma base teórica completamente inadequada para entender uma situação em que todos nós, de um modo ou de outro, temos a vaga sensação de que não apenas as formas contraculturais locais e pontuais de resistência cultural e de guerrilha, mas também as intervenções explicitamente políticas como as de *The Clash*, são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser consideradas parte integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele.

O que agora devemos afirmar é que precisamente esse novo e original espaço global, extraordinariamente desmoralizante e deprimente, é o "momento de verdade" do pós-modernismo. O que foi denominado "sublime" pós-moderno é apenas o momento em que esse conteúdo se tornou mais explícito, veio para mais perto da superfície da consciência como um novo tipo de espaço coerente — mesmo que um certo disfarce figural, ou ocultamento, ainda esteja em operação, em especial na temática do *high-tech* em que o novo conteúdo espacial ainda é dramatizado e articulado. Assim, as características anteriores do pós-modernismo, acima enumeradas, podem agora ser vistas como aspectos parciais (embora constitutivos) do mesmo objeto espacial geral.

O argumento em favor de uma certa autenticidade nessas produções patentemente ideológicas depende da proposição anterior de que o que vimos chamando de espaço pós-moderno (ou multinacional) não é meramente uma ideologia cultural ou uma fantasia, mas é uma realidade genuinamente histórica (e sócio-econômica), a terceira grande expansão original do capitalismo pelo mundo (após as expansões anteriores dos mercados nacionais e do antigo sistema imperialista, que tinham suas próprias especificidades culturais e geraram novos tipos de espaço apropriados a suas dinâmicas). As tentativas irrefletidas e distorcidas da produção cultural mais recente de explorar e expressar esse novo espaço devem ser consideradas, a seu modo, como uma série de abordagens da representação de uma (nova) realidade (para usarmos a linguagem mais antiquada). Por mais paradoxais que possam parecer esses termos, seguindo uma opção interpretativa clássica eles podem ser lidos como novas formas peculiares de realismo (ou, ao menos, como mímisis da realidade), ao mesmo tempo que podem ser igualmente analisados como uma série de tentativas de nos distrair e nos desviar dessa realidade, ou de disfarçar suas contradições e resolvê-las na aparência de várias mistificações formais.

No entanto, no que diz respeito a essa própria realidade — esse espaço original ainda não teorizado de um novo "sistema mundial" do capitalismo tardio ou multinacional, um espaço cujos aspectos negativos ou lamentáveis são demasiado óbvios —, a dialética exige que façamos igualmente uma ava-

liação positiva ou "progressiva" de sua emergência, do mesmo modo que Marx fez com o mercado mundial com as economias nacionais, ou Lênin com o antigo sistema imperialista global. Pois nem para Marx, nem para Lênin, o socialismo era uma questão de volta a um sistema menor (e portanto menos repressivo e abrangente) de organização social; ao contrário, as dimensões a que chegou o capital em sua época eram entendidas como a promessa, a moldura e a precondição para chegar a um socialismo novo e mais abrangente. Não será isso o que se dá com esse espaço ainda mais global e totalizante do novo sistema mundial, que demanda a intervenção e elaboração de um internacionalismo de um tipo radicalmente novo? O realinhamento desastroso da revolução socialista com os velhos nacionalismos (e não apenas no Sudeste Asiático), cujos resultados têm necessariamente gerado várias reflexões recentes da esquerda, é um exemplo em apoio a essa proposição.

Mas, se tudo isso é verdade, fica evidente pelo menos uma forma possível de política radical de esquerda, com a condição estética última que deve ser observada logo de saída. Os produtores e teóricos culturais de esquerda — em especial aqueles formados pela tradição cultural burguesa, que vem do romantismo e valoriza as formas do "gênio" criativo, espontâneo ou instintivo, mas também por razões históricas bem óbvias, como o jdanovismo e as tristes conseqüências de intervenções políticas e partidárias nas artes — têm, por reação, se deixado intimidar, indevidamente, pelo repúdio da estética burguesa e, em especial, do alto modernismo, a uma das mais antigas das funções da arte — a pedagógica e a didática. A função educativa da arte, no entanto, sempre foi sublinhada nas eras clássicas (ainda que tomasse principalmente a forma moralista), enquanto o trabalho prodigioso e ainda imperfeitamente compreendido de Brecht reafirma, de um modo novo, original e formalmente inovador, para a época do modernismo, uma nova e complexa percepção da relação entre cultura e pedagogia. O modelo cultural que proponho, do mesmo modo, coloca em evidência as dimensões cognitivas e pedagógicas da arte e da cultura políticas, dimensões que foram enfatizadas de modos bem diferentes por Lukács e Brecht (para os diferentes momentos do realismo e do modernismo, respectivamente).

Não podemos, no entanto, voltar a práticas estéticas elaboradas com base em situações históricas e dilemas que não são mais os nossos. Nesse ínterim, a concepção de espaço aqui desenvolvida sugere que um modelo de cultura política apropriado a nossa própria situação terá necessariamente que levantar os problemas do espaço como sua questão organizativa fundamental. Vou então definir, provisoriamente, a estética dessa nova (e hipotética) forma cultural como uma estética de *mapeamento cognitivo*.

Em um trabalho clássico, *The image of the city*, Kevin Lynch nos ensinou que a cidade alienada é, acima de tudo, um espaço onde as pessoas são incapazes de mapear (em suas mentes) sua própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram: redes urbanas como a de Jersey City, em que não se encontra nenhum dos marcos tradicionais (monumentos, pontos cen-

trais, limites naturais, perspectivas construídas), são os exemplos mais óbvios. A desalienação na cidade tradicional envolve, então, a reconquista prática de um sentido de localização e de reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o sujeito individual pode mapear e remapear, a cada momento das trajetórias variáveis e opcionais. O trabalho de Lynch é delimitado pela restrição deliberada de seu assunto aos problemas da forma urbana enquanto tal, mas ele se torna extraordinariamente sugestivo quando projetado sobre os grandes espaços nacionais e globais mencionados aqui. Mas não se deve presumir, de forma intempestiva, que seu modelo — ainda que levante as questões centrais da representação como tal — pode ser facilmente destruído pelas críticas convencionais do pós-estruturalismo à "ideologia da representação" ou da *mimesis*. O mapa cognitivo não é exatamente mimético nesse sentido mais antigo: de fato, as questões teóricas que ele levanta nos permitem recolocar a análise da representação em um nível mais alto e complexo.

Há, para começar, uma convergência muito interessante entre os problemas empíricos estudados por Lynch em termos de espaço urbano e a grande redefinição althusseriana (e lacaniana) da ideologia como a "representação *imaginária* da relação do sujeito com sua condição *real* de existência"²². Certamente essa é a função exata que o mapeamento cognitivo deve ter na moldura mais estreita da vida cotidiana na cidade: permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo.

Mas o trabalho de Lynch também sugere uma outra linha de desenvolvimento na medida em que a própria cartografia constitui sua instância — chave de mediação. Um retorno à história dessa ciência (que é também uma arte) nos mostra que o modelo de Lynch não corresponde, ainda, ao que vai se tornar a feitura de mapas. Os sujeitos de Lynch ainda estão claramente envolvidos em operações pré-cartográficas cujos resultados são tradicionalmente descritos antes como itinerários do que como mapas: diagramas que, organizados em torno de uma jornada existencial ainda baseada no sujeito, trazem bem marcadas todas as características fundamentais — oásis, altura das montanhas, rios, monumentos e outros. Os diagramas desse tipo mais desenvolvidos são os itinerários náuticos, a carta de navegação, ou *portulans*, em que são desenhadas as características da costa para o uso de navegadores do Mediterrâneo que raramente se aventuram em mar aberto.

Mas o compasso, de imediato, introduz uma nova dimensão nas cartas de navegação, uma dimensão que vai modificar completamente a problemática do itinerário e que nos permite colocar o problema de um verdadeiro mapa cognitivo de forma muito mais complexa. Isso porque os novos instrumentos — o compasso, o sextante e o teodolito — correspondem não apenas a novos problemas de geografia e de navegação (a dificuldade de deter-

minar a longitude, especialmente na superfície curva do planeta, em oposição ao problema mais simples da latitude, que os navegantes europeus ainda podem determinar empiricamente, através da inspeção ocular da costa da África); eles também introduzem uma coordenada inteiramente nova: a relação com a totalidade, mediada particularmente pelas estrelas e por novas operações como a triangulação. Nesse ponto, o mapeamento cognitivo em seu sentido mais amplo começa a exigir a coordenação de dados da existência (a posição empírica do sujeito) com concepções não vividas, abstratas, da totalidade geográfica.

Finalmente, com o primeiro globo terrestre (1490) e com a invenção da projeção de Mercator mais ou menos na mesma época, aparece ainda uma terceira dimensão da cartografia, que envolve de imediato o que hoje chamaríamos de a natureza dos códigos de representação, a estrutura intrínseca das várias mídias, a intervenção, nas concepções miméticas mais simplistas de mapeamento, de toda a nova questão fundamental das linguagens de representação, em especial o dilema insolúvel (quase heisenberguiano) da transferência do espaço curvo para as cartas planas. Nesse ponto, fica claro que não pode haver mapas verdadeiros (ao mesmo tempo, também se torna claro que é possível haver progresso científico, ou melhor, um avanço dialético, nos vários momentos históricos da feitura de mapas).

Ao transcodificar tudo isso para a problemática bem diferente da definição althusseriana de ideologia, é preciso marcar duas posições. A primeira é que o conceito althusseriano nos possibilita repensar essas questões especializadas da geografia e da cartografia em termos de espaço social — em termos, por exemplo, dos modos pelos quais não todos, necessariamente, também fazemos o mapa cognitivo de nossa relação social individual com as realidades de classe locais, nacionais e internacionais. Entretanto, reformular desse modo o problema é enfrentar de novo aquelas mesmas dificuldades de mapeamento que estão postas de modos mais intensos e originais por aquele mesmo espaço global do momento pós-modernista ou multinacional que discutimos aqui. Não são questões meramente teóricas; elas têm consequências práticas e políticas urgentes, como se evidência na sensação convencional que têm os sujeitos do Primeiro Mundo de habitar uma "sociedade pós-industrial" da qual desapareceu a produção convencional e onde não existem mais as classes sociais do tipo clássico — uma convicção que tem efeitos imediatos na práxis política.

O segundo ponto é que um retorno ao substrato lacaniano da teoria de Althusser pode nos proporcionar um enriquecimento metodológico proveitoso e sugestivo. A formulação de Althusser retoma uma velha distinção marxista, que se tornou clássica, entre a ciência e a ideologia que nos pode ser valiosa ainda hoje. O existencial — o posicionamento do sujeito individual, a experiência da vida cotidiana, o "ponto de vista" monádico a respeito do mundo ao qual estamos, como sujeitos biológicos, restritos — é, na fórmula althusseriana, implicitamente oposto ao domínio do conhecimento

abstrato, um domínio que, como nos recorda Lacan, nunca está posto, ou é realizado, em nenhum sujeito concreto, mas sim naquele vazio estrutural chamado de *sujet supposé savoir* (o sujeito suposto de saber), um lugar-de-sujeito do saber. O que se afirma não é a impossibilidade de se conhecer o mundo e sua totalidade de forma abstrata ou científica. A "ciência" marxista nos oferece exatamente uma maneira de se conhecer e de conceituar o mundo de modo abstrato, no sentido em que, por exemplo, o livro notável de Mandel nos oferece um *conhecimento* rico e elaborado do sistema global mundial — nunca se afirmou aqui que este é incognoscível, mas simplesmente que é irrepresentável, uma questão muito diferente. A fórmula althusseriana, em outras palavras, designa uma brecha, uma fenda, entre a experiência existencial e o conhecimento científico. A ideologia tem, então, de algum modo inventar uma maneira de articular essas duas dimensões distintas. O que uma visão historicista dessa definição teria que acrescentar é que tal coordenação, a produção de ideologias funcionais e vivenciais, é distinta em diferentes situações históricas, e, acima de tudo, que pode haver situações históricas em que isso não é possível de modo algum — e essa parece ser nossa situação na crise em que vivemos.

Mas o sistema lacaniano é triplíce, e não dualista. À oposição marxista-althusseriana da ideologia e da ciência correspondem apenas duas das funções tripartites lacanianas: o imaginário e o real, respectivamente. Nossa digressão sobre a cartografia, no entanto, com sua revelação final de uma dialética propriamente representacional dos códigos e da capacidade das linguagens individuais e das mídias, nos recorda que o que foi omitido até agora foi a dimensão do próprio Simbólico lacaniano.

Uma estética do mapeamento cognitivo — uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global — terá, necessariamente, que levar em conta essa dialética representacional extremamente complexa e inventar formas radicalmente novas para lhe fazer justiça. Esta não é, então, uma convocação para a volta a um tipo mais antigo de aparelhagem, a um espaço nacional mais antigo e transparente, ou a qualquer enclave de uma perspectiva mimética mais tradicional e tranquilizadora: a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental — o espaço mundial do capital multinacional —, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social: A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial.