

2/10

A cultura do dinheiro

Coleção Zero à Esquerda

Coordenadores: Paulo Eduardo Arantes e Iná Camargo Costa

- Desafortunados
David Snow e Leon Anderson
- Desorganizando o consenso
Fernando Haddad (org.)
- Dicionário de bolso do almanaque filosófico zero à esquerda
Paulo Eduardo Arantes
- Os direitos do antivoltador
Francisco de Oliveira
- Em defesa do socialismo
Fernando Haddad
- Estados e moedas no desenvolvimento das nações
José Luís Fiori (org.)
- Geopolítica do caos
Ignacio Ramonet
- Globalização em questão
Paul Hirst e Graham Thompson
- Guy Debord
Anselm Jappe
- A ilusão do desenvolvimento
Giovanni Arrighi
- Herbert Marcuse - A grande recusa hoje
Isabel Loureiro (org.)
- As metamorfoses da questão social
Robert Castel
- O método Brecht
Fredric Jameson
- Os moedeiros falsos
José Luís Fiori
- Os novos cães de guarda
Serge Halimi
- Poder e dinheiro - Uma economia política da globalização
Maria da Conceição Tavares e José Luís Fiori (orgs.)
- Os sentidos da democracia - Políticas do dissenso e a hegemonia global
Equipe de Pesquisadores do Núcleo de Estudos dos Direitos da Cidadania - Nedic
- Sinta o drama
Iná Camargo Costa
- Os últimos combates
Robert Kurz
- Uma utopia militante - Repensando o socialismo
Paul Singer
- A cidade do pensamento único - Desmanchando consensos
Otilia Arantes, Carlos Vainer e Ermínia Maricato
- Nem tudo que é sólido desmancha no ar - Ensaio de peso
Jorge Miguel Marinho
- Brasil no espaço
José Luís Fiori
- Biopirataria
Vandana Shiva
- A cultura do dinheiro
Fredric Jameson

Conselho Editorial da Coleção Zero à Esquerda:
Otilia Beatriz Fiori Arantes
Roberto Schwarz
Modesto Carone
Fernando Haddad
Maria Elisa Cevalco
Ismail Xavier
José Luís Fiori

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Jameson, Fredric
A cultura do dinheiro : ensaios sobre a globalização / Fredric Jameson ; seleção e prefácio de Maria Elisa Cevalco ; tradução de Maria Elisa Cevalco, Marcos César de Paula Soares. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2001.

Vários autores
ISBN 85.326.

1. Capitalismo 2. Globalização 3. Economia mundial 4. Materialismo histórico
I. Cevalco, Maria Elisa. II. Título.

00-5189

CDD-337

Índices para catálogo sistemático:

1. Globalização : Economia mundial 337

Fredric Jameson

A cultura do dinheiro

Ensaio sobre a globalização

Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevalco
Tradução de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares

2ª Edição

SBD-FFLCH-USP



265793

 EDITORA
VOZES

Petrópolis
2001

257 123 5747
PED: 1485 834. trad.
1485 879. rev.

306
J31C
2. col.
e. 3

© 2001, Editora Vozes Ltda.
Rua Frei Luís, 100
25689-900 Petrópolis, RJ
Internet: <http://www.vozes.com.br>
Brasil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da Editora.

Editoração e org. literária: Otaviano M. Cunha
Capa e projeto gráfico: Mariana Fix e Pedro Fiori Arantes

ISBN 85.326.2516-9

SUMÁRIO

- 7 Prefácio
- 17 Globalização e estratégia política
- 43 Notas sobre a globalização como questão filosófica
- 73 “Fim da arte” ou “fim da história”?
- 95 Transformações da imagem na pós-modernidade
- 143 Cultura e capital financeiro
- 173 O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária
- 207 Fontes

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900001727

Este livro foi composto e impresso pela Editora Vozes Ltda.

20900001727
20900001727
20900001727
20900001727
20900001727

PREFÁCIO

Como entender o mundo contemporâneo sem explicar o capital financeiro, a sociedade de consumo, a mídia, a cultura de massas, o pós-modernismo? Estes são os tópicos principais – enfiados no termo globalização – dos ensaios que se seguem.

Esses temas são tratados na perspectiva do materialismo histórico. Embora conte com uma longa e produtiva tradição, este tratamento, no caso em pauta, contribui para a extraordinária atualidade dos ensaios: até mesmo os mais ferrenhos antimarxistas são levados hoje, pelo desenvolvimento objetivo do processo, a concordar com muitos dos argumentos de Marx: mesmo os mais renitentes reconhecem à nossa volta a hegemonia global do capital, o mercado mundial acompanhado de concentração acentuada de renda, a mercantilização avassaladora.

Como se sabe, a interpretação de Marx inclui também um ponto de vista a respeito do caráter histórico do capital: ao contrário do que querem fazer crer os apologistas, que vêem em seu triunfo atual a finalidade última do progresso histórico, trata-se de um modo de produção como outro qualquer, que se desenvolve e se extingue. Para entender os fenômenos econômicos, sociais ou culturais que determina é preciso aprender a “periodizar” – termo recorrente em Jameson – o desenvolvimento do capitalismo de forma a possibilitar o reconhecimento de seus diferentes estágios e esclarecer as relações entre um fenômeno particular e uma totalidade em movimento.

A perspectiva do materialismo histórico confere a seus ensaios características especialmente úteis em nossos dias de fragmentação e conformismo exacerbados. Quando cada acontecimento tende a ser visto como singular e desgarrado de determi-

nações, Jameson, com uma envergadura sem paralelo na crítica contemporânea, discorre sobre inter-relações: entre capitalismo financeiro e cultura, dinheiro e abstração modernista, capital fictício e colonização do futuro, nacionalismo e cinema experimental – todos assuntos deste livro. Quando a voz geral é que o capitalismo é o estado natural da humanidade, os ensaios vão demonstrando que devemos desconfiar do determinismo tecnológico, que a globalização não é um desenvolvimento inescapável do livre mercado, e que este mesmo está longe de ser livre. Como muitas outras coisas que já foram proclamadas irreversíveis, tudo isso pode mudar.

Do ponto de vista de uma estratégia política, o esforço para mudar exige, é claro, o entendimento das forças reais que movem o processo. Para isso é preciso ir desembaralhando as teias da ideologia que contaminam, como mostra o ensaio “Notas sobre a globalização como questão filosófica”, as próprias categorias que utilizamos para pensar.

Nesse sentido, um objetivo central do projeto intelectual de Jameson é pensar para além da ideologia que azeita o funcionamento do capitalismo e criar condições para que se possa efetuar o mapeamento cognitivo – a expressão é dele – do mundo contemporâneo que, com seu brilho enganoso de mercadoria bem embalada, ofusca a compreensão mesmo dos críticos mais bem intencionados.

Como caracterizar esse projeto?¹ Um marxista ortodoxo se referiria de imediato a seu “culturalismo”. Como tantos outros

¹ O leitor interessado pode se reportar a livros recentes sobre sua obra: – William C. Dowling. *Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious*. Ithaca, Cornell University Press, 1984. – Douglas Kellner (ed.). *Postmodernism/Jameson/Critique*. Washington D.C., Maisonneuve Press, 1989. – Clint Burnham. *The Jamesonian Unconscious: The Aesthetics of Marxist Theory*. Durham, Duke University Press, 1995. – Christopher Wise. *The Marxian Hermeneutics of Fredric Jameson*. Nova Iorque, Peter Lang, 1995. – Roland Boer. *Jameson and Jeroboam*. Atlanta, Scholar’s Press, 1996. – Sean Homer. *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*. Nova Iorque, Routledge, 1998. – Perry Anderson. *Origens da pós-modernidade* (1998). Rio de Janeiro, Zahar, 1999. Para uma antologia dos trabalhos de Jameson de 1971-1997, ver Michael Hardt e Kathi Weeks (eds.). *The Jameson Reader*. Oxford, Blackwell, 2000.

pensadores pós-revolucionários, ele faz parte da tradição do marxismo ocidental e sua atuação se dá no âmbito intelectual, renovando a vocação do marxismo como filosofia do presente histórico. No seu caso, a ênfase na cultura é quase uma imposição: como ele mesmo mostra em seu *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*², nosso presente histórico é caracterizado precisamente pela fusão entre cultura e economia. A cultura não é mais um domínio onde negamos os efeitos ou nos refugiamos do capital, mas é sua mais evidente expressão. O capitalismo tardio depende para seu bom funcionamento de uma lógica cultural, de uma sociedade de imagens voltada para o consumo. Por sua vez, os produtos culturais são, para usar uma terminologia tradicional, tanto base como superestrutura, produzindo significados e gerando lucros. A cultura de massa assim como o outro lado da mesma moeda, a alta cultura transformada em grife, são também campos de treinamento onde aprendemos as regras fundamentais do jogo contemporâneo, o jogo do consumo.

Não é por acaso então que os pensadores de direita – e Jameson trata aqui, em “Globalização e estratégia política”, do livro exemplar do ex-estrategista do Pentágono Samuel Huntington, *O choque das civilizações* – têm-se debruçado sobre os problemas da cultura e da civilização, mais que nunca estrategicamente importantes para a manutenção do *status quo*. Um dos méritos de sua obra, em especial a partir do ensaio de 1984 que deu origem ao livro sobre o pós-modernismo, foi justamente reverter este culturalismo em arma de oposição³. Em suas mãos fica claro como a análise das características da dominante cultural de nossos dias – o pós-modernismo – pode-se transformar em um modo eficiente de descobrir e interpretar o funcionamento desigual e combinado do capitalismo em sua fase planetária. Sua intervenção marca a vitória da esquerda na luta discursi-

² A tradução brasileira deste livro de 1992 é publicada pela Ática, 1996.

³ Resumo, neste parágrafo, as idéias de Perry Anderson como expressas em *Origens da pós-modernidade* e no ensaio “A civilização e seus significados”. *praga*, n. 2, junho de 1997, p. 23-41.

va entre interpretações rivais de um aspecto decisivo da experiência de nossos dias e confirma sua posição como o mais importante e visível dos críticos culturais marxistas contemporâneos.

Porque está situado nos Estados Unidos, ele teve que lidar com uma série de problemas fundamentais, ainda que incensuráveis, para desenvolver essa trajetória marcante cujos passos principais resumo para o leitor que chega neste volume à obra de Jameson. Uma primeira exigência foi a reconstrução de uma tradição de esquerda devastada pelo *Red Scare* – a perségução feroz de ativistas e pensadores de esquerda a partir de 1917 –, pelo macartismo e pela cortina de fumaça da Guerra Fria⁴. Esse contexto exige a criação das condições de possibilidade em que um pensamento marxista possa ser ouvido e compreendido. Some-se às condições históricas seu correlato no campo das idéias: a atmosfera intelectual americana é hostil à dialética e é preciso acostumar o leitor de crítica cultural a seu modo específico de exposição, desdenhado como “germânico”.

Assim, o impulso do primeiro grande livro de Jameson, *Marxismo e forma*, de 1971, é, através do exame lúcido das contribuições de Lukács, Adorno, Benjamin, Bloch, Marcuse e Sartre, introduzir o leitor americano à tradição de crítica de cultura marxista européia e lhe trazer a “boa-nova da dialética”⁵, deslocando a tradição empirista americana e os modos “objetivos” de fazer crítica da cultura.

O próprio estilo do autor incorpora esta necessidade de se contrapor à ideologia de “clareza e simplicidade” da prosa acadêmica americana. No prefácio a *Marxism and Form*, ele alerta para o fato de que a insistência nessa prosa instrumental pode muito bem ter o propósito ideológico de levar o leitor a passar rapidamente por uma frase, de tal modo que “possa aceitar, com entusiasmo e de afogadilho, uma idéia pronta trivial, sem

suspeitar que o pensamento genuíno exige um mergulho na própria materialidade da linguagem e a concessão do tempo necessário à reflexão”⁶. Sua forma de expressão característica incorpora, então, as dificuldades de um pensamento genuíno em tempos de compartimentação acelerada.

Mas é claro que nenhum autor pode forjar um idioma privado, e este mergulho na materialidade da linguagem implica a imersão na linguagem de um mundo mercantilizado, onde toda teoria corre o risco de se colocar como apenas mais um produto no supermercado *on line* de teorias à disposição do consumidor intelectual. Assim se, por um lado, o estilo de Jameson é um libelo contra a “transparência anêmica”⁷ da escrita clássica americana, por outro é uma evidência da impossibilidade, em nossos dias, de se escrever, digamos, como Brecht, para citar uma fonte de inspiração explícita de nosso autor⁸. Mais do que um público que se quer esclarecer, ensinar e politizar, o alvo aí é a academia com seus protocolos de discussão convencionais cujos termos é preciso respeitar.

Para o leitor resta então tentar não transformar este estilo em mais um fetiche, sem prejuízo do prazer de acompanhar os esforços dialéticos de fazer que um só período contenha idéias antagônicas (parecendo se perder entre os parênteses – e travessões – que marcam sua apreensão abrangente e diversificada) e resumindo o percurso em uma síntese inesperada que se constitui em um novo ponto de vista esclarecedor sobre o assunto em pauta.

Outra imposição do contexto cultural ao projeto do autor é a necessidade de um contínuo acerto de contas com as teorias hegemônicas da academia americana, o espaço “público” da teoria marxista em nossos tempos de ambição política forçada-

⁴ Mas ver, sobre a continuidade da influência da esquerda na cultura americana, Michael Denning. *The Cultural Front*. Londres, Verso, 1997.

⁵ Ver a este respeito Iumna Simon e Ismail Xavier. “O apóstolo da dialética”. Prefácio à tradução brasileira de *Marxism and Form*. Princeton University Press, 1971, publicado pela Hucitec, São Paulo, 1985, p. vii-xiv.

⁶ *Marxism and Form*, p. xviii.

⁷ Sobre o estilo de Jameson, ver Terry Eagleton. “Fredric Jameson: The Politics of Style”. In: *Against the Grain: Selected Essays*. Londres, Verso, 1986, p. 65-79.

⁸ Ver Fredric Jameson. *O Método Brecht*. Coleção Zero à Esquerda. Petrópolis, Vozes, 1999.

mente rebaixada. Terminada a apresentação crítica da tradição marxista, Jameson lida rápida e eficazmente com o entulho das interpretações meramente formais da cultura no seu exame dos achados e perdidos do formalismo russo e do estruturalismo em *The Prison House of Language* (1972); e se prepara para demonstrar a produtividade da crítica marxista bem no meio do campo dominado pela análise formal e idealista, o da narrativa. *O inconsciente político* (1981), através da análise da forma – entendida agora como “conteúdo sócio-histórico decantado” – da prosa de ficção de Balzac a Conrad, argumenta em favor da “prioridade da interpretação política dos textos literários” e concebe a “perspectiva política não como um método suplementar, ou como um auxiliar opcional a outros métodos interpretativos hoje em uso... mas como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação”⁹.

Estes livros – juntamente com intervenções importantes em seus ensaios coletados nos dois volumes de *The Ideologies of Theory* (1988) – asseguram o espaço e dão os parâmetros para a construção de uma crítica política do presente, escrita a partir do centro irradiador da nova fase da velha ordem mundial, os Estados Unidos.

Com Jameson tem-se uma idéia dos recursos necessários para um intelectual opositor em tempos globalizados. Ele é um crítico presciente mas também um consumidor onívoro da produção cultural mundial, capaz de decodificar os traços sócio-históricos de nosso capitalismo tardio em produções tão díspares como o vídeo experimental, o cinema de Taiwan, os estudos culturais latino-americanos, a arquitetura de Nova Iorque. Viajante incansável, conhece, pelo menos de vista, algo das culturas que se mesclam à força na salada geral transnacional da *world culture* e, de leitura – graças também às bem-fornidas bibliotecas americanas –, grande parte da bibliografia que alimenta o debate internacionalizado.

⁹ Fredric Jameson. *O inconsciente político* (1981). São Paulo, Ática, 1992, p. 15.

Este ponto de vista panorâmico de angulação máxima lhe tem valido críticas de perda de especificidade, mas lhe confere uma capacidade preciosa em nosso momento de, digamos assim, *trans-tudo*: poucos críticos culturais têm hoje condições de elencar e organizar os temas correlatos com que se tem que haver uma crítica da cultura globalizada. Nesse sentido, é fácil discordar de aspectos pontuais de suas análises, mas virtualmente impossível engajar-se no debate sobre a cultura em nossos dias sem passar pelas ordenações levadas a efeito em sua obra.

Mas se hoje a cultura, como ensina Jameson, está a serviço do dinheiro, para que então continuar a se preocupar com ela?

Mesmo na mais administrada das sociedades, os produtos culturais ainda são “atos sociais simbólicos”, e representam intervenções, no melhor dos casos inovadoras e surpreendentes, em situações históricas concretas cujos conflitos tentam incorporar e resolver de forma imaginária. Jameson não se acanha de empregar as poderosas armas da dialética para lidar com produtos da cultura de massa. Como ensina em *Marcas do visível*, mesmo as mais degradadas manifestações culturais contemporâneas, como, por exemplo, o cinema comercial, têm que trabalhar com a matéria-prima da nossa realidade social e de nossa experiência cotidiana e, inevitavelmente, com o conteúdo político desse material que vai se manifestar “não como uma mensagem política explícita e tampouco transformará um filme em uma declaração política livre de ambigüidades. Irá, contudo, contribuir para o surgimento de profundas contradições formais, as quais o público não pode deixar de notar, tenha ou não os instrumentos conceituais para compreender o que tais contradições significam”¹⁰.

Seguindo a famosa frase de Adorno na *Dialética negativa*, “a filosofia continua porque perdeu o momento de sua realização”, devemos, da perspectiva de Jameson, continuar a pensar a cultura em todos seus níveis denunciando-a como “uma idéia (mas também como um fenômeno) ao mesmo tempo em que

¹⁰ Fredric Jameson. *Marcas do visível* (1992). Rio de Janeiro, Graal, 1995.

continuamos a perpetuá-la, e [vamos] perpetuá-la ao mesmo tempo em que continuamos a denunciá-la sem cessar”¹¹. A análise de fenômenos culturais – tanto de massa como o cinema comercial, quanto de alta cultura como o romance modernista – é assunto dos livros *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (1979). *Signatures of the Visible* (1992), em português: *Marcas do visível*, e *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992).

A produção corrente de Jameson – publicada no Brasil em *As sementes do tempo*¹² e nos ensaios coletados neste volume – parte da conceitualização fundamental, já referida aqui, da natureza específica do funcionamento simbiótico de cultura e economia no estágio financeiro do capital. Como coloca em “Fim da arte” ou “fim da história”:

“Nos últimos anos tenho argumentado com insistência que tal [a atual] conjuntura é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. Portanto, não devemos nos surpreender com o fato de que conjecturas sobre nosso assunto em questão podem na verdade ser tomadas como afirmações sobre o capitalismo tardio ou sobre as políticas de globalização”.

Este é o ponto crucial de onde partem as análises de conjuntura e as estratégias políticas ainda possíveis nos ensaios iluminadores que se seguem.

De um ponto de vista brasileiro, estes ensaios vêm esclarecer os termos das disputas sobre a globalização. Este debate descreve apenas parcialmente nossa realidade, já que somos mais

¹¹ Fredric Jameson. *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. Londres, Verso, 1990, p. 47-48. Há uma tradução em português publicada pela Unesp/Boitempo.

¹² Tradução de *The Seeds of Time* (1994), publicada no Brasil pela Ática.

receptores do que produtores dos efeitos dessa nova versão da velha ordem mundial. Nesse sentido, a globalização funciona no Brasil como uma espécie de ideologia de segundo grau¹³, que esconde e revela nossa realidade material poderosamente infletida pelos estímulos que vêm do centro.

Aqui, e também lá, a globalização é apresentada como inexorável – não parece haver vida fora do consumo conspícuo para uns e necessidades negadas para todos os outros. No aspecto da irreversibilidade, centro e periferia se dão as mãos: estamos todos nos furtando a imaginar a possibilidade de um futuro diferente. Esta é uma limitação fundante do pensamento contemporâneo e uma das razões por que é chamado de “pensamento único”.

Os ensaios deste livro expõem os problemas da sociedade contemporânea, os diferentes debates que eles suscitam, apontam maneiras de superar os termos de discussão que levam apenas a impasses sem solução – como, por exemplo, ser contra ou a favor da globalização, como se essa fosse a questão central – e estabelecem relações entre os fenômenos específicos e os abrangentes da totalidade em movimento; no caso, o modo de produção capitalista em seu momento financeiro. É nesse sentido que esses ensaios se constituem em uma teoria, no sentido forte, do funcionamento do mundo contemporâneo.

Nessa altura, pode-se traçar um paralelo entre essa teoria e outro impulso formador da obra de Jameson, este também um elemento tristemente ausente do pensamento brasileiro sobre o presente: a utopia.

Fica claro nos ensaios que o atual estado de coisas é um resultado de escolhas – ainda que nem sempre estejam sob controle de ninguém e saiam diferentes do figurino em que foram cortadas – econômicas e políticas, determinadas por um modo de produção que é histórico, e não eterno. Jameson desmonta toda a pretensa irrevocabilidade do presente e demonstra que é

¹³ Referência à formulação de Roberto Schwarz em “As idéias fora do lugar” (1973). In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1992.

possível, e necessário, imaginar alternativas. Nesse sentido, *A cultura do dinheiro* encerra uma promessa de futuro.

Maria Elisa Cevasco*

* Professora de literatura inglesa na FFLCH, da Universidade de São Paulo.

Globalização e estratégia política

As tentativas de definir a globalização são, o mais das vezes, só um pouco melhores do que as apropriações ideológicas – discussões não do próprio processo, mas de seus efeitos, positivos ou negativos; em outras palavras, apresentam julgamentos que são totalizadores por natureza, ao passo que as descrições funcionais tendem a isolar elementos específicos sem relacioná-los uns aos outros¹. Assim, pode ser mais produtivo juntar todas as descrições e fazer um inventário de suas ambigüidades – algo que implica falar tanto sobre fantasias e ansiedades quanto sobre a coisa em si. No que se segue, vamos explorar cinco níveis distintos da globalização, a fim de demonstrar sua coesão, e de articular uma política de resistência. Os níveis são: o tecnológico, o político, o cultural, o econômico e o social, exatamente nessa ordem.

I

Pode-se falar da globalização em termos puramente tecnológicos: a nova tecnologia das comunicações, a revolução da informática – inovações que, é claro, não permanecem apenas no nível das comunicações em sentido estrito mas que também

¹ Para um exemplo desses pontos de vista, ver Massao Myoshi e Fredric Jameson (eds.). *The Cultures of Globalization*. Durham, 1998.

produzem um impacto na produção e organização industriais, assim como na comercialização dos produtos. Muitos dos comentaristas entendem que pelo menos esta dimensão da globalização é irreversível: parece não haver lugar aqui para uma política ludita. Este tema nos leva a uma questão premente em qualquer discussão da globalização: Será que ela é realmente inevitável? Será que seus processos podem ser estancados, desviados ou revertidos? Será possível que regiões, ou até mesmo continentes inteiros, excluam as forças da globalização, separem-se ou se “desconectem”² delas? Nossas respostas a estas questões têm um papel importante nas nossas conclusões estratégicas.

II

Em discussões da globalização em nível político, a questão predominante é a do estado-nação. Ele acabou de vez, ou será que ainda tem um papel vital a desempenhar? Se a conclusão de que não existe mais é ingênua, então o que pensar da globalização? Será que deveria ser entendida como mais uma entre as muitas pressões sobre os governos nacionais? Acredito que paire sobre esses debates um receio maior, uma narrativa ou fantasia mais fundamental. Pois quando falamos da expansão do poder e da influência da globalização, será que não estamos na verdade descrevendo a expansão econômica e de poderio militar dos Estados Unidos? E ao falar do enfraquecimento do estado-nação não estaremos na verdade descrevendo a subordinação de outros estados-nações ao poderio americano, seja através de consentimento e colaboração, seja através do uso de força bruta e de ameaças econômicas? Por traz desses temores está uma nova versão do que antes se chamava de imperialismo, cujas formas compõem agora uma verdadeira dinastia. A versão

² A alusão aqui é ao termo produtivo de Samir Amin, “la déconnexion”; ver *Delinking*, Londres, 1985.

mais antiga é a da ordem colonialista pré-Primeira Guerra Mundial, exercida por algumas nações européias, pelos Estados Unidos e pelo Japão; esta ordem foi substituída, após a Segunda Guerra Mundial e a onda subsequente de descolonização, pela forma de imperialismo da Guerra Fria, uma forma menos óbvia mas não menos insidiosa no uso de pressão econômica e de chantagem (“conselheiros”, golpes secretos, como os da Guatemala e do Irã), liderada predominantemente pelos Estados Unidos, mas ainda envolvendo alguns países da Europa Ocidental.

Talvez tenhamos agora um terceiro estágio, no qual os Estados Unidos adotam o que Samuel Huntington³ definiu como uma estratégia tripartite: armas nucleares apenas para os Estados Unidos, direitos humanos e democracia eleitoral à americana, e (menos obviamente) limites à imigração e ao fluxo livre da força de trabalho. Pode-se acrescentar aqui uma quarta e crucial política: a propagação do mercado livre por todo o globo. Esta forma tardia do imperialismo envolve apenas os Estados Unidos (e satélites totalmente subordinados como o Reino Unido) que agora desempenham o papel de polícia do mundo, e impõem sua força através de intervenções selecionadas (no mais das vezes, bombardeios de grandes altitudes) em várias zonas que eles consideram de perigo.

Que tipo de autonomia as outras nações perdem nessa nova ordem mundial? Trata-se do mesmo tipo de dominação da época da colonização ou dos alinhamentos forçados da Guerra Fria? Há respostas convincentes para estas questões, mas elas parecem pertencer a nossas outras rubricas, a do cultural e do econômico. No entanto, os temas mais comuns da dignidade coletiva e do auto-respeito nos levam antes a considerações políticas do que a sociais. Então, tendo falado do estado-nação e do imperialismo, chegamos a outro assunto espinhoso, o nacionalismo.

³ Samuel Huntington. *The Clash of Civilizations*. Nova Iorque, 1998.

Mas será que o nacionalismo não é, antes, uma questão cultural? O imperialismo foi certamente discutido nesses termos. E o nacionalismo, como um programa político essencialmente interno, em geral não apela para o interesse financeiro individual, ou para a ambição por poder, ou mesmo orgulho científico – ainda que estes possam ser benefícios extras –, mas antes algo que não é tecnológico, e nem realmente político ou econômico, e que, portanto, e por falta de uma palavra melhor, nós acabamos por chamar de “cultural”. Então a resistência à globalização americana é sempre nacionalista? Os Estados Unidos pensam que sim, e querem que todos concordem, e, mais ainda, que considerem os interesses dos Estados Unidos como universais. Ou será que se trata simplesmente de uma luta entre diferentes nacionalismos, com os interesses globais dos Estados Unidos meramente representando o tipo americano de nacionalismo? Voltaremos a essa questão com mais detalhes a seguir.

III

Muitos consideram a estandardização da cultura mundial, com as formas locais populares ou tradicionais sendo deslocadas ou emudecidas para abrir espaço para a televisão americana, para a música americana, para comida, roupas e filmes, como um aspecto central da globalização. E esse temor de que os modelos americanos estejam substituindo todo o resto, propaga-se da esfera da cultura para nossas outras duas categorias restantes: pois esse processo é, certamente, em um primeiro nível, o resultado de uma dominação econômica – as indústrias culturais locais sendo fechadas pela competição americana. Em um nível mais profundo, essa ansiedade se torna social, e o cultural é apenas seu sintoma: em outras palavras, trata-se do medo de que os próprios modos de vida especificamente étnico-nacionais sejam destruídos.

Mas antes de passar ao exame das considerações sociais e econômicas, deveríamos examinar um pouco mais de perto algumas das respostas a esses receios culturais. Uma delas é a que

subestima o poder do imperialismo cultural – e por esta via faz o jogo dos interesses americanos – ao nos assegurar que o sucesso global da cultura de massas americana não é algo tão ruim assim. Para opor-se a ela reivindicam, por exemplo, uma identidade indiana (ou hindu?) que resistiria teimosamente ao poder de uma cultura anglo-saxã importada, cujos efeitos seriam apenas superficiais. Pode até ser que exista uma cultura européia intrínseca, que nunca poderia ser realmente americanizada, e assim por diante. O que nunca fica claro é se esta espécie de defesa “natural” contra o imperialismo cultural exige atos de resistência explícita, um programa de políticas culturais.

Será que, ao duvidar da força defensiva dessas diferentes culturas não-americanas, estaríamos fazendo pouco delas; estará subentendido aí que a cultura indiana, por exemplo, é demasiado frágil para resistir às forças do Ocidente? Não seria mais apropriado subestimar o imperialismo, já que enfatizá-lo significa diminuir aqueles a quem ele ameaça? Esse reflexo específico do politicamente correto levanta uma questão representacional interessante, que podemos expor brevemente a seguir.

Toda política cultural se confronta necessariamente com uma alternância retórica entre o orgulho desmedido da afirmação da força do grupo cultural e a diminuição estratégica dessa força, e isso por razões políticas. Pois essa política pode ressaltar o heróico, apresentando imagens inspiradoras do heroísmo do subalterno – mulheres fortes, heróis negros, a resistência, como queria Fanon, dos colonizados – a fim de encorajar o público-alvo; ou pode insistir na miséria do grupo, na opressão das mulheres ou dos negros ou dos povos colonizados. Esses retratos do sofrimento podem ser necessários para causar indignação, para tornar a situação dos oprimidos mais conhecida, e até para converter partes da classe dominante para a causa. Mas o risco é que quanto mais se insiste na miséria e na impotência, mais essas pessoas aparecem como pobres vítimas passivas, facilmente domináveis; em imagens que podem ser consideradas ofensivas e até fragilizar ainda mais os que representam. Mas essas estratégias de representação são necessárias na arte política e não podem ser conciliadas. Talvez correspondam

a diferentes momentos históricos de luta, e envolvam oportunidades locais e necessidades específicas de representação. Mas é impossível resolver essa antinomia peculiar do politicamente correto, a menos que as consideremos de uma maneira política e estratégica.

IV

Já disse que as questões culturais tendem a se propagar para as econômicas e sociais. Vamos considerar primeiramente a dimensão econômica da globalização, dimensão esta que parece sempre estar se expandindo para todo o resto: controla as novas tecnologias, reforça os interesses geopolíticos, e, com a pós-modernidade, finalmente dissolve o cultural no econômico – e o econômico no cultural. A produção das mercadorias é agora um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato. Surgiu toda uma indústria para planejar a imagem das mercadorias e as estratégias de venda: a propaganda tornou-se uma mediação fundamental entre a cultura e a economia, e se inclui certamente entre as inúmeras formas da produção estética (ainda que a existência da propaganda possa nos levar a questionar nossas idéias a respeito da estética). A erotização é uma parte significativa do processo: os estrategistas publicitários são verdadeiros marxistas-freudianos que entendem a necessidade de investimentos libidinais para realçar seus produtos. A serialidade também desempenha um papel importante: a imagem que os outros fazem do carro ou do cortador de grama influenciam minha decisão de compra (e assim podemos perceber como o cultural e o econômico se transmudam, de novo, no social). Nesse sentido, a economia se transforma em uma questão cultural, e talvez seja possível pensar que, nos grandes mercados financeiros, a imagem cultural acompanha a firma cujas ações compramos ou deixamos de comprar. Faz bastante tempo que Guy Debord descreveu nossa sociedade com uma sociedade de imagens, consumidas esteticamente. Com isso deu nome à linha

que separa e, ao mesmo tempo liga, a cultura ao econômico. Fala-se muito, e sem muita precisão, da mercantilização da política, das idéias, das emoções e da vida privada; o que precisamos acrescentar agora é que a mercantilização hoje é também uma estetização – que a mercadoria também é consumida “esteticamente”.

Assim é o movimento da economia para a cultura; mas há também um movimento não menos significativo da cultura para a economia. Este é representado pela indústria do entretenimento, uma das maiores e mais rentáveis das exportações dos Estados Unidos (juntamente com alimentos e armas). Já mencionamos os problemas de se fazer oposição ao imperialismo cultural apenas em termos dos gostos e identidades locais – da resistência “natural” de um público, digamos, árabe ou hindu, a alguns tipos de produções de Hollywood. De fato, é muito fácil habituar um público não-americano aos estilos hollywoodianos de violência e de proximidade física, e o prestígio dessas formas é ainda mais realçado pela imagem de uma modernidade ou até de uma pós-modernidade americana⁴. Será que este é então um argumento a favor da universalidade do Ocidente – ou, pelo menos, dos Estados Unidos – e de sua “civilização”? Essa posição é bastante comum – se bem que muitas vezes inconsciente – e amplamente difundida; trata-se de uma posição que merece ser confrontada de um ponto de vista sério e até filosófico, mesmo que pareça despropositada.

Os Estados Unidos fizeram um enorme esforço, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, para assegurar a dominação de seus filmes em mercados estrangeiros – isso foi conseguido, por via política, através da inclusão de cláusulas específicas em tratados e pacotes de ajuda econômica. Na maioria dos países europeus – e a França se destaca por sua resistência a essa forma particular de imperialismo cultural – as indústrias cinematográficas nacionais foram forçadas a se colocar na defensiva por tais acordos obrigatórios. As tentativas sistemáticas dos Esta-

⁴ Apresentei uma abordagem para a análise dessa questão em meu livro *The Cultural Turn*. Londres, 1999, e também no capítulo 8 de meu *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres, 1991.

dos Unidos de derrotar as “políticas protecionistas” são apenas parte de uma estratégia mais geral e cada vez mais globalizante das corporações, hoje localizada na WTO* e em seus esforços – tais como o projeto abortado do MAI** – de sobrepujar as leis locais com estatutos internacionais que favoreçam as empresas americanas, com leis de *copyright* de propriedade intelectual, patentes (de, por exemplo, materiais das florestas nativas ou das invenções locais), ou com estratégias para abalar a auto-suficiência nacional em alimentos.

Nesse aspecto, a cultura se torna decididamente econômica, e esse tipo especial de economia claramente define uma agenda política, ditando formas de ação política. A disputa por matérias-primas e outros recursos – petróleo e diamantes, por exemplo – continua no mundo inteiro: será que ousaríamos chamar a essas disputas de formas “modernistas” de imperialismo, assim como às tentativas ainda mais antigas, mais especificamente políticas, diplomáticas ou militares, de se substituir os governos resistentes por governos amigos (isto é, subservientes)? Em todo caso, parece que hoje as formas mais distintamente pós-modernistas de imperialismo – mesmo as de imperialismo cultural – são as que estou tentando descrever, operando através de projetos do NAFTA***, GATT****, MAI e da WTO; e isso também porque essas formas oferecem um exemplo didático (de uma novíssima didática!) de uma desdiferenciação, de uma confluência entre os diferentes níveis do econômico, do cultural e do político, que caracteriza a pós-modernidade e que dota a globalização de sua estrutura fundamental.

*Nota da tradutora: WTO – World Trade Organization/Organização Mundial de Comércio.

**Nota da tradutora: MAI – The Multilateral Agreement on Investment/Acordo Multilateral de Investimento.

***Nota da tradutora: NAFTA: The North American Free Trade Association/Organização de Livre Comércio Norte-americano, envolvendo Estados Unidos, Canadá e México.

****Nota da tradutora: GATT – General Agreement on Tariffs and Trade/Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio, substituído pela WTO.

Há vários outros aspectos da globalização econômica que devemos descrever, ainda que de forma breve, aqui. As corporações transnacionais – simplesmente chamadas de multinacionais nos anos 70 – foram o primeiro sinal e sintoma de uma nova evolução capitalista, alimentando receios políticos de que haveria um novo tipo de poder dual, de que haveria a preponderância desses gigantes paranacionais sobre os governos nacionais. O lado paranóico desse medo pode ser apaziguado pela cumplicidade que existe entre os estados e as operações dessas corporações, dada a porta giratória que une os dois, em especial em termos do pessoal que serve ao governo americano. (Ironicamente, os retóricos do mercado livre sempre denunciam o modelo japonês de intervenção governamental na indústria nacional.) O aspecto mais preocupante dessas novas estruturas das corporações globais é sua capacidade de devastar os mercados de trabalho nacionais ao transferir suas operações para locais mais baratos em outros países ou continentes. Até agora não houve uma globalização comparável do movimento dos trabalhadores para responder a esta situação, o movimento dos *Gastarbeiter** representaria talvez uma mobilidade social e cultural, mas não ainda uma mobilização política.

A enorme expansão dos mercados financeiros é uma característica espetacular da nova paisagem econômica – de novo, essa expansão está ligada às simultaneidades abertas pelas novas tecnologias. Aqui não temos mais que nos haver com a movimentação da força de trabalho ou da capacidade industrial, mas com a do próprio capital. A especulação destrutiva de moedas estrangeiras que constatamos nos últimos anos sinaliza uma evolução ainda mais grave, ou seja, a dependência absoluta do capital estrangeiro dos estados-nação fora do centro do Primeiro Mundo, na forma de empréstimos, ajuda ou investimentos. (Mesmo os países do Primeiro Mundo são vulneráveis: basta lembrar os golpes recebidos pela França por suas políticas de es-

* Nota da tradutora: literalmente trabalhador convidado, é um eufemismo alemão para mão-de-obra imigrante.

querda nos anos iniciais do governo Mitterand.) Se o processo que acabou com a auto-suficiência em agricultura de alguns países, levando à dependência da importação de comida dos Estados Unidos, poderia até ser descrito como uma nova divisão mundial do trabalho, resultando, como em Adam Smith, em um aumento da produtividade, o mesmo não pode ser dito da dependência dos novos mercados financeiros globais. A enxurrada de crises financeiras nos últimos cinco anos, e as declarações públicas de líderes políticos como o primeiro-ministro Mahatir da Malásia, e de figuras econômicas como George Soros, deram uma grande visibilidade para esse lado destrutivo da nova ordem econômica mundial, na qual as transferências instantâneas de capital podem empobrecer regiões inteiras, drenando de um dia para outro o valor acumulado por anos de trabalho nacional.

Os Estados Unidos têm se oposto à estratégica de introduzir controles nas transferências internacionais de capital – um dos métodos através dos quais parte desse dano financeiro e especulativo poderia ser contida, e têm, é claro, desempenhado um papel-chave no interior do FMI, que, como já sabemos há tempos, é uma das forças motrizes das tentativas neoliberais de impor as condições do mercado livre em outros países, através da ameaça de retirada dos fundos de investimentos. Nos últimos anos, no entanto, não fica mais tão claro que os interesses dos mercados financeiros e os dos Estados Unidos são absolutamente idênticos: já se percebe o temor de que esses novos mercados financeiros globais podem – como as máquinas com sentimentos da ficção científica mais recente – transmutar-se em mecanismos autônomos que produzem desastres que não interessam a ninguém, e fugir do controle até mesmo do mais poderoso dos governos.

A irreversibilidade sempre foi uma característica fundamental de toda essa história. Estava presente, como vimos, no nível da tecnologia (impossível voltar a uma vida mais simples, ou para a produção anterior ao microchip) e também a encontramos nos termos da dominação imperialista na esfera política – mesmo que, neste aspecto, as vicissitudes da história mundial deveriam nos lembrar de que nenhum império dura para sempre. No nível cultural, a globalização ameaça a extinção final

das culturas nacionais, que só podem ser ressuscitadas em uma forma disneyficada, através da construção de simulacros artificiais e da transformação em meras imagens do que antes eram tradições ou crenças imaginadas. Mas no domínio do financeiro, a aura de destino inescapável que parece envolver a irreversibilidade putativa da globalização nos força a confrontar nossa própria incapacidade de imaginar uma alternativa, ou de perceber como uma “desconexão” da economia mundial poderia vir a ser um projeto político e econômico possível – e isso, a despeito do fato de que formas de existência nacional seriamente “desconectadas” floresciam há apenas algumas décadas atrás, notadamente na forma de um bloco socialista⁵.

V

Uma outra dimensão da globalização econômica – a da assim chamada “cultura do consumo” – desenvolvida inicialmente nos Estados Unidos e em outros países do Primeiro Mundo, mas agora espalhada sistematicamente pelo mundo todo – nos traz, finalmente, para a esfera social. Este termo foi usado pelo sociólogo escocês Leslie Sklair⁶ para descrever uma modalidade específica de vida, gerada pela produção de mercadorias no capitalismo tardio, modalidade que ameaça consumir formas alternativas de comportamento rotineiro em outras culturas, e que pode ser, por sua vez, objeto de formas específicas de resistência. Parece mais proveitoso, no entanto, examinar esse fenômeno não em termos culturais mas, antes, no ponto em que o econômico passa para o social, uma vez que, como parte da vida cotidiana, a “cultura de consumo” é de fato parte integrante do tecido social e dificilmente pode ser destrinchada dele.

⁵ Adotei a posição pouco popular de que o tal “colapso” da União Soviética deveu-se não a uma falência do socialismo, mas ao abandono da “desconexão” pelo bloco socialista. Ver meu “Actually Existing Marxism”. In: C. Cesarino et al. (eds.). *Marxism Beyond Marxism?* Polygraph, 6/7, 1993. Essa intuição é confirmada com toda autoridade por Eric Hobsbawm. *The Age of Extremes*. Londres, 1994.

⁶ Ver Leslie Sklair. *Sociology of the Global System*. Baltimore, 1991.

Mas talvez a questão seja não tanto se a “cultura do consumo” é parte do social ou se sinaliza o fim do social como entendido até hoje. Nesse aspecto o argumento se liga às antigas denúncias de individualismo ou de atomização da sociedade, corroendo os grupos sociais. *Gesellschaft x Gemeinschaft*: a sociedade moderna impessoal corroendo as famílias e os clãs, os vilarejos, as formas “orgânicas”. A questão assim pode ser que o consumo em si mesmo individualiza e atomiza, que sua lógica destrói o que é quase sempre metaforizado como o tecido da vida cotidiana. (É, de fato, a vida diária, o dia-a-dia ou o cotidiano, não começa a ser conceituada teórica, filosófica e socialmente até o exato momento em que começa a ser destruída dessa forma.) A crítica do consumo de mercadorias corre nesse caso em paralelo com a crítica do próprio dinheiro, onde o ouro é identificado como o elemento corrosivo supremo, atacando os vínculos sociais.

VI

Em seu livro sobre a globalização, *False Dawn*⁷, John Gray traça os efeitos desse processo da Rússia ao Sudeste Asiático, do Japão à Europa, China e Estados Unidos. Gray segue Karl Polanyi (*The Great Transformation*) em sua estimativa das consequências devastadoras de qualquer sistema de mercado livre se integralmente implementado. Ele vai além de seu guia ao identificar a contradição essencial da doutrina do livre mercado; a saber, que a criação de um mercado efetivamente livre de governo envolve uma enorme intervenção governamental, e, de fato, um aumento do poder de um governo centralizado. O mercado livre não cresce naturalmente: precisa ser criado através de meios legislativos drásticos e de outras medidas

⁷ John Gray. *False Dawn*. Nova Iorque, 1998. É preciso ressaltar que seu objetivo oficial no livro não é criticar a globalização, que ele considera como algo tecnológico e inevitável, mas antes o que chama de “a utopia do mercado livre”. Gray é um pensador confessadamente anti-Iluminismo, para quem todas as utopias (o comunismo tanto quanto o neoliberalismo) são nocivas e destrutivas; ele não chega a dizer o que seria uma globalização “positiva”.

intervencionistas. Isso já se dava no período estudado por Polanyi, os primeiros anos do século dezanove, e Gray demonstra, fazendo referência específica aos experimentos de Thatcher na Grã-Bretanha, que agora acontece exatamente a mesma coisa.

Ele adiciona uma outra virada dialética irônica: as forças socialmente destrutivas do experimento de mercado livre de Thatcher não produziram somente uma reação adversa entre os que empobreceu, mas também acabaram por atomizar a “frente popular” dos grupos conservadores que havia apoiado seu programa e constituído sua base eleitoral. Gray tira duas conclusões dessas reversões: a primeira é que o verdadeiro conservadorismo cultural (como o dele próprio) é incompatível com o intervencionismo das políticas do mercado livre; e a segunda, que a própria democracia é incompatível com este último, uma vez que a grande maioria do povo tem, necessariamente, que resistir ao empobrecimento e às outras consequências nocivas – desde que possam reconhecê-las e tenham meios eleitorais de resistir.

Trata-se, então, de um excelente antídoto poderoso contra a retórica celebratória da globalização e do mercado livre nos Estados Unidos. É precisamente essa retórica – ou, em outras palavras, a teoria neoliberal – que é o alvo ideológico fundamental do livro de Gray, pois ele considera que esta teoria é um agente genuíno, uma força formadora ativa, das mudanças desastrosas no mundo contemporâneo. Mas creio que esse senso aguçado do poder da ideologia constitui-se, mais do que uma afirmação idealista da primazia das idéias, em uma lição a respeito da dinâmica da luta discursiva (ou, em outro jargão, do materialismo do significante)⁸.

É preciso ressaltar que a ideologia neoliberal que, para Gray, alimenta a globalização do mercado livre, é um fenômeno especificamente americano. (Thatcher pode tê-la posto em

⁸ Ver a este respeito, e sobre as lições que se pode aprender com a estratégia de Thatcher, Stuart Hall. *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. Londres, 1988.

prática, mas, como vimos, no processo acabou destruindo a si mesma e, talvez, também o neoliberalismo de mercado livre na Grã-Bretanha.) A questão para Gray é que a doutrina americana, reforçada pelo “universalismo” americano, sob a rubrica da “civilização” ocidental, não é compartilhada em nenhum outro lugar do mundo. Em um momento em que a abordagem do “eurocentrismo” ainda é popular, ele chama a atenção para o fato de que as tradições da Europa Continental nem sempre acolheram os tais valores absolutos do mercado livre e sempre se inclinaram por algo que ele chama de “mercado social” – em outras palavras, o Estado do bem-estar e a socialdemocracia. As culturas do Japão e da China, do Sudeste Asiático e da Rússia também são naturalmente compatíveis com a agenda neoliberal, embora todas possam ser objeto de seus ataques destrutivos.

Nessa altura Gray se volta para dois axiomas – que são standard nas ciências sociais e, na minha opinião, altamente questionáveis: o da tradição cultural e o da modernidade, que ainda não tínhamos mencionado. E, a esse respeito, pode ser proveitoso fazermos uma pequena incursão em outra obra influente sobre a situação global. Em *The Clash of Civilizations*, Samuel Huntington surge – talvez pelas piores razões – como um opositor inflamado das pretensões ao universalismo dos Estados Unidos e, em particular, da atual política (ou hábito?) americana de intervenções militares de estilo policalesco em diversos lugares do mundo. Em parte isso é devido ao fato de que Huntington é uma nova espécie de isolacionista e, também, porque ele acredita que o que podemos considerar como valores ocidentais universais, aplicáveis em toda parte – a democracia eleitoral, o império da lei, os direitos humanos – não estão enraizados em nenhuma natureza humana eterna, mas são, de fato, valores específicos de uma cultura, a expressão de uma constelação particular e específica de valores – os valores americanos – entre muitas outras.

A visão de Huntington, que lembra muito a de Toynbee, postula oito tipos de culturas atuantes no mundo contemporâneo: a do ocidente, é claro, a do cristianismo ortodoxo russo, a do Islã, do hinduísmo, do Japão – restrita àquelas ilhas mas mui-

to característica –, a tradição chinesa ou do confucionismo, e, finalmente, com um certo mal-estar conceitual, inclui uma cultura africana putativa, e também uma síntese de características que, como era de se esperar, é definida como a cultura latino-americana. O método de Huntington nos remete aos primórdios da teoria antropológica: fenômenos sociais – estruturas, comportamentos, etc. – são caracterizados como “tradições culturais”, que, por sua vez, são “explicadas” por suas origens em uma religião específica – esta, como causa primeira, não necessita de nenhuma explicação histórica ou sociológica. Era de se esperar que o problema conceitual colocado pelas sociedades seculares causaria algum embaraço a Huntington. Sem chance: algo denominado “valores” aparentemente sobrevive ao processo de secularização, e isso explicaria por que os russos ainda são diferentes dos chineses e ambos se distinguem dos norte-americanos de hoje, ou dos europeus. (Estes dois aparecem sob a rubrica de “civilização ocidental”, cujos “valores”, é claro, são denominados de “cristãos” – no sentido de uma suposta cristandade ocidental, que se distingue claramente da cristandade ortodoxa mas que também é potencialmente distinta de um catolicismo mediterrâneo residual, característico da versão de “América Latina” de Huntington.)

Huntington chega a notar, de passagem, que a tese de Max Weber da ética protestante do trabalho pareceria identificar o capitalismo com uma tradição religiosa e cultural específica, mas, fora essa ocasião, a palavra “capitalismo” não aparece no texto. De fato, uma das características mais espantosas desse panorama aparentemente crítico do processo da globalização é a total ausência da economia. Trata-se aí de uma das mais áridas e restritas versões da ciência política – tudo gira em torno de conflitos diplomáticos e militares, sem nem sombra do dinamismo único do econômico, que faz a originalidade da historiografia desde Marx. Em Gray, pelo menos, a insistência na variedade de tradições culturais possibilitava delinear os vários tipos de capitalismo que elas podiam produzir ou acomodar; já aqui, a pluralidade de culturas simplesmente representa a selva militar e diplomática descentralizada com que tem que se haver a

cultura “cristã” ou “ocidental”. Mas, em última análise, toda discussão de globalização teria que, no mínimo, levar em consideração a realidade do próprio capitalismo.

Mas vamos fechar nosso parêntese sobre Huntington e suas guerras religiosas e voltar para Gray, que também trata de culturas e de tradições culturais, mas o faz em termos de sua capacidade de impulsionar diferentes formas de modernidade. Segundo Gray, o crescimento da economia mundial

“não inaugura, como Marx e também Smith pensavam que deveria, uma civilização universal. Em vez disso, permite o crescimento de formas nativas de capitalismo, que são distintas do mercado livre ideal, e também umas das outras. Cria regimes que alcançam a modernidade através da renovação de suas próprias tradições culturais, e não através da imitação dos países ocidentais. Há muitas modernidades, assim como há muitas formas de não atingir a modernidade”.

Significativamente, todas essas assim chamadas “modernidades” – o capitalismo de parentesco que Gray traça no interior da diáspora chinesa, o capitalismo samurai no Japão, os chaebol na Coreia, o “mercado social” na Europa e até o anarco-capitalismo mafioso da Rússia de nossos dias – todas pressupõem formas específicas preexistentes de organização social, baseadas nas formas de ordenação da família, seja em clans, em redes estendidas, ou no sentido mais convencional. Nesse aspecto, o relato de Gray da resistência ao mercado livre global não é, no fim das contas, cultural, apesar do uso repetido que ele faz dessa palavra, e sim de natureza social: as diferentes culturas são caracterizadas, de forma crucial, segundo sua capacidade de fazer uso de tipos distintos de recursos sociais – coletividades, comunidades, relações familiares – para se sobrepor e resistir aos efeitos do mercado livre.

Em Gray, a pior das distopias se dá nos Estados Unidos: polarização social drástica e empobrecimento, a destruição das classes médias, desemprego estrutural em larga escala sem a rede de proteção do bem-estar social, uma das mais altas taxas de encarceramento no mundo, cidades devastadas, famílias desinte-

gradas – essas são as perspectivas para qualquer sociedade atraída pelo mercado livre absoluto. Ao contrário de Huntington, Gray não é forçado a procurar uma tradição cultural distinta onde possa classificar as realidades sociais americanas: elas vêm da atomização e destruição do social, fazendo dos Estados Unidos uma lição objetiva terrível para o resto do mundo.

“Há muitas modernidades”: Gray, como vimos, elogia os “regimes que alcançam a modernidade através da renovação de suas próprias tradições culturais”. Qual o significado exato que devemos atribuir a esta palavra, “modernidade”? E o que explica seu enorme prestígio hoje, em plena era que podemos, em última análise, chamar de pós-moderna, depois do fim da Guerra Fria, e do descrédito da versão ocidental e também da comunista de modernização, a saber, o desenvolvimento local e a exportação da indústria pesada?

Certamente houve um recrudescimento no uso de “modernidade” – ou, melhor dizendo, da modernização – no mundo todo. Será que a palavra se refere à tecnologia moderna? Se for o caso, então quase todos os países do mundo já foram, há muito, modernizados, e têm carros, telefones, aviões, fábricas e até computadores e bolsas de valores locais. Será que ser insuficientemente moderno – no sentido de atrasado mais do que propriamente no de pré-moderno – significa simplesmente ter pouco dessas coisas ou não fazê-las funcionar de forma eficiente? Ou será que ser moderno significa ter leis e uma constituição, ou viver como vivem as pessoas nos filmes de Hollywood?

Sem me deter demasiado aqui, gostaria de aventar a hipótese de que “modernidade” é uma palavra suspeita nesse contexto, e está sendo usada precisamente para acobertar a ausência de qualquer esperança, ou *telos*, social coletiva depois do processo de descrédito do socialismo. Isso porque o capitalismo em si mesmo não tem nenhum objetivo social. Sair usando a palavra “modernidade” a torto e a direito, em vez de capitalismo, permite que políticos, governos e cientistas políticos finjam que o capitalismo tem um objetivo social e que disfarcem o fato terrível de que não tem nenhum. O fato de que Gray seja força-

do a usar essa palavra em muitos momentos estratégicos de seu argumento atesta sua limitação fundamental.

O projeto de Gray para o futuro não contempla, de jeito algum, qualquer volta aos antigos projetos coletivos: ele não se cansa de repetir que a globalização no seu sentido corrente é irreversível. O comunismo era um mal (tanto quanto seu reverso, a utopia do mercado livre). A socialdemocracia é considerada inviável em nossos dias: o regime socialdemocrata “pressupõe uma economia fechada... e muitas de suas políticas não são sustentáveis em uma economia aberta”, onde “não podem funcionar devido à liberdade de migração do capital”. Em vez disso, os países vão ter que tentar aliviar os rigores do mercado livre através da “fidelidade a suas próprias tradições culturais”: e será preciso achar um modo de se planejar esquemas globais de regulamentação. Sua abordagem está fortemente apoiada na luta discursiva, ou seja, na quebra do poder hegemônico da ideologia liberal. Gray diz coisas notáveis a respeito da força da falsa consciência nos Estados Unidos, que só pode ser destruída por uma enorme crise econômica (e Gray está convencido de que uma crise desta natureza é iminente). Os mercados, globais ou não, não podem ser auto-regulados; e no entanto, “sem uma mudança fundamental na política dos Estados Unidos, todas as propostas de reforma dos mercados globais serão ineficazes”. Trata-se de um quadro desolador, porém realista.

Quanto às causas: Gray atribui tanto as condições do mercado livre global quanto a sua irreversibilidade não tanto à própria ideologia, mas à tecnologia, e com isso, voltamos de novo a nosso ponto de partida. Segundo Gray, “a vantagem decisiva que uma companhia multinacional obtém sobre suas concorrentes baseia-se, no fim das contas, em sua capacidade de gerar novas tecnologias e de empregá-las de forma eficiente e rendosa”. Na mesma linha, “a causa primordial da queda dos salários e do aumento do desemprego é a expansão mundial de novas tecnologias”. A tecnologia determina a política social e econômica: “as novas tecnologias impossibilitam o funcionamento de políticas tradicionais de pleno emprego”. E, finalmente, “uma economia verdadeiramente global está sendo

criada pela expansão mundial das novas tecnologias, e não pela expansão do mercado livre”; o “principal impulso desse processo [de globalização] é a rápida difusão de novas tecnologias de informação que abolem a distância”. O determinismo tecnológico de Gray, mitigado por sua esperança no efeito das várias “tradições culturais” e politizado por sua oposição ao neoliberalismo norte-americano, acaba finalmente por nos oferecer uma teoria tão ambígua quanto a de tantos outros teóricos da globalização, distribuindo porções iguais de esperança e de temor, ao mesmo tempo em que adota uma postura “realista”.

VII

Gostaria agora de examinar a possibilidade de que o sistema de análises que acabamos de apresentar, deslindando os diferentes níveis do tecnológico, do político, do cultural, do econômico e do social (bem nessa ordem) e demonstrando o processo de sua interconexão, possa ser produtivo para a elaboração de uma política capaz de resistir à globalização. Pode ser que abordar assim as estratégias políticas possa mostrar que aspectos da globalização isolam como alvo preferencial, e quais negligenciam.

O nível tecnológico pode evocar, como vimos, uma política ludita – quebrar as novas máquinas, tentar brecar, e talvez até reverter, o advento de uma nova era tecnológica. Historicamente, o ludismo tem sido apresentado de forma simplista, e não foi, de modo algum, um movimento tão irrefletido e “espontâneo” como o apresentam muitos⁹. O mérito real de se evocar tal estratégia é, no entanto, o ceticismo que provoca, despertando as nossas mais profundas convicções a respeito da irreversibilidade tecnológica, ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, fazendo-nos enxergar os contornos de uma lógica puramente sistêmica de proliferação tecnológica, algo que sempre escapa dos controles nacionais (conforme comprovariam as tentativas fracassadas de muitos governos de proteger e

⁹ Ver Kirkpatrick Sale. *Rebels against the Future*. Reading, dissertação de mestrado, 1985.

de esconder as inovações tecnológicas). Aqui também pode ser o lugar de uma crítica ecológica (ainda que já se tenha dito que o desejo de controlar os abusos da indústria pode ser um estímulo à inovação tecnológica). Pode ainda ser o lugar para propostas como as do plano Tobin de controle da fuga de capitais e de investimentos através das fronteiras nacionais.

Mas parece claro que a maior barreira a qualquer tipo de política de controle da tecnologia é justamente a nossa mais profunda crença (verdadeira ou falsa) de que a inovação tecnológica é irreversível. Isso pode então ser visto como uma alegoria da “desconexão” no nível do político: tentar imaginar uma comunidade sem computadores – ou carros ou aviões – é tentar conceber a viabilidade de se separar do global¹⁰.

Já estamos aqui resvalando para o político com essa concepção de cortar as amarras com um mundo globalizado pré-existente. Este é o ponto em que se pode destacar uma política nacionalista¹¹. Creio que os argumentos de Partha Chatterjee¹² sobre o assunto são conhecidos e persuasivos – ou, em outras palavras, têm que ser refutados, se a questão for apoiar uma política nacionalista sem modificações. Chatterjee demonstra que um projeto nacionalista é inseparável de uma política de

¹⁰ Não é por acaso que ao se tentar imaginar a desconexão desse modo, sempre o que está em questão é a tecnologia das mídias, reforçando a velha idéia de que a palavra “mídia” designa não apenas a comunicação, mas também o transporte.

¹¹ As palavras “nacionalismo” e “nacionalista” sempre foram ambíguas, enganosas, talvez até perigosas. O nacionalismo “positivo” ou “bom” a que me refiro aqui envolve o que Henri Lefebvre gostava de chamar de “o grande projeto coletivo”, e assume a forma da tentativa de se construir uma nação. Os nacionalismos que chegaram ao poder têm, em grande medida, sido os “nacionalismos ruins”. Talvez a distinção que Samir Amin estabelece entre o estado e a nação, a tomada do poder do estado e a construção da nação, seja relevante aqui (*Delinking*, p. 10). O poder do estado é o objetivo “ruim” da “hegemonia da burguesia nacional” enquanto a construção da nação tenha que finalmente mobilizar o povo em um “grande projeto coletivo”. Creio ser enganoso confundir o nacionalismo com fenômenos como o comunismo, que me parece ser algo como, por exemplo, uma espécie de “política de identidades” hindu, ainda que em uma escala vasta e até mesmo nacional.

¹² Partha Chatterjee. *Nationalist Thought and the Colonial World*. Londres, 1986.

modernização, e que todas as incoerências programáticas desta última lhe são inerentes. Um impulso nacionalista, segundo ele, tem sempre que ser parte de uma política mais ampla que transcenda o nacionalismo, senão a realização de seu objetivo formal, a independência nacional, o deixaria sem conteúdo. (O que não equivale necessariamente a dizer que qualquer política mais ampla possa se constituir *sem* um impulso nacionalista¹³.) Parece de fato evidente que o próprio objetivo da liberação nacional fracassa ao se realizar: vários países se tornaram independentes de seus antigos senhores coloniais apenas para entrar de imediato no campo de forças da globalização capitalista, sujeitos ao domínio dos mercados financeiros e aos investimentos estrangeiros. Dois países que poderiam hoje parecer estar fora desta órbita, a Iugoslávia e o Iraque, não inspiram muita confiança na viabilidade de um caminho puramente nacionalista: cada um a seu modo, eles parecem confirmar o diagnóstico de Chatterjee. Se a resistência de Milošević tem alguma ligação com a defesa do socialismo, ninguém foi capaz de notar, e a invocação de última hora do Islã por Saddam tampouco consegue convencer ninguém.

Torna-se crucialmente necessário distinguir aqui o nacionalismo de um antiimperialismo americano – talvez um gaullismo¹⁴ –, que é parte importante de qualquer nacionalismo que se preze em nossos dias, e o impede de degenerar em uma série de “conflitos étnicos”. Estes são guerra de fronteiras; apenas a resistência ao imperialismo americano constitui uma oposição ao sistema, ou à própria globalização. No entanto, as áreas melhor equipadas em termos socioeconômicos para sustentar esse tipo de resistência global – o Japão ou a União Européia – estão visivelmente implicadas no projeto americano de mercado livre

¹³ Cuba e a China podem ser os mais interessantes contra-exemplos dos modos em que um nacionalismo concreto pode ser complementado por um projeto socialista.

¹⁴ Talvez não seja esse o ponto fundamental para ele, mas vale a pena examinar o livro fantástico, estimulante e simpático de Régis Debray. *A demain de Gaulle*. Paris, 1990.

global e têm os “sentimentos contraditórios” de sempre, defendendo seus interesses em larga medida através de disputa sobre tarifas, proteção, patentes e outras questões comerciais.

Finalmente, é preciso acrescentar que o estado-nação continua sendo o único parâmetro e o único terreno concreto da luta política. As recentes demonstrações contra o Banco Mundial e a WTO parecem constituir um novo ponto de partida promissor para uma política de resistência à globalização no interior dos Estados Unidos. No entanto, fica difícil ver como essa luta pode se desenvolver em outros países a não ser em um espírito nacionalista – ou gaullista – como caracterizado acima; por exemplo, a luta por leis de proteção trabalhista contra a pressão do mercado livre global, as políticas de resistência de “proteção” da cultura nacional, ou a defesa da lei de patentes contra um “universalismo” americano que vai varrer as culturas locais e a indústria farmacêutica, juntamente com quaisquer redes de proteção social ou de sistemas médicos socializados que ainda possam existir. Aqui, a defesa do nacional torna-se uma defesa do próprio estado do bem-estar social.

Esse importante campo de luta tem ainda que enfrentar uma contramanobra política engenhosa dos Estados Unidos: a cooptação da linguagem da proteção nacional e seu uso para a defesa das leis americanas de trabalho infantil e do meio ambiente contra a interferência “internacional”. Isso faz com que uma resistência nacional ao neoliberalismo se transforme em uma defesa do universalismo americano dos “direitos humanos”, esvaziando assim essa luta de seu conteúdo antiimperialista. Em mais uma reviravolta, essas lutas pela soberania podem ser combinadas com uma resistência ao estilo iraquiano – ou seja, interpretadas como o direito de produzir armas atômicas (que uma nova variante do “universalismo” americano restringe agora a “grandes nações”). Em todas essas situações, temos a luta discursiva entre as exigências do particular e as do geral, confirmando a identificação de Chatterjee da contradição fundamental da posição nacionalista: a tentativa de universalizar uma particularidade. Deve-se esclarecer que essa crítica não acarreta um endosso do universalismo, já que este, como

vimos, significa os Estados Unidos defendendo seus próprios interesses. A oposição entre geral e particular está fincada como uma contradição no interior da situação histórica corrente do estado-nação em um sistema global. E esta é talvez a razão filosófica mais funda por que a luta contra a globalização, ainda que possa se dar parcialmente no terreno nacional, não possa ser levada a bom termo em termos totalmente nacionais ou nacionalistas – mesmo se a paixão nacionalista (no meu sentido gaullista do termo) seja seu impulso indispensável.

O que dizer então da resistência política no nível cultural, que inclui uma defesa de “nosso modo de vida”? Esse pode ser um poderoso programa negativo: assegura a articulação e o destaque de todas as formas visíveis e invisíveis de imperialismo cultural, permite que seja identificado um inimigo e sua força destrutiva. É na substituição da literatura nacional pelos *best-sellers* internacionais ou americanos, no colapso da indústria cinematográfica nacional, sob o peso de Hollywood, ou da televisão nacional invadida por importações americanas, no fechamento de restaurantes e bares locais com a chegada das grandes redes de *fast-food* que os efeitos mais intangíveis da globalização podem começar a ser reconhecidos em sua forma mais dramática.

Mas o problema é que é difícil representar a “vida cotidiana” que está sendo ameaçada: assim, se sua desagregação pode ser visível e tangível, a substância positiva do que está sendo defendido pode ser reduzida a tiques antropológicos e estranhezas, muitos dos quais se resumem a uma tradição religiosa (e é a própria noção de “tradição” que quero questionar aqui). Isso nos leva de volta a uma política mundial à maneira de Huntington, com o detalhe que a única “religião” ou “tradição religiosa” que demonstra ter a energia de resistir à globalização e à ocidentalização (ocidenintoxicação, como dizem os iranianos) é – como seria de prever – o islamismo. Após o desaparecimento do movimento internacional comunista, parece que no cenário internacional apenas algumas correntes no interior do islamismo – geralmente caracterizadas como “fundamentalistas” – se

posicionam efetivamente em oposição programática à cultura ocidental, ou certamente ao “imperialismo cultural” ocidental.

É igualmente óbvio que essas forças não podem mais constituir, como o islamismo pode ter sido em seus primórdios, uma oposição genuinamente universalista, uma debilidade que fica ainda mais evidente se passarmos do domínio da cultura para o da economia. Se é na verdade o capitalismo que é a força motora das formas destrutivas da globalização, então tem que ser na sua capacidade de neutralizar ou transformar esse modo específico de exploração que se pode testar melhor essas várias formas de resistência ao Ocidente. A crítica à usura certamente não vai ajudar muito, a menos que seja extrapolada, à maneira de Ari Shariati, para se constituir em uma crítica ao próprio capitalismo financeiro. Também as tradicionais denúncias islâmicas da exploração da riqueza mineral local e da força de trabalho local pelas corporações multinacionais ainda nos situam no interior dos limites de um nacionalismo antiimperialista mais antigo, que está mal-aparelhado para enfrentar a tremenda força invasiva do novo capital globalizado, que se transformou completamente nos últimos quarenta anos.

O poder concreto de qualquer forma religiosa de resistência política não reside em seu sistema de crenças, mas em seu embasamento em uma comunidade existente. Esta é a razão pela qual, finalmente, qualquer proposta puramente econômica de resistência tem que ser acompanhada por uma mudança de ênfase (que preserve ainda todos os níveis precedentes), do econômico ao social. Formas preexistentes de coesão social, ainda que não sejam suficientes em si mesmas, são necessariamente uma precondição essencial para qualquer luta política efetiva e duradoura, para qualquer esforço coletivo¹⁵. Ao mesmo tempo, essas formas de coesão são em si mesmas o conteúdo da luta, o que conta em cada movimento político, o programa, por assim dizer, de seu próprio projeto. Mas não é necessário

¹⁵ O livro clássico de Eric Wolf, *Peasant Wars of the Twentieth Century* (Londres, 1971), continua muito instrutivo a esse respeito.

pensar este programa de preservação do coletivo em oposição ao atomizado ou individualizado como um programa retrógrado ou, literalmente, conservador¹⁶. Essa coesão coletiva pode ser forjada na luta, como no Irã e em Cuba (ainda que seja possível que mudanças de geração possam hoje ameaçar essa coesão).

Combinação, a velha palavra do movimento operário inglês do século dezenove para designar a organização dos trabalhadores, nos oferece uma excelente organização simbólica para o que está em questão nesse nível último do social, e a história dos movimentos trabalhistas em todos os lugares do mundo nos dá inúmeros exemplos de como novas formas de solidariedade são forjadas no trabalho político ativo. E estas solidariedades não estão sempre à mercê das novas tecnologias; ao contrário, a troca eletrônica de informação parece ter sido fundamental onde quer que tenham aparecido novas formas de resistência política à globalização (as demonstrações contra a WTO, por exemplo). Por agora, podemos usar a palavra “utópico” para designar quaisquer dos programas ou representações que expressam, não importa de que forma distorcida ou inconsciente, as exigências de uma vida coletiva que virá, e identificar a coletividade social como um ponto crucial da elaboração de uma resposta política verdadeiramente inovadora e progressista à globalização.

(2000)

¹⁶ Quem quer que evoque o valor da comunidade ou da coletividade de uma perspectiva de esquerda tem que enfrentar três problemas: 1) como distinguir radicalmente essa posição do comunitarismo; 2) como diferenciar um projeto coletivo do fascismo ou do nazismo; 3) como relacionar o nível social e o econômico – ou seja, como utilizar a análise marxista do capitalismo para demonstrar a inviabilidade de soluções sociais no interior desse sistema. Quanto às identidades coletivas, em um momento histórico em que a identidade pessoal individual foi desmascarada como o *locus* descentrado de múltiplas posições de sujeito, certamente não seria pedir muito que algo análogo possa ser conceituado no nível coletivo.

Notas sobre a globalização como questão filosófica

I

De um ponto de vista lógico, haveria quatro posições possíveis sobre nosso assunto. A primeira baseia-se na opinião de que a tal da globalização não existe (ainda temos estados-nações e situações nacionais, não há nada de novo sob o sol). A segunda também sustenta que a globalização não é nenhuma novidade, sempre existiu globalização, e basta ler uma só página de um livro como *Europe and the People without History*¹, de Eric Wolf, para verificar que as rotas comerciais dos tempos do neolítico já tinham um âmbito global, com artefatos polinésios chegando até a África e com cacos de louça asiáticos chegando até mesmo ao Novo Mundo.

A estas é preciso acrescentar mais duas: a que sustenta haver uma relação entre a globalização e o mercado mundial, que seria o horizonte final do capitalismo, apenas para em seguida acrescentar que as redes mundiais de hoje são diferentes só em grau, e não em espécie; e, uma quarta possibilidade (que penso ser a mais interessante de todas), postula um novo estágio, um terceiro estágio multinacional do capitalismo, do qual a globalização, quase sempre associada à assim chamada pós-modernidade, é uma característica intrínseca.

¹ Eric Wolf. *Europe and the People without History*. Berkeley, 1982.

Mais além das posições, encontramos os julgamentos: ou se lamenta ou se celebra a globalização, pode-se ou apreciar as novas liberdades da era pós-moderna e da perspectiva pós-moderna, principalmente as novidades da revolução tecnológica; ou, ao contrário, lamentar de forma elegíaca o desaparecimento dos esplendores do moderno: as glórias e possibilidades do modernismo nas artes, o desaparecimento da história como o elemento fundamental onde vivem os seres humanos, ou, ainda, o fim de um campo de luta política essencialmente modernista, onde as grandes ideologias ainda tinham a força e a autoridade que foram, em outros tempos, das religiões. Mas acho que vale a pena distinguir, pelo menos provisoriamente, o debate pós-moderno, hoje tão familiar, da questão da globalização, ainda que as duas questões estejam, a meu ver, intimamente ligadas e que posições sobre o pós-moderno acabem eventualmente reaparecendo na discussão.

Proponho partir do princípio de que já sabemos o que é a globalização, e enfocar o conceito de globalização, sua estrutura, digamos assim, ideológica (tendo como pressupostos um sentido não pejorativo de ideologia, e que um conceito pode ser ideológico e, ao mesmo tempo, correto ou verdadeiro). Creio que globalização é um conceito comunicacional que ora mascara ora transmite significados culturais ou econômicos. Sabemos que hoje há, no mundo todo, redes de comunicação mais intrincadas e extensas que são, por um lado, um resultado de inovações notáveis na tecnologia de comunicação, e, por outro, dependem da ampliação tendencial da modernização em todos os países do mundo, ou pelo menos em suas grandes cidades, o que inclui a implantação dessa tecnologia.

Mas um conceito de globalização que enfoque apenas as comunicações é essencialmente incompleto: desafio qualquer um a pensar esse conceito exclusivamente em termos dos mídias ou das comunicações; pode-se esclarecer este ponto contrastando o que ocorre hoje com as imagens dos mídias no começo do século vinte, ou seja, no período modernista. Na época, parecia que os mídias se desenvolviam com uma certa autonomia: o rádio penetrava pela primeira vez em áreas remotas (tanto em

termos nacionais quanto internacionais); a expansão do cinema pelo mundo todo foi rápida e impressionante, parecia trazer em si um novo tipo de consciência de massa; o jornalismo e a reportagem, chegando aos lugares mais remotos, transformavam-se em atos heróicos, introduzindo uma nova perspectiva e trazendo de volta informações totalmente novas. Ninguém acha que a revolução cibernética funciona assim, nem que seja apenas porque ela se construiu a partir das redes já existentes. O progresso nas comunicações em nossos dias não é mais relacionado ao "iluminismo", em todas as conotações do termo, são simplesmente um progresso em novas tecnologias.

Esta é a razão pela qual uma outra dimensão sempre acaba se infiltrando em um conceito comunicacional de globalização. Assim, se os fenômenos mais recentes se distinguem dos modernos pela tecnologia e não pela informação (ainda que esta palavra tenha sido reapropriada e usada ideologicamente em grande escala em nossos dias), o que acaba acontecendo é que a tecnologia e o que os entendidos em computadores chamam de informação começam quase imperceptivelmente a se deslocar em direção a anúncios e publicidade, a marketing pós-moderno e finalmente à exportação de programas de TV, tudo bem diferente de reportagens surpreendentes sobre lugares remotos. Isso demonstra que um conceito superficial, o de comunicação, foi de repente dotado de uma nova dimensão cultural: um significante comunicacional adquiriu um significado ou significação mais propriamente cultural. Desse modo, postular a ampliação das redes de comunicação acaba se transformando subrepticiamente em uma posição sobre a nova cultura mundial.

Mas o deslocamento também pode se dar em outra direção: a do econômico. Assim, ao tentar pensar esse conceito novo, ainda puramente comunicacional, começamos a preencher esse significante vazio com imagens de transferências financeiras e investimentos pelo mundo todo, as novas redes começam a se expandir com o comércio do assim chamado novo capitalismo flexibilizado (confesso que sempre achei essa expressão ridícula). Começamos a lembrar que a nova produção flexibilizada tornou-se possível exatamente pela informatização (o que

nos leva de volta ao tecnológico), e nos lembramos ainda que os próprios computadores e seus programas e afins estão hoje entre as formas mais quentes de troca de mercadorias entre as nações. Desse modo, nessa variante, um conceito ostensivamente comunicacional foi se transformando em uma visão do mercado mundial e de sua recém-descoberta interdependência, uma divisão global do trabalho em uma escala extraordinária e novas rotas eletrônicas de comércio incansavelmente exploradas, tanto pelo próprio comércio como pelas finanças.

Acho que estamos agora melhor equipados para entender os termos do debate e as torrentes de ideologia em torno desse conceito escorregadio, cuja dimensão dupla, mas incomensurável, parece agora produzir dois tipos distintos de posição, que são, ainda por cima, reversíveis. Assim, se você insistir nos conteúdos culturais dessa nova forma comunicacional, penso que chegará logo à celebração pós-moderna da diferença e da diferenciação: de repente, todas as culturas do mundo estão em contato simpático umas com as outras em uma espécie de imenso pluralismo de que é muito difícil não gostar. Mais além dessa celebração da diferença cultural, e em geral intimamente relacionada com ela, está a celebração do aparecimento, na esfera pública, das vozes de uma imensa gama de grupos, raças, gêneros, etnias, constituindo uma quebra das estruturas que condenavam segmentos inteiros da população ao silêncio e à subalternidade, e um crescimento mundial da democratização – por que não? – que parece ter alguma relação com a evolução dos mídias, mas que é de imediato representada pela nova riqueza e variedade de culturas no novo espaço mundial.

Se, por outro lado, seus pensamentos se voltarem para a economia e o conceito de globalização tingir-se desses códigos e significados, você verá que o conceito torna-se mais obscuro e opaco. O que vem agora à tona é, mais do que uma diferença, uma crescente identidade: a rápida assimilação de mercados nacionais até então autônomos e de zonas produtivas a uma só esfera, o desaparecimento da auto-suficiência nacional (por exemplo, em alimentos), a integração forçada de nações do mundo inteiro à nova divisão global de trabalho que mencionei

acima. Aqui, pensar a globalização equivale a montar um quadro de standardização em uma nova escala inédita de integração forçada em um sistema mundial – “desconectar-se” dele, para usar a expressão de Samir Amin, é daqui por diante, tarefa impossível, e até mesmo inconcebível e impensável. Trata-se obviamente de uma perspectiva muito mais catastrófica do que a visão precedente de diferença e de heterogeneidade, mas não estou seguro de que essas duas perspectivas sejam incompatíveis do ponto de vista lógico; na verdade, elas parecem estar de algum modo ligadas dialeticamente, pelo menos na modalidade da antinomia insolúvel.

Tendo colocado essas duas posições, movimentando o conceito de tal forma que pudesse incorporar dois tipos distintos de conteúdo, ora mostrando uma superfície brilhante de luz, ora uma sombria, obscurecida por sombras assustadoras, é importante acrescentar que podemos começar a fazer transferências. Tendo colocado essas possibilidades estruturais iniciais, podemos projetar seus eixos uns sobre os outros. Agora, em um segundo momento, a visão desastrosa da identidade pode ser transferida para o domínio do cultural: e o que se verá, à maneira desalentada da escola de Frankfurt, é a standardização ou americanização da cultura mundial, a destruição das diferenças locais, a massificação de todos os povos do planeta.

Mas você tem toda liberdade de fazer o oposto e transferir a diferença alegre e festiva e as heterogeneidades múltiplas da primeira dimensão, a do cultural, para a esfera econômica: aí, é claro, pululam os retóricos do mercado livre que tentam nos convencer, com acentos febris, das benesses e das possibilidades excitantes do novo mercado livre por todo o mundo: o aumento da produtividade a que levarão os mercados abertos, a satisfação transcendental de constatar que os seres humanos finalmente começaram a perceber que a troca, o mercado e o capitalismo são as mais fundamentais de suas possibilidades enquanto seres humanos, a mais segura das fontes da liberdade.

Tais são as diferentes possibilidades estruturais e combinações que permitem esse conceito ideológico ambíguo e seus conteúdos cambiantes – explorá-los é nosso próximo passo.

II

Uma possibilidade óbvia é pensar que a globalização significa a exportação e importação de cultura. Esta é, sem dúvida, uma questão comercial; mas pressupõe que as culturas nacionais estabeleçam contactos mútuos e se inter-relacionem com uma intensidade impensável em tempos de maior lentidão.

Basta pensar na quantidade de pessoas no mundo inteiro que assistem a programas da televisão americana, para ver que essa intervenção cultural é mais profunda do que quaisquer outras em formas anteriores, sejam as de colonização, de imperialismo, ou simplesmente de turismo. Um grande cineasta indiano descreveu como os gestos e o modo de andar de seu filho adolescente tinham se modificado porque ele assistia à televisão americana: supõe-se que suas idéias e valores também tenham se modificado. Será que isso significa que o mundo inteiro está se tornando americanizado? Se for o caso, qual nossa opinião a este respeito? Ou, talvez, o que o resto do mundo acha disso, e que achariam os americanos?

É preciso agora acrescentar um ponto fundamental a respeito do pluralismo e da diversidade cultural, assim como do pluralismo lingüístico e da diversidade. Temos que entender, nos Estados Unidos, algo que é difícil para nós, americanos, compreendermos: a saber, que os Estados Unidos não são apenas um país e uma cultura entre outras e que o inglês não é apenas mais uma língua entre outras. Há uma assimetria fundamental nas relações dos Estados Unidos com todos os outros países do mundo, e isso não apenas com os países do terceiro mundo, mas também com países da Europa Ocidental e com o Japão, como vou explicitar a seguir.

Isso significa que há uma cegueira no centro e que a reflexão sobre a globalização pode nos ajudar a tentar corrigi-la. A cegueira americana pode ser constatada, por exemplo, na nossa tendência de confundir o universal e o cultural, ou quando partimos do pressuposto que em qualquer conflito geopolítico todos os elementos e valores são iguais e equivalentes, ou seja, não são afetados pela desproporção do poder. Penso que isso

coloca novos problemas filosóficos interessantes, mas gostaria de ilustrar suas conseqüências de forma mais concreta.

Veja-se, por exemplo, a questão dos idiomas no novo sistema mundial: serão todos iguais, e será que cada grupo lingüístico produz livremente sua própria cultura de acordo com suas próprias necessidades? Os falantes de idiomas minoritários sempre protestaram contra esse ponto de vista; e suas preocupações só podem ter aumentado com o surgimento de uma espécie de cultura global ou de *jet-set* transnacional, na qual uns poucos *hits* internacionais (de natureza literária ou cultural) são canonizados pelos mídias e atingem uma circulação muito ampla, impensável para os produtos locais, que quase sempre acabam sendo esmagados pelos *hits*. Vale ressaltar, ainda, que para muitas pessoas no mundo o inglês não é exatamente uma linguagem da cultura: é uma língua franca do poder e do dinheiro, que é preciso aprender e usar para fins práticos, e não para fins estéticos. Essa mesma conotação de poder faz também que se reduza o valor, aos olhos dos falantes estrangeiros, de todas as formas da alta cultura em língua inglesa.

Pelas mesmas razões, a cultura de massa americana, associada com dinheiro e com mercadorias, tem um prestígio que é prejudicial para grande parte da produção cultural doméstica. Esta é forçada ou a desaparecer, como acontece com a televisão e cinema locais, ou é cooptada e transformada a ponto de se tornar irreconhecível, caso da música. Aqui nos Estados Unidos não nos damos conta – porque não precisamos fazê-lo – do significado, nas negociações e acordos do GATT* e do NAFTA** das cláusulas culturais e da disputa feroz entre os imensos interesses culturais dos Estados Unidos, que querem abrir a fronteira dos outros países para o cinema, a televisão e a música americanas, e os estados-nações estrangeiros que ainda valoriz-

* Nota da tradutora: O GATT – General Agreement on Tariffs and Trade – Acordo Geral de Tarifas e Comércio – foi substituído pela WTO – World Trade Organization/Organização Mundial de Comércio.

** NAFTA – North American Free Trade Agreement/Acordo Norte-americano de Livre Comércio.

zam a preservação e o desenvolvimento das línguas e culturas nacionais, e tentam limitar os danos – tanto materiais como sociais – causados pelo poder nivelador da cultura de massas americana; o dano material é devido aos enormes interesses em jogo, e os sociais são devidos à mudança de valores que pode ser levada a efeito pelo que se costumava chamar – quando se tratava de um fenômeno muito mais limitado – de americanização.

III

Tudo isso mostra que precisamos abrir um longo parêntese sobre o significado dos acordos do GATT e do NAFTA, que são passos fundamentais no esforço americano de solapar as políticas culturais de subsídios e quotas em outros lugares do mundo, especialmente na Europa Ocidental.

A resistência francesa às pressões americanas é geralmente apresentada nos Estados Unidos como uma excentricidade cultural, algo como comer patas de rã. Quero argumentar, na contramão, que essa resistência estabelece uma agenda fundamental para todos os trabalhadores em cultura na próxima década, e pode ser um foco para o ressurgimento de uma noção igualmente antiquada ou excêntrica, a de imperialismo cultural, e até mesmo a do próprio imperialismo em nossos dias, de novo sistema mundial de capitalismo tardio.

→ A transformação do cultural em econômico e do econômico em cultural é freqüentemente apontada como uma das características do que se chama de pós-modernidade. Em todo caso, essa transformação tem conseqüências fundamentais para o estatuto da própria cultura de massas. As conversações do GATT estão lá para demonstrar que os filmes e a televisão americanos são tanto base como superestrutura, são tanto economia quanto cultura, e, juntamente com o *agribusiness* e os armamentos, são os principais produtos de exportação dos Estados Unidos – ou seja, uma enorme fonte de renda e de lucros. Essa é a razão pela qual a insistência americana na abertura das barreiras de quotas de cinema em países estrangeiros não deve

ser vista como uma excentricidade cultural norte-americana, como a violência ou a torta de maçã, mas antes como uma necessidade de comerciantes astutos – uma necessidade formal da economia independente de seu conteúdo cultural frívolo.

Nossa política cultural no GATT tem que ser vista também como uma necessidade da expansão econômica – a lógica do capital é geralmente a de um impulso irresistível de expansão, ou exigência de um aumento de acumulação que não pode ser freado, suspenso ou reformulado, sem causar um dano mortal ao próprio sistema. É em especial importante estabelecer uma distância irônica da retórica da liberdade – não apenas o livre comércio, mas liberdade de expressão, de circulação de idéias e de “propriedades” intelectuais – que acompanha esta política. A base material das idéias e dos produtos culturais são as instituições de reprodução ou de transmissão, que hoje em dia são facilmente identificadas em qualquer lugar: são as grandes corporações baseadas no monopólio da tecnologia relevante de informação; assim, a liberdade dessas corporações (e de seu estado-nação dominante) não são a mesma coisa que nossa liberdade de como indivíduos ou como cidadãos. Na mesma linha, as políticas complementares de *copyright*, de patentes, de propriedade intelectual, indissociáveis dessas políticas internacionais, nos alertam para o fato de que a tão aspirada liberdade de idéias é importante justamente porque essas idéias são propriedade privada e foram projetadas para serem vendidas em grandes quantidades lucrativas. Não vou mais me alongar na discussão dessa característica importante (da qual há um equivalente ecológico na tentativa de se patentear elementos químicos que vêm das florestas tropicais do terceiro mundo, e coisa do tipo), mas vou voltar mais adiante à questão do mercado livre.

Quero enfatizar agora um outro aspecto dessa liberdade peculiar: trata-se de um jogo literalmente sem vencedores, no qual a minha liberdade resulta na destruição da indústria cultural nacional de outras pessoas. Aqueles entre vocês que pensam que as políticas socialistas estão mortas, os que aprenderam a ser opositores ferrenhos da intervenção do estado e que estão hoje tecendo fantasias a respeito das possibilidades das Organi-

zações Não-Governamentais (ONGs), ganhariam muito se se lembrassem de que são necessários subsídios governamentais para a criação de uma indústria cinematográfica nacional independente: os Länder da Alemanha Ocidental há muito são um modelo para o subsídio das vanguardas; a França tem um sistema intrincado e produtivo de fornecer subsídios a jovens cineastas a partir dos lucros dos filmes comerciais; a atual “new wave” do cinema britânico, do Channel Four e do British Film Institute (BFI), não existiria sem o governo e as antigas tradições da BBC e do socialismo; finalmente o Canadá (juntamente com o Québec) abriu uma série de precedentes que possibilitam ao estado desempenhar um papel realmente produtivo e estimulante na cultura e nas políticas culturais. A questão é que as conversações do GATT foram projetadas, pelo menos do ponto de vista dos lobistas do estado americano, para dismantelar todos esses subsídios locais e nacionais como formas de competição internacional “desleal”; esses subsídios foram alvos diretos e explícitos da onda, no momento suspensa, de ofensiva do livre comércio em entretenimentos; e espero que esteja evidente que o sucesso nessa área significaria de imediato a extinção gradual de novas produções artísticas e culturais nacionais em todos os outros lugares do mundo, do mesmo modo que o livre trânsito do cinema americano no mundo significa o fim dos cinemas nacionais em outros países, talvez de todo e qualquer cinema nacional como uma espécie distinta de cinematografia. Tratar dessa questão em termos de um *telos* ou de uma intenção explícita pode até parecer conspiratório, mas certamente esses pares se complementam: assegurar a própria vantagem e destruir a dos inimigos, no caso em questão, um novo mercado mais livre, não significa um aumento também dos negócios do concorrente. Já desde o velho Plano Marshall, a ajuda americana aos países da Europa Ocidental depois da Segunda Guerra Mundial era acompanhada de prescrições previdentes a respeito da quantidade de filmes americanos a serem legalmente admitidos nos mercados europeus; em muitos casos, em especial nos da Inglaterra, Alemanha e Itália, essa inundação de filmes americanos efetivamente acabou com a indústria nacional, que foi

obrigada a se especializar ou a se tornar uma indústria nos moldes das do terceiro mundo, para conseguir sobreviver. Não foi por acaso que apenas a indústria francesa manteve seu caráter nacional, e que portanto seja na França que se possa encontrar hoje uma consciência maior desse perigo.

⇒ A destruição da produção nacional de cinema – juntamente com a destruição potencial da cultura local ou nacional como um todo – é exatamente o que se constata hoje em dia no segundo e no terceiro mundos. Deve ficar claro que o triunfo do cinema hollywoodiano (a que se deve acrescentar o da televisão, que hoje é tão importante, se não for mais, quanto o do cinema), não é apenas um triunfo econômico, mas também um triunfo formal e político. Um evento teórico significativo foi o anúncio, em um livro de 1985, *The Classical Hollywood Cinema*, de Bordwell, Thompson e Staiger, do desaparecimento, no mundo inteiro, dos diferentes filmes experimentais dos anos 60 e 70 e da hegemonia universal da forma clássica de Hollywood². Trata-se, ainda, em um outro sentido, da morte relativamente final do moderno, na medida em que os cineastas independentes em todo o mundo eram guiados por um certo modernismo, mas é também uma morte do político e uma alegoria do fim da possibilidade de se imaginar alternativas sociais radicalmente diferentes da ordem vigente. Isso porque o cinema político nos anos 60 e 70 ainda corroborava a existência dessa possibilidade (como o faziam, de forma mais complexa, todo o modernismo) ao atestar que a descoberta ou invenção de uma nova forma era equivalente à descoberta ou invenção de relações sociais e de formas de viver no mundo radicalmente novas. São estas possibilidades – cinematográficas, formais, políticas e sociais – que desapareceram na medida em que se consolidou uma hegemonia mais definitiva dos Estados Unidos.

² David Bordwell, Kristin Thompson e Jane Steiger. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Nova Iorque, 1985, p. 381-385.

Ora, poderíamos argumentar que há uma boa razão para tudo isso: ou seja, que as pessoas gostam dos filmes de Hollywood e que possivelmente vão acabar gostando do modo de vida americano, se tiverem possibilidade de atingi-lo. Por que será que o público russo ou húngaro lota as platéias dos cinemas que mostram os filmes hollywoodianos, ao invés de irem assistir ao que sobrou de suas antes tão prestigiadas produções nacionais? Por que devemos temer que a cultura cinematográfica da Índia, que até agora era fechada e protegida, com a privatização, vá derreter como neve, a despeito das suas numerosas produções e da popularidade da comédia hindu tradicional? A rapidez da edição nos filmes americanos e a atração sensual de sua violência essencial podem ser apresentadas como possíveis explicações, mas nessa forma, a explicação ainda é moralista. É fácil ficar viciado em cinema hollywoodiano e em televisão – de fato, penso que a maioria de nós já o é –, mas seria preferível olhar para esse fenômeno de outro ângulo, e medir o grau em que cada cultura e vida cotidiana nacionais são um tecido de hábitos e de práticas costumeiras, que formam uma totalidade ou um sistema. É muito fácil destruir esses sistemas culturais tradicionais que incluem os modos como as pessoas se relacionam com seus corpos, usam a linguagem, lidam com a natureza ou uns com os outros. Uma vez destruído, esse tecido social não pode mais ser recomposto. Alguns países do terceiro mundo ainda estão em uma situação em que esse tecido está preservado. A violência do imperialismo cultural americano e da penetração dos filmes de Hollywood e da televisão está justamente na destruição imperialista dessas tradições, que estão longe de serem tradições pré-capitalistas ou religiosas, mas representam acomodações recentes e bem-sucedidas de velhas instituições à tecnologia moderna.

A questão é que, em combinação com a ideologia do mercado livre, o consumo das formas cinematográficas hollywoodianas é o aprendizado de uma cultura específica, de uma vida cotidiana como prática cultural – uma prática cuja expressão estética é a narrativa mercantilizada –, de tal forma que a população em questão aprende as duas coisas ao mesmo tempo. Hollywood não é apenas o nome de um negócio altamente rentável, mas é

também o nome de uma revolução cultural fundamental do capitalismo tardio, na qual se destroem antigos modos de vida e se colocam modos novos em seu lugar. Mas, e se for isso que os outros países querem, pode-se perguntar. A inferência é que se trata da natureza humana e, mais ainda, que toda a história é uma longa marcha em direção a seu momento apoteótico, a cultura americana. Mas a questão é se nós, os americanos, queremos esta cultura, porque se não formos capazes de imaginar nada diferente, então, obviamente, não podemos alertar as outras culturas a respeito de nada.

IV

É preciso retomar agora uma perspectiva americana e enfatizar que há uma assimetria fundamental entre os Estados Unidos e as outras culturas. Em outras palavras, nunca vai haver paridade nessas áreas: na nova cultura global não há novos pontos de partida, as outras línguas nunca vão igualar o inglês em sua função global, mesmo que se façam esforços sistemáticos para tal; do mesmo modo, as indústrias locais de entretenimento dificilmente irão suplantam Hollywood com uma forma global bem-sucedida no mundo inteiro, em especial devido ao fato de que o próprio sistema americano sempre incorpora elementos exóticos do estrangeiro, um pouco de cultura samurai, outro de música sul-africana, o cinema de John Woo, comida tailandesa, e assim por diante.

É por essa via que a nova explosão da cultura mundial é vista por muitos como um motivo de celebração, mas a questão não é escolher entre duas visões diferentes, e sim intensificar sua incompatibilidade e oposição de tal forma que possamos viver essa contradição em particular como nossa forma histórica da “consciência infeliz” de Hegel. Por um lado está o ponto de vista de que a globalização significa essencialmente unificação e estandardização: através da intermediação das grandes corporações multinacionais ou transnacionais, em grande parte baseadas nos Estados Unidos, uma forma standard de vida material

americana, juntamente com valores e formas culturais norte-americanas, está sendo sistematicamente transmitida a outras culturas. Não se trata simplesmente dos equipamentos e das edificações que cada vez mais fazem que todos os lugares do mundo se pareçam. Não se trata, tampouco, apenas de uma questão de valores – ainda que os americanos sempre se choquem quando os estrangeiros sugerem que os direitos humanos, os valores feministas, e até a democracia parlamentar não devem ser necessariamente vistos como universais, mas antes como meras características locais norte-americanas que foram exportadas como práticas válidas para todos os povos do mundo.

Quero ressaltar que esse tipo de choque faz bem para nós, americanos, mas ainda não mencionei a forma suprema em que os interesses econômicos americanos e a influência cultural americana coincidem para produzir todo um modo de vida. Costuma-se falar em “individualismo corrosivo” e em “materialismo” consumista como formas de explicar o poder de destruição do novo processo de globalização. Mas acho que esses conceitos moralistas não dão conta dessa tarefa, não são capazes de identificar claramente as forças destrutivas que têm origem nos

Estados Unidos e que resultam da sua hoje incontestada primazia e da conseqüente primazia do *American way of life* e da cultura americana de meios de comunicação de massa. Essa força suprema é o consumismo, o ponto central de nosso sistema econômico, e também o modo de vida para o qual somos todos os dias sem cessar treinados por toda nossa cultura de massas e indústria de entretenimento, com uma intensidade de imagens e de mídias sem precedentes na história. Desde o descrédito do socialismo pelo colapso do comunismo na União Soviética, apenas o fundamentalismo religioso parece ser capaz de nos oferecer um modo de vida – nos recusamos a usar a palavra estilos de vida – diferente do consumismo americano. Mas será certo, como acreditam Fukuyama e outros, que a totalidade da história humana foi uma progressão tortuosa em direção a seu ponto máximo, o consumidor americano? E, será que as benesses do mercado podem ser estendidas a ponto de este meio de vida chegar a estar disponível para todos no mundo inteiro? Se

este não for o caso, teremos destruído suas culturas sem oferecer nenhuma alternativa; mas para muitos, todas as recorrências do que é considerado violência local nacionalista representam uma reação e um mecanismo de defesa contra a intensificação dos efeitos da globalização. Eis, por exemplo, o que diz Giovanni Arrighi:

“Comunidades inteiras, países e até continentes, como é o caso da África da região do Saara, foram consideradas redundantes, supérfluas do ponto de vista das mudanças da economia de acumulação capitalista em escala mundial. Em combinação com o colapso de poder mundial e do império territorial da União Soviética, o desligamento desses lugares e comunidades ‘redundantes’ do sistema de abastecimento mundial causou um grande número de disputas, muitas vezes violentas, sobre ‘quem é mais supérfluo’, ou mais simplesmente, sobre a apropriação de recursos que escassearam brutalmente com o desligamento. De forma geral, essas disputas são entendidas e tratadas não como expressão da autoproteção da sociedade contra a ruptura de modos de vida estabelecidos pelo impacto da competição intensificada do mercado mundial – o que, na maioria das vezes é exatamente o caso. Ao invés disso, são consideradas e tratadas como expressão de ódios atávicos ou de lutas de poder entre valentões locais, sendo que tanto um como o outro desempenham um papel, na melhor das hipóteses, secundário”³.

Não importa aqui discutir a validade do diagnóstico de Arrighi. O mais importante é que ele nos ensina a pensar nos acontecimentos atuais em termos da situação atual da globalização, e não em termos culturalistas (que acabam resvalando para o racismo).

Depois dessas visões catastróficas fica difícil dar voz às visões positivas sem dar a impressão de querer banalizar o outro

³ Giovanni Arrighi. *The Long Twentieth Century*. Nova Iorque, 1985, p. 330-331. Trad. bras.: *O longo século XX*. Contraponto/Unesp, 1996.

lado da nossa moeda, ou seja, a exaltação da globalização e da pós-modernidade. Mas trata-se de uma visão bastante convincente que muitos de nós, especialmente nos Estados Unidos, compartilhamos de forma a um só tempo inconsciente e prática, na medida em que somos os receptores dessa nova cultura mundial. Este congresso* é em si mesmo um sinal de que estamos agora em uma posição que permite nos beneficiarmos da globalização, ativando uma série de novas redes intelectuais e intensificando trocas e discussões que abrangem uma grande variedade de situações nacionais. Estas foram de tal modo estandardizadas pela globalização, que podemos agora entender uns aos outros. Parece-me que a velha oposição fundamental entre os ocidentalistas e os tradicionalistas do mundo colonizado desapareceu por completo nesse novo momento pós-moderno do capitalismo. Essa oposição era, por assim dizer, uma oposição modernista, que não se sustenta mais, pela simples razão de que essa forma de tradição desapareceu em toda parte. O neoconfucionismo, os fundamentalismos hindu e islâmico, são invenções novas, pós-modernas, e não sobreviventes de antigos modos de vida. Nesse sentido, também a oposição entre metrópoles e províncias desapareceu, tanto em escala nacional quanto em escala global, e isso não necessariamente pelas melhores das razões, uma vez que é a estandardização que apaga a diferença entre o centro e as margens. E, ainda que seja um exagero dizer que agora somos todos marginalizados, todos descentrados no sentido positivo que estes termos adquiriram hoje, certamente muitos novos tipos de liberdade foram conquistados no processo em que a globalização resultou no descentramento e em uma proliferação de diferenças. Vê-se que este ponto de vista considera a chegada da globalização de um ângulo oposto ao do pessimista, segundo o qual a globalização significava unificação e estandardização; e, no entanto, essas são de fato as duas características antitéticas desse elefante que, como o cego da piada, estamos tentando descrever.

* Nota da tradutora: este texto foi apresentado em um congresso internacional sobre "Globalização e cultura".

No campo da cultura, ninguém apresentou um quadro mais potente da versão celebratória da globalização do que o teórico mexicano Néstor García Canclini com sua concepção da globalização como uma cultura de hibridização⁴; de seu ponto de vista, os contatos ecléticos e os empréstimos que a globalização possibilita são progressistas e saudáveis, impulsivando de forma positiva a proliferação de novas culturas (acho que ele acredita que as culturas sempre funcionaram assim, através de combinações desordenadas e impuras, ao invés de através de situações isoladas e tradições regulamentadas). O trabalho de García Canclini fornece munição para as mais vibrantes visões utópicas de nossos dias: um enorme festival global urbano e intercultural, sem um centro e hoje sem mais nenhuma modalidade dominante. Eu, por outro lado, creio que esta visão requer um pouco de especificidade econômica e é inconsistente com a qualidade e com o empobrecimento do que tem que ser chamado de cultura corporativa em escala global.

Mas espero que o choque entre esta visão e a pessimista seja produtivo para esse debate, que é um dos mais significativos de nossos dias.

(Uma outra oposição relevante, intimamente relacionada com esta, é a que se estabelece entre os antigos valores da autonomia e da auto-suficiência – tanto na cultura como na economia – e certas visões correntes da interdependência sistêmica, segundo a qual somos todos pontos em uma teia ou rede global. Também aqui é possível aduzir argumentos fortes em favor de ambas as posições, mas menciono este debate em particular apenas de passagem para poder depois reconhecê-lo em uma agenda mais ampla.)

Mas agora quero voltar à minha possibilidade tri-lateral e dizer por que, se García Canclini estiver errado a respeito da vitalidade e da produção contínua do chamado terceiro mundo, tampouco podemos continuar a ter esperança de que sejam os

⁴ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*. Cidade do México, 1989.

outros dois grandes centros mundiais, a Europa e o Japão, os que vão conseguir contrabalançar o processo de americanização.

No presente contexto, prefiro apresentar essa questão mais como um problema do que como uma mera opinião: será que em nossos dias a relação entre economia e cultura mudou de forma fundamental? Hoje, produção original ou inovação cultural – e estou falando em cultura de consumo de massa – são índices reveladores da centralidade de uma determinada área, e não de sua fertilidade ou poder produtivo. Este é o significado extraordinário do fato de que as tentativas do Japão de incorporar a indústria americana de entretenimento – a compra da Columbia Pictures pela Sony e o controle acionário da MCA pela Matsushita – não foram bem-sucedidas; isso comprova que apesar da imensa riqueza e da produção tecnológica e industrial, e a despeito até mesmo da posse e da propriedade privada, os japoneses foram incapazes de dominar a produtividade essencialmente cultural necessária para garantir o processo de globalização para um determinado competidor. Dizer produção de cultura equivale a dizer produção da vida cotidiana – e sem isso um sistema econômico não consegue continuar a se implantar e expandir.

Quanto à Europa – mais rica e elegante do ponto de vista cultural do que nunca, um museu fasciante de um passado notável, de forma mais imediata, o passado do modernismo – é mal sinal que não seja capaz de gerar suas próprias formas de produção de cultura de massa. Será possível que a morte do modernismo também significou o fim de um certo tipo de arte e de cultura hegemônicas européias? Acho que as tentativas, estimuladas pelo Mercado Comum, de criar uma nova síntese cultural européia, com Milan Kundera substituindo T.S. Eliot, são um sintoma igualmente preocupante, se bem que mais patético. O surgimento de uma série de culturas populares locais, étnicas ou oposicionistas em toda a Europa é um bônus bem-vindo da pós-modernidade mas, por definição, significa a renúncia do velho projeto hegemônico europeu.

Pelas mesmas razões, os antigos países socialistas parecem de modo geral incapazes de gerar uma cultura original e um

modo de vida diferente, capaz de se apresentar como uma alternativa viável; no terceiro mundo, como já disse acima, os antigos tradicionalismos estão enfraquecidos e mumificados, e apenas o fundamentalismo religioso parece capaz de ter força ou vontade de resistir à americanização. Mas aqui a ênfase central é na palavra “parece”, pois ainda resta verificar se estas experiências estão oferecendo alternativas sociais ou apenas violência repressiva e reativa.

V

O elogio da “liberdade” do mercado quase sempre apresenta sua evolução assustadora como se fosse algo tão totalmente novo e positivo que parece valer a pena, em conclusão, interrogar esse conceito por sua vez, e determinar a interferência das categorias filosóficas que são ativadas pela identificação da globalização com o mercado. Essas contradições conceituais internas podem ser a princípio registradas como uma série de fusões de “níveis” da vida social que são de fato distintos e diferenciados.

Assim, em um trabalho notável que já citei em várias ocasiões, A.O. Hirschman⁵ documenta as maneiras como os primeiros panfletos e tratados da Renascença sobre o comércio elogiavam *la douceur du commerce*: a influência benéfica do comércio sobre as mentalidades selvagens, bárbaras ou violentas, a introdução de interesses e perspectivas cosmopolitas, a implantação gradual da civilidade em meio a povos rudes (incluindo, vale acrescentar, os da própria Europa feudal). Temos já aqui uma fusão de dois níveis: o da troca é fundido ao das relações humanas e da vida cotidiana (como diríamos hoje), e se postula uma identidade entre eles. Por sua vez, em nossos dias, o inefável Hayek propôs uma identificação similar, mas em uma escala política mais grandiosa, entre a livre iniciativa e a democracia política. A falta da primeira, supõe-se, impede o

⁵ Albert O. Hirschman. *The Passions and the Interests*. Princeton, N.J., 1977.

desenvolvimento da segunda, e portanto segue-se que o desenvolvimento da segunda – da democracia – depende do progresso do próprio mercado livre. Trata-se de um silogismo entusiasticamente defendido pelos seguidores de Friedman e mais recentemente abraçado com fervor por todos aqueles economistas aventureiros do mundo livre, que voaram para os países em trevas do antigo Leste para oferecer consultoria a respeito de como construir uma ratoeira mais eficiente⁶. Mas, mesmo no interior desse sistema de identificações ideológicas existe uma ambigüidade mais básica, que diz respeito ao próprio mercado: o uso das categorias de Marx mostra que essa “idéia” ou ideograma envolve uma fusão ilícita de duas categorias, a da distribuição e a da produção (pode muito bem haver um movimento que inclua o consumo em vários pontos dessa operação retórica).

Pois o que se está defendendo aí é a produção capitalista, sob o nome e disfarce da distribuição – as variedades extraordinárias e heterogêneas das trocas de mercado. Bem sabemos que os pontos fundamentais de crise do capitalismo sempre se dão quando essas coisas não funcionam em sincronia: superprodução, armazenamento de bens que ninguém pode comprar, e assim por diante. Na mesma via, a libidinização de mercado, se posso dizer assim – a razão pela qual tantas pessoas pensam que o velho e aborrecido mercado é algo sexy –, é resultado de uma variedade de imagens do consumo que douram essa pílula: como se a mercadoria estivesse se transformando em sua própria ideologia, e, através do que Leslie Sklair chama de nova “cultura-ideologia do consumo” transnacional, mudando hábitos e práticas psíquicas tradicionais, transformando assim tudo a sua volta em algo que se diz parecer com o *American way of life*.

⁶ Mas ver Maurice Meisner. *The Deng Xiaoping Era*. Nova Iorque, 1996, para uma apresentação convincente das possibilidades de desenvolvimento capitalista em sociedades assim chamadas “não democráticas”.

Mas suponhamos que o que estamos identificando aqui como os diferentes níveis da mesma coisa estejam, na realidade, em contradição; por exemplo, suponhamos que o consumismo seja inconsistente com a democracia, que os hábitos e vícios do consumo pós-moderno bloqueiem ou reprimam as possibilidades da ação política coletiva. Podemos lembrar aqui que, historicamente, a invenção da cultura de massas como um componente do fordismo foi central para o famoso excepcionalismo americano: ou seja, o que possibilitou o federalismo, a mistura de raças e a administração da luta de classes nos Estados Unidos, em oposição ao que se deu na maioria dos outros países, foi exatamente nosso sistema único de cultura de massa e de consumo que deslocou as energias sociais em direções governadas por um consenso. Isso faz que seja irônico apresentar a cultura de massa como um espaço de democratização, para não falar de resistência, como fazem muitos dos participantes no debate da globalização.

Mas algumas dessas confusões podem ser esclarecidas através do exame de situações específicas e outras pela separação de níveis proposta aqui. Vamos examinar mais de perto a celebração dos efeitos libertários da cultura comercial de massas, em especial como aparece com ênfase particular na área de estudos latino-americanos, por estudiosos e teóricos como George Yúdice, especialmente na área de música popular (e no Brasil, na de televisão)⁷. Na literatura, a linguagem protege as grandes produções literárias modernas – o *boom* latino-americano, por exemplo – e de certa forma estas invertem a direção, conquistando os mercados norte-americano e europeu. Na música, argumenta-se não só que a música local ganha das importadas ou norte-americanas, mas que, ainda mais importante, as empresas transnacionais efetivamente investem na indústria fonográfica e na música local (e, no caso do Brasil, nas redes de televisão locais). Nesses casos, então, a cultura de massa pareceria oferecer uma modalidade de resistência à absorção geral da produ-

⁷ George Yúdice. “Civil Society, Consumption, and Governmentability in an Age of Global Restructuring”. *Social Text*, 45, 1995, p. 1-25.

ção local nacional na órbita das empresas transnacionais, ou, pelo menos, no caso do Brasil no exemplo acima, seria uma forma de cooptação e de reversão desse movimento em favor da produção local nacional. Mas essa história peculiar de sucesso nacional não é regra, e sim a exceção, dado o fato de que a televisão em outros países (e não apenas no terceiro mundo) é quase que totalmente colonizada por shows americanos importados. Sem dúvida é pertinente, como método empírico, distinguir a dependência econômica da cultural: o que gostaria de ressaltar é que mesmo uma distinção tão banal reintroduz os dilemas filosóficos, em especial os problemas de categoria e de níveis que aponte aqui. Qual é de fato a justificativa de se distinguir os dois níveis, o do cultural e o do econômico, quando nos Estados Unidos de hoje, como vimos, o cultural – a indústria do entretenimento – é, juntamente com os alimentos, um dos nossos mais importantes produtos de exportação, um produto que o governo está preparado para fazer enormes esforços para defender, como se pode verificar nas disputas nas negociações do GATT e do NAFTA?

De um ponto de vista teórico diferente, a teoria da pós-modernidade fala de uma desdiferenciação gradual desses níveis, com o próprio econômico se tornando cultural, ao mesmo tempo em que todo o cultural gradualmente se transforma no econômico. A sociedade da imagem e a propaganda sem dúvida comprovam a transformação gradual das mercadorias em imagens libidinais delas mesmas, ou seja, quase que em produtos culturais, enquanto que a dissolução da alta cultura e a simultânea intensificação do investimento em mercadorias da cultura de massas podem ser suficientes para sugerir que, qualquer que tenha sido a situação em estágios e momentos anteriores do capitalismo (quando o estético era exatamente um santuário e um refúgio contra os negócios e o estado), hoje não sobrou nenhum enclave – estético ou não – no qual a forma mercadoria não reine suprema.

Então a proposição de que o domínio cultural pode, sob certas condições (a televisão brasileira), entrar em conflito com o domínio do econômico (dependência), ainda que não seja

nem ilógica nem impensável, precisa ser melhor elaborada. Esta elaboração inclui sem dúvida o fato de que o Brasil goza de um estatuto único por ter um enorme mercado de dimensões quase continentais, uma explicação que prefiro em detrimento das idéias mais tradicionais de diferença cultural, tradição nacional e lingüística, e coisas do gênero, que precisam ser retraduzidas em termos materiais.

Mas ainda não examinamos a proposição de Yúdice de que, em certas circunstâncias, a cultura – mas vamos restringir-nos à música, para simplificar as coisas – pode ser um campo de treinamento para a democracia, uma vez que oferece novas concepções e exercita algo como a cidadania; em outras palavras, enceta práticas de escolha de consumidor e de autonomia pessoal que podem ser vistas (como fez Schiller há muito tempo atrás)⁸ como uma preparação para a liberdade política. Isto é certamente postular de forma cabal uma “fusão” entre os níveis da cultura e da política, e falar apenas em música (não apenas a escuta contemplativa burguesa, mas também a dança e a prática musical) faz com que a proposição seja muito mais plausível do que parece quando, por exemplo, John Fiske a postula em termos da televisão comercial⁹. Não devemos nos esquecer de que os belos modelos utópicos de mudanças que o socialismo francês não implantou (que pena!) ao chegar ao poder baseavam-se específica e explicitamente no modelo da música. O grande teórico destes modelos, Jacques Attali, músico e economista, sempre enfatiza a afinidade entre esses dois níveis¹⁰. Mas Stuart Hall é quem apresentou os argumentos mais convincentes para uma nova concepção da cultura, em especial nessa fase ou giro segundo os “novos tempos” do autor (acho melhor não chamar a tal fase de pós-moderna) – isso sem falar na questão do marxismo ou socialismo segundo Hall. Sua explicação da nova cul-

⁸ Friedrich Schiller. *On the Aesthetic Education of Man*. Oxford, 1967. Trad. para o inglês de E.M. Wilkinson e L.A. Willoughby.

⁹ John Fiske. *Television Culture*. Londres, 1987.

¹⁰ Jacques Attali. *Les trois mondes*. Nova Iorque, 1983.

tura musical da pós-modernidade como uma forma funcional de eliminar a subalternidade de grupos minoritários é interessante e ajuda a recolocar o potencial político da arte em um sentido diferente do costumeiro¹¹. Mas o alvo dessa multiplicidade cultural é, sem dúvida, duas formas de unidade ou de identidade: a unidade de um estado racista e a identidade dos cidadãos brancos (protestantes) representados por esse estado. (Estamos nos referindo aqui à estrutura antagônica de relações imaginárias, e não necessariamente às realidades sociais empíricas de lugares específicos na Grã-Bretanha.)

Trata-se de um modelo que ajuda a esclarecer a ênfase teórica e política na cultura e no mercado tão difundida na América Latina. Muitos enfatizam (e poucos com tanta intensidade quanto García Canclini) que em toda a América Latina a cultura e o apoio à cultura estão identificados com o estado; no caso do México, com o estado pós-revolucionário. O próprio poder, nesses países, é identificado com o estado, e não, como nos chamados países do primeiro mundo, com o capitalismo. Assim, privilegiar o comércio e a troca em uma situação em que predomina o poder estatal equivale justamente a privilegiar o momento da multiplicidade como um lugar de liberdade e de resistência: o mercado, no sentido da troca e do comércio, funciona, na América Latina, de forma bastante similar à das ONGs na África e Ásia, ou seja, como o que escapa à dominação atrasada do estado. Mas no primeiro mundo anglo-americano, eu diria que o estado pode ser ainda um espaço positivo: seu poder é o que tem que ser protegido contra as tentativas de direita de transformá-lo em um negócio privado de operações comerciais. O estado é o lugar do bem-estar social, a fonte da rede de proteção de uma série de leis cruciais (sobre emprego, saúde, educação e assim por diante), que não pode ser entregue aos efeitos fragmentadores e desintegradores do mundo americano dos negócios.

¹¹ Stuart Hall e Martin Jacques. *New Times: the Changing Face of Politics in the 1990s*. Nova Iorque, 1991.

Mas é possível comparar essas duas situações radicalmente diferentes: em uma, a da América Latina, celebra-se a multiplicidade em oposição a uma unidade opressiva; na outra, a da América do Norte, defende-se uma unidade positiva contra uma multiplicidade opressiva. No entanto, estas posições simplesmente mudam a valência dos termos, a forma de avaliar permanece a mesma. Tais mudanças e semelhanças devem, creio, ser entendidas como peculiaridades estruturais não ainda da globalização, mas de um sistema internacional mais antigo; em outras palavras, em um nível de abstração e de inter-relação no qual o que é válido no nível nacional é revertido à distância. Se isso parece extremamente confuso, permitam-me citar um dos exemplos mais dramáticos que conheço, extraído da excelente história da revolução no Haiti, de C.R.L. James, a que ele significativamente deu o título de *Os negros jacobinos*¹². O próprio título encerra o paradoxo a que me refiro: uma das coisas que se desprende da narrativa de James é que os assim chamados sujeitos da história desempenham papéis diferentes na rede internacional. Todos aprendemos que a força mais radical na Revolução Francesa era os *sansculottes*: não ainda um proletariado propriamente dito, mas uma mistura de pequena burguesia, aprendizes, estudantes, *lumpens* e similares. Estes constituíam o exército do movimento jacobino e de Robespierre. James demonstra que no Haiti os *sansculottes* (juntamente com a cultura revolucionária importada da França) se tornam uma força da reação, os principais opositores do movimento revolucionário e os inimigos de Toussaint Louverture. É simplista evocar apenas o racismo nessa situação: proponho que se trata aí de uma reversão dialética que por sua vez é determinada pelo aparecimento de relações que não são mais internas e nacionais (não acho que seja o caso de usar o termo transnacional, que, apesar de ser literalmente correto, tem conotações que são muito mais recentes; do mesmo modo, não uso imperialismo, que seria anacrônico; e a própria escravidão não pode ser pensada em

¹² C.L.R. James. *The Black Jacobins*. Nova Iorque, 1963.

termos puramente coloniais). E penso que a mudança dialética de positivo a negativo na questão da unidade e da multiplicidade nas diferenças entre a situação latino-americana e a norte-americana deve também ser teorizada do mesmo modo.

Mas agora quero usar essa dialética de forma mais ampla. Vimos, nesse exemplo particular, que dotamos a oposição abstrata de identidade e de diferença de um conteúdo específico de unidade *versus* multiplicidade. Mas é possível transcodificar tudo isso nos termos do debate atual pós-moderno: no caso da América Latina, creio, a força positiva da cultura não se aplica exclusivamente à cultura popular ou de massa, mas inclui a alta cultura e especificamente a literatura e a linguagem nacionais: o samba, por assim dizer, é oposto a Guimarães Rosa, mas identificado com sua realização literária, e ambos são parte de uma cultura autônoma nacional de que é possível orgulhar-se. Mas pode-se também identificar situações nacionais – e uso essa expressão desajeitada deliberadamente, a fim de evitar os infundáveis debates de sempre sobre se ainda existem coisas como as “nações” e que relação estabeleceriam com essa outra coisa misteriosa chamada de “nacionalismo” – nas quais a defesa da autonomia assume a forma de algo que se parece com o mais tradicional dos modernismos: a defesa do poder da arte e da alta cultura, a ligação mais profunda desse modernismo artístico e o poder político da própria coletividade, nesse caso entendida como um poder político unificado ou um projeto coletivo, ao invés de uma dispersão em multiplicidades democráticas e posições de identidade.

A Índia é, como se sabe, um país vasto e cheio de contrastes, e tanto os modernismos quanto os pós-modernismos estão plenamente desenvolvidos lá. Mas estou pensando em especial no tipo de visão particular que une o projeto socialdemocrata de antigo Partido do Congresso e os simpatizantes da política de não-alinhamento de Nehru a toda uma estética e a políticas artísticas que são bem diferentes da política dos estudos culturais (se for esse o nome) que delineamos aqui ao falar da América Latina. Mas será que se trata do velho modernismo requeitado fora de hora? Será que equivale a uma defesa da identidade em

oposição à diferença, e, por essa via, reforça as críticas correntes ao modernismo, que sempre acabam por descartar a política modernista juntamente com a arte modernista, deixando-nos assim sem qualquer objetivo político – a queixa geral hoje em dia?

Não é por nenhum desejo de fazer a mediação e de resolver todas essas diferenças, e assim dissolver em harmonia os debates e as batalhas teóricas atuais, mas antes porque quero demonstrar o poder e os benefícios da dialética, que vou propor a seguinte hipótese: que essas diferenças não têm a ver com a diferença mas com onde ela está localizada ou posicionada. Quem poderia ser contra a diferença no nível social e até no político? De fato, o que está por detrás de todos esses ensaios teóricos é uma validação de uma nova política democrática (tanto no primeiro quanto no terceiro mundos) estimulada pela vitalidade dos mercados, incluindo os mercados campesinos: trata-se de uma variante sociológica da velha defesa do comércio e do capitalismo em termos de troca e de liberdade política a que já me referi aqui. Mas tudo depende do nível em que se coloca essa identidade maléfica, estandardizante ou despótica. Se ela se encontra na própria existência do Estado, como uma entidade nacional; então, com certeza, uma forma micropolítica de diferença, no mercado e na cultura, será ratificada em oposição ao estado e como uma força de resistência à uniformidade e ao poder; nesse caso, os níveis do cultural e do social são convocados para se colocar em posição de conflito radical com o nível do político. Em certos momentos-chave em discussões desse tipo, invoca-se algo como uma defesa do federalismo como um ideal futuro, a despeito dos recentes acontecimentos históricos, que documentam, pode-se dizer, não o fracasso e a morte do comunismo, mas antes precisamente do federalismo (caso da União Soviética, da Iugoslávia, e do próprio Canadá).

No entanto, quando se coloca a ameaça da identidade em um nível mais amplo, globalmente, tudo muda; nesse grau mais elevado, não é o poder nacional do estado que é o inimigo da diferença, mas o próprio sistema transnacional, a americanização e os produtos estandardizados de uma ideologia e de uma prática de consumo agora uniforme e estandardizada. Nessa altura,

os estados-nações e suas culturas nacionais são de repente chamados a desempenhar o papel positivo que antes era atribuído – em oposição a eles – às regiões e às práticas locais no paradigma descrito acima. É notável presenciarmos – em oposição à multiplicidade dos mercados locais e regionais, da linguagem e das artes das minorias, cuja vitalidade pode ser constatada no mundo inteiro, coexistindo com certa dificuldade com a visão catastrófica de sua extinção universal – o ressurgimento – e agora em um ambiente onde o estado-nação como tal, para não falar no nacionalismo, é entidade e valor altamente criticado – de defesas da cultura nacional por parte dos que afirmam o poder de resistência de uma literatura nacional e de uma arte nacional. Tais defensores identificam os níveis da política e da arte, ao estabelecer uma ligação entre a vitalidade de uma cultura nacional modernista (aqui, talvez, poder-se-ia opor a estratégia do “nacional-popular” de Gramsci a uma estratégia genuinamente “nacional-modernista” a despeito do fato de que o próprio Gramsci era provavelmente um modernista nesses assuntos) e a possibilidade de um grande projeto nacional coletivo como os concebidos tanto à direita quanto à esquerda no período modernista.

Essa posição pressupõe que esta é a única possibilidade de oposição à expansão do mercado mundial, do capitalismo transnacional e dos grandes centros de empréstimo de capital do assim chamado primeiro mundo. O fato de que nesse processo ela também tem que se opor à dispersão de uma cultura de massas pós-moderna coloca-a em contradição com aqueles para quem somente a ativação de uma cultura verdadeiramente popular de multiplicidades e diferenças pode se opor, primeiro ao próprio estado-nação, e depois, presume-se, ao que está além dele no mundo exterior (ainda que, paradoxalmente, sejam produtos dessa cultura de massas exterior e transnacional que são apropriadas por tais resistências: os filmes de Hollywood sendo às vezes a fonte de resistência à hegemonia interna assim como a forma que assume a hegemonia externa).

Tenho agora bem pouco tempo para resumir o que parece ser uma série infinda de paradoxos: essa impressão já seria um bom começo, na medida em que desperta a suspeita de que o

problema está tanto nas categorias de pensamento quanto nos próprios fatos. Estes seriam, penso, o significado e a função de um retorno a Hegel hoje, em oposição a um retorno a Althusser. Este último está certamente coberto de razão com sua dialética materialista, seus níveis semi-autônomos, sua causalidade estrutural e sua sobredeterminação: se procurarmos essas coisas em Hegel encontraremos o que todo mundo já sabia há muito tempo, ou seja, que ele era simplesmente um idealista. Mas essa não é a maneira correta de se usar Hegel; a questão é ver precisamente as coisas que ele foi capaz de explorar exatamente por ser um idealista, a saber, as próprias categorias, os modos e formas do pensamento os quais temos que utilizar para refletir, mas que têm uma lógica própria, de que somos vítimas fáceis se não estivermos conscientes de sua existência e de sua influência formativas sobre nós. Assim, no capítulo mais famoso da *Ciência da lógica*, Hegel nos conta como lidar com categorias potencialmente problemáticas, como identidade e diferença¹³. Começa-se com a identidade, diz ele, apenas para descobrir que ela é sempre definida em termos de sua diferença em relação a alguma outra coisa; volta-se à diferença e descobre-se que quaisquer idéias sobre ela envolvem idéias sobre a “identidade” dessa categoria. Na medida em que se observa a identidade se transformar em diferença e a diferença em identidade, percebe-se ambas como uma oposição inseparável, aprende-se que elas sempre precisam ser pensadas em conjunto. Mas, tendo aprendido isso, descobre-se que não estão em oposição, mas antes, em um outro sentido, que são uma só e iguais entre si. Nessa altura, estamos nos aproximando da identidade da identidade e da não-identidade, e, de repente, na mais momentosa reversão de todo o sistema de Hegel, a oposição se revela como contradição.

Este é sempre o ponto a que queremos chegar na dialética: queremos descobrir os fenômenos e encontrar as contradições

¹³ G.W.F. Hegel. *The Science of Logic*. Londres, 1969, livro 2, sec. I, cap. 2, “The Essentialities or Determinations of Reflection”. Trad., para o inglês, de A.V. Miller.

que escondem. E essa era a noção de Brecht da dialética: agarrar-nos às contradições em todas as coisas, o que as faz mudar e evoluir no tempo. Mas, em Hegel, a contradição passa então para sua base, para o que eu chamaria de situação, a vista aérea ou o mapa da totalidade, onde as coisas acontecem e a história se desenrola. Acho gratificante pensar que foi algo como o movimento das categorias – produzindo umas às outras e se desenvolvendo em novos pontos de vista – que Lênin viu e aprendeu em Hegel, em sua leitura marcante de Hegel nas primeiras semanas e meses da Primeira Guerra Mundial¹⁴. Mas gostaria de acrescentar que essas são as lições que podemos utilizar hoje também em nossas tentativas de compreender os efeitos ainda mal-definidos e prolíficos desse fenômeno que começamos por chamar de globalização.

(1998)

¹⁴ Kevin Anderson. *Lenin, Hegel and Western Marxism*. Urbana, Illinois, 1995.

“Fim da arte” ou “fim da história”?

O debate sobre o “fim da história”, se é que ele ainda está vivo, parece ter apagado da memória seu antecessor, o debate sobre o “fim da arte”, tema ardentemente discutido nos anos sessenta, já, por incrível que pareça, passados uns trinta anos. Ambos nos remetem a Hegel e reproduzem um modo característico de seu pensamento sobre a história, ou melhor, da forma de sua narrativa histórica. Creio que nossa consciência da estrutura narrativa da historicidade já está suficientemente madura para que possamos deixar para trás os velhos fantasmas representados pelos males da totalização ou da teleologia. De qualquer maneira, o burburinho causado pelas contribuições de Fukuyama e Kojève – acolhidas tanto por uma certa esquerda como por uma certa direita – revelam que Hegel pode não estar tão ultrapassado como se costumava pensar. Gostaria de comparar esses dois debates altamente sugestivos e sintomáticos para determinar o que tal comparação tem a nos dizer sobre a conjuntura histórica na qual nos encontramos. Nos últimos anos tenho argumentado com insistência que tal conjuntura é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. Portanto, não devemos nos surpreender com o fato de que conjecturas sobre nosso assunto em

questão podem na verdade ser tomadas como afirmações sobre o capitalismo tardio ou sobre as políticas de globalização. Mas talvez estejamos nos adiantando um pouco.

Então fechemos os olhos e, através de um esforço da imaginação, tentemos nos remeter à era feliz dos anos sessenta, quando o mundo ainda era jovem. O modo mais simples de abordar o debate sobre o “fim da arte” pode ser vislumbrado através da memória de uma das modas ou manias mais em voga daqueles anos, isto é, a emergência dos chamados *happenings*, discutidos por todos, desde Marcuse até os suplementos dos jornais de domingo. Eu mesmo, que nunca gostei muito deles, acho que deveríamos re-contextualizá-los dentro de um panorama mais amplo de certas inovações teatrais: pois os chamados anos sessenta – que se iniciam (vagarosamente) em 1963, com os Beatles e a Guerra do Vietnã, e terminam dramaticamente por volta de 1973-75 com o choque de Nixon, a crise do petróleo e o que é chamado ironicamente de “a perda” de Saigon – foram entre outras coisas um momento extraordinariamente rico, o mais rico desde os anos 20, no que diz respeito a novos tipos de montagem dos textos teatrais canônicos herdados do passado da grande literatura mundial: basta mencionar o Hallischer Ufer, o Schiffbauerdamm, Peter Brook ou Grotowski, o Théâtre du Soleil, o TNP ou o National Theatre de Olivier, as produções *off-Broadway* do teatro nova-iorquino, ou as de Beckett e do chamado antiteatro, para invocar todo um universo teatral instigante dentro do qual os chamados *happenings* necessariamente se situam.

Espero não ser mal interpretado se concordar com um número de historiadores do período quando sugerem que se tratou mais de uma época de grandes montagens e de criatividade na *mise en scène* do que de composições originais ou produção de novos textos (a despeito do prestígio de alguns poucos dramaturgos genuínos como Beckett, cujo nome encabeça a lista). Assim, novas montagens de Shakespeare ao redor do mundo ao invés de novos Shakespeares nunca imaginados, em palcos improváveis do mundo teatral (mas não percam tempo no jogo divertido de lembrar os nomes das exceções, como Soyenka ou Fugard). Gostaria de sugerir que a prática teatral do período se

situa a uma distância mínima dos textos que ela pressupõe como seus pretextos ou condições de possibilidade: os *happenings* levam essa situação ao seu extremo ao proclamar a eliminação completa da desculpa do texto e oferecer um espetáculo de pura representação, enquanto também procuram paradoxalmente abolir as fronteiras e as distinções entre a ficção e o fato, entre a arte e a vida.

Neste momento devo lembrá-los daquilo que todas as pessoas no nosso tipo atual de sociedade procuram esquecer, ou seja, que esse foi um período apaixonadamente político, e que as inovações artísticas, e em particular as inovações teatrais, mesmo daqueles encenadores e diretores mais estetizantes e menos conscientes politicamente, eram sempre ancoradas na convicção firme de que a produção teatral era também um tipo de *práxis*, e que mudanças no teatro, por mínimas que fossem, eram contribuições a uma mudança genérica da própria vida, do mundo e da sociedade da qual o teatro era tanto uma parte quanto um reflexo. Em particular, creio que não seria um exagero sugerir que a política dos anos sessenta, em todo o mundo e especificamente durante as “guerras de libertação nacional”, foi definida e constituída como uma oposição e um protesto mundial à guerra americana no Vietnã. As inovações teatrais se posicionaram então como um gesto simbólico de protesto estético, como inovação formal apreendida nos termos de um protesto político e social, acima e além dos termos especificamente estéticos e teatrais em que tais inovações eram expressas.

Ao mesmo tempo, num sentido mais específico, a própria disposição da teoria do “fim da arte” foi também política, na medida em que sugeria ou registrava a cumplicidade profunda das instituições culturais e dos cânones, dos museus, do sistema universitário e do prestígio estatal das artes com a Guerra do Vietnã como defesa dos valores ocidentais, algo que também pressupõe um alto nível de investimento na cultura oficial e na alta cultura, cuja posição social influente é vista como extensão do poder estatal. Isso me parece ainda mais verdadeiro hoje, quando ninguém mais se importa, do que naqueles dias, particularmente num país excessivamente antiintelectual como os

Estados Unidos. Hans Haacke talvez seja um emblema mais apropriado dessa visão das coisas do que a maioria dos artistas do período; mas o lembrete de natureza política pode ser útil na medida em que identifica uma origem de esquerda para a teoria do “fim da arte”, ao contrário do espírito marcadamente de direita do atual “fim da história”.

Mas o que o próprio Hegel quis dizer com o “fim da arte” – uma expressão que ele dificilmente teria utilizado tão explicitamente como slogan? Em Hegel, a noção de um “fim da arte” iminente é algo como uma dedução de premissas de diversos modelos e esquemas conceituais sobrepostos. De fato, a riqueza do pensamento de Hegel – assim como de qualquer pensador interessante – deriva não da perspicácia ou pertinência dos conceitos individuais, mas do modo através do qual diversos sistemas conceituais coexistem sem coincidirem. Imaginem modelos fluando, uns sobre os outros, em dimensões distintas: não é sua homologia que é sugestiva ou frutífera, mas as divergências infinitesimais, as faltas imperceptíveis de ajuste, extrapoladas num *continuum* cujos estágios variam desde a lacuna intrigante até a tensão perturbadora e aguda da própria contradição, com o pensamento genuíno surgindo nos espaços vagos, aqueles vazios que aparecem subitamente entre os esquemas conceituais mais importantes. O pensamento não é o conceito, mas a quebra das relações entre os conceitos individuais, isolados em seu esplendor como sistemas galácticos, vagando na mente vazia do mundo.

Uma característica dos modelos ou subsistemas de Hegel é sua compulsão de relacioná-los em triplicações que o leitor contemporâneo deve desconsiderar – como um tipo de superstição numérica obsessiva e estranha – para tornar interessante esse texto tortuosamente denso¹. Entretanto, duas das famosas progressões triádicas podem nos ser relevantes: a do espírito absoluto – ou melhor, do movimento do “espírito objetivo” na direção do absoluto quando ele atravessa os três estágios da religião, arte e filosofia; e a da própria arte, quando passa mais

¹ G.W.F. Hegel. *Aesthetik*. Berlim, 1953.

modestamente pelos três estágios mais localizados do simbólico, do clássico e do romântico... Em que direção? Na direção do fim da arte, é claro, e da abolição da estética por ela mesma, sob seus próprios movimentos internos, isto é, a autotranscendência da estética numa outra direção, supostamente melhor do que seu próprio espelho obscurecido e figurativo – o esplendor e transparência da noção utópica de filosofia de Hegel, a autoconsciência histórica de um presente absoluto (que também revelará a noção supostamente profética do chamado “fim da História”) –, ou seja, o poder transformador da coletividade humana sobre seu destino que se funde (no aqui-e-agora) numa temporalidade utópica, incompreensível, inimaginável, que o pensamento já não pode alcançar.

Sem dúvida, outros subsistemas da imensa *dictée* de Hegel – as transcrições compulsivas que fez durante toda a vida daquilo que alguma entidade do absoluto lhe murmurava ininterruptamente nos limites da sintaxe e da própria língua – poderiam ser adicionadas para nosso proveito a tais sobreposições. Mas será suficiente nos convenceremos da discrepância secreta e produtiva entre essas duas, que parecem ter tanto em comum ao partirem de uma figuração obscura e inconsciente, através da premissa da *autopoeiesis* do jogo da figuração, na direção da transparência do fim das figurações numa autoconsciência filosófica e histórica, numa situação em que o pensamento elimina os últimos resquícios das figuras e tropos das categorias luminosas e evanescentes da abstração.

Acredito que é o surgimento peculiar do “sublime” no lugar errado no interior desses vários esquemas e progressões que nos dá a chave para o pensamento de Hegel. Tentemos trabalhar neles de modo deliberadamente literal, de maneira simples e sem imaginação. Nesse caso, o primeiro momento da história – a religião pré-cristã, ou melhor, a religião não-ocidental – seria um período no qual a humanidade pensa e é coletivamente consciente sem autoconsciência genuína. Mas como a consciência sem autoconsciência é uma contradição – a humanidade é coletivamente consciente mas apenas inconscientemente consciente –, seu pensamento é expresso em imagens e figuras, fazendo com que as formas externas, a massa e variedade da

matéria, pense por si mesma, transformando-se delirantemente na lógica-fetichismo das grandes religiões clássicas, no sentido e espírito expressos mais tarde em Feuerbach e no próprio Marx. Gostaria que tivéssemos mais tempo de examinar as evocações surpreendentes de Hegel dos ornamentos indianos e dos hieróglifos egípcios, que retornam repetidamente como *leitmotiven* no seu trabalho, oferecendo pistas cruciais sobre sua concepção da figura e da figuração.

A versão mais familiar disso tudo, entretanto, aquela que já conhecemos das abordagens contemporâneas cuidadosamente controladas a uma única zona do sistema de Hegel, é nossa velha amiga, a pirâmide, a massa de matéria na qual habita uma fagulha de espírito, aquela figura monumental cuja forma, vasta demais para articular as diferenciações do pensamento concreto, designa, de uma imensa distância, a habitação das formas da consciência. Corpo e espírito, sem dúvida, matéria e mente – embora seja importante salientar que não se trata do fato de que a noção hegeliana da estrutura problemática das religiões replica e reproduz os estereótipos filosóficos mais banais herdados da tradição, mas sim que tais oposições e dualismos conceituais vazios derivam do impasse da figuração religiosa.

Entretanto, o que acontece agora é inesperado: no lugar do resultado lógico e previsível – a simples transcendência da matéria em espírito, a liberação das figurações de seus invólucros materiais e sua transformação em pensamento abstrato – no próximo estágio, a figuração é como que desviada de sua verdadeira missão e destino e aprisionada ainda mais perigosamente dentro da matéria e do corpo. É o momento dos gregos – da arte clássica –, que surge escandalosamente, rompendo a teleologia da história humana e o movimento da Ásia à Europa Ocidental, do grande outro dos impérios e religiões orientais ao “eu” poderosamente centrado da filosofia ocidental e da produção industrial capitalista. Os romanos se encaixam nesse esquema, mas não os gregos, que oferecem uma visão perigosamente atraente e ilusória da nova era humana, de um mundo no qual imperam apenas a medida e o corpo humanos como fonte e inspiração da filosofia política, num tipo de humanismo corpóreo no qual as harmonias secretas dos meios dourados de Pitágoras

sugerem a racionalidade do corpo humano e suas proporções, nos levando a pensar por um breve instante que a forma final de um mundo verdadeiramente humano e de uma filosofia estabelecida foi atingida.

Hegel deve denunciar tal idolatria para fazer com que a história se adiante. Ele deve neutralizar a paixão de seus contemporâneos pelos clássicos, gentilmente insistindo para que eles se movam, sutil mas insistentemente lembrando que o cristianismo ainda permanece na agenda, assim como a *Germania* de Tacitus, emanando uma autoridade peremptória capaz de ultrapassar toda a nostalgia clássica que ainda resta.

É importante lembrar que para Hegel e seus contemporâneos, o cristianismo já nem sequer é pensado como uma religião: suas obsessões triádicas e lógicas tríplices passam pela Reforma até as abstrações da filosofia alemã clássica e do idealismo objetivo da geração de Hegel, fortemente treinada em categorias teológicas mortas e seus movimentos dialéticos imanentes, para desfigurar toda decoração sagrada persistente com a velocidade do *coup de pousse* cartesiano, na direção das profundidades seculares de Fichte, Schelling e do próprio Hegel. É o corpo torturado de Cristo² que servirá como uma câmera de decompressão através da qual uma geração obcecada por corpos gregos se de-

² O corpo de Cristo como transição: é neste ponto que Hegel procura pensar a modernidade. O moderno é então imaginado como o momento em que o corpo individual já não é totalmente significativo em si. Se pensarmos na modernidade cientificamente, este é o momento de Copérnico: nós (o corpo humano) não somos mais a medida, o centro das coisas. Se pensarmos do ponto de vista da tecnologia, é o momento em que a ferramenta, a prótese graciosa que é um adjunto do corpo do artesão, é superada na direção da máquina, da qual o próprio corpo se torna um adjunto. Finalmente, se pensarmos em termos econômicos, este é o momento no qual o comércio, compreendido como a quintessência de um tipo de atividade profundamente humana, é superado na direção de um sistema – o capitalismo – no qual o dinheiro tem sua própria lógica, de modo que os ciclos da economia ultrapassam de longe em sua incompreensibilidade os significados simples da boa ou má-sorte que direcionam o destino humano para a ventura ou desventura, diferentes do sofrimento dos choques sismográficos causados por processos sistêmicos que já não podem ser entendidos ou mesmo representados em categorias humanas.

sintóxica e se volta para os prazeres e satisfações bem diferentes da abstração e do que esses alemães chamam de Absoluto. O corpo individual não era tão significativo afinal de contas, mas sim a coletividade humana, com cuja apoteose Marx completará o sistema hegeliano, imobilizado em seu caminho para o fim da história pela regressão inesperada do ultramoderno estado prussiano na direção de uma reação despótica e fanática.

→ Assim, o cristianismo parece se dissolver sem esforço na filosofia alemã clássica, enquanto que a tradição tribal germânica parece levar diretamente à modernidade. Se colocarmos Lutero e o protestantismo no meio desse desenvolvimento histórico, a idéia pode parecer menos paroquial ou chauvinista. Mas há certamente um problema com o estágio final do esquema tripartite de Hegel, que ele chama de *forma romântica da arte*. Trata-se de um problema formal; para começar, ele precisa desse estágio para constituir um clímax dialético para a *estética*. Qualquer que seja a narrativa histórica que a dialética possa ter oferecido – certamente tão nova e incrivelmente paradoxal em seus dias quanto as narrativas históricas concorrentes da suplementariedade derrideana ou da *Nachträglichkeit* freudiana são nos nossos –, ela claramente exigia esse terceiro estágio, tanto para completar os antecedentes quanto para superá-los e avançar em direção a algo diverso.

O cristianismo irá novamente servir como elemento-chave a partir do qual será criada uma solução pouco convincente: a arte medieval passa a constituir o principal conteúdo da forma romântica, a matéria-prima original dessa modernidade estética, enquanto a nostalgia medieval dos alemães românticos contemporâneos – os Schlegels, que Hegel detestava, os convertidos que confundiam a Itália com o catolicismo romano, os pintores nazarenos e os vários exilados ao sul dos Alpes –, esses pobres sobreviventes de uma cultura católica romana que era genuinamente “romântica” (ou moderna, no sentido mais amplo da história mundial de Hegel) auxiliam a reforçar a idéia ao ancorar a arte numa missão inescapavelmente medieval e cristã, enquanto dão provas da debilidade de tais impulsos nostálgicos em pleno ano de 1820, demonstrando a urgência tanto de uma

transição a uma era dialeticamente nova e diferente quanto da necessidade de que a filosofia substitua esse equívoco estético por algo mais vigoroso e decisivo. A ambigüidade se estende ao próprio emprego que Hegel faz da palavra “romântico”, um termo que em geral ele não usa muito positivamente. Aqueles para quem os românticos alemães, e em particular Friedrich Schlegel, parecem hoje ser os precursores de práticas peculiarmente contemporâneas e de muitos de nossos pensamentos atuais não terão problema em maldosamente diagnosticar a aversão de Hegel pelos românticos como a ansiedade da competição e a suspeita dos perigos oferecidos pela ironia e autoconsciência românticas aos movimentos e exigências da dialética.

Qualquer que seja a leitura que se escolha fazer do estágio final da arte de Hegel, poucos prognósticos históricos revelaram-se tão desastrosamente equivocados. A despeito da validade dos sentimentos de Hegel sobre o romantismo, as correntes que levaram àquilo que viria a se chamar modernismo podem ser claramente identificadas com um dos mais incríveis processos de florescimento artístico da toda a história da humanidade. Portanto, o que quer que o “fim da arte” possa significar para nós, o fato é que ele não estava na agenda no tempo de Hegel. E quanto à outra parte da profecia, a supressão da arte pela filosofia, ele não poderia ter escolhido um momento histórico pior para esse pronunciamento. De fato, se considerarmos a prática de Hegel e seus contemporâneos como a transformação da filosofia num sistema, então poucos poderão negar que, sob esse ponto de vista, longe de ser o precursor de uma era realmente filosófica, Hegel foi na verdade o último filósofo da tradição, e isso em dois sentidos: ao ser totalmente incluído e transfigurado no e pelo marxismo enquanto um tipo de pós-filosofia, e também por ter ocupado esse terreno filosófico tão completamente a ponto de reduzir todos os esforços filosóficos posteriores (que no nosso tempo vieram a ser identificados como teoria) a guerrilhas locais e terapias antifilosóficas, de Nietzsche ao pragmatismo, de Wittgenstein à desconstrução.

No entanto, há uma outra perspectiva a partir da qual Hegel foi verdadeiramente profético, e é essa verdade secreta, esse

momento de verdade em meio a algo aparentemente aberrante e equivocado, que devemos entender. “A filosofia – afirmou Adorno em um de seus famosos aforismos –, que já pareceu obsoleta, sobrevive porque o momento de realizá-la foi perdido.” É verdade que o “fim da filosofia” não constava de nossa lista de tópicos oficiais, mas a afirmação extraordinária de Adorno oferece um quadro mais rico do “fim” de algo do tudo que já nos deparamos até agora: um final que é uma realização, que pode ser perdido, e cuja omissão resulta numa pobre sobrevida ou segunda opção, mas que afinal de contas ainda é essencial (para Adorno, o outro “fim” da filosofia, sua supressão pelo positivismo e pela antiteoria é tão pernicioso que foi necessário pensar na “teoria crítica” como um modo de manter o negativo vivo, num período no qual a práxis, a unidade do negativo e do positivo, parece suspensa).

Isso significa que foi a história, e não Hegel, que se equivocou: partindo dessa perspectiva, a dissolução da arte na filosofia implica um tipo de “fim” diferente da filosofia, sua difusão e expansão em todas as áreas da vida social de tal modo que ela não seja mais uma disciplina isolada, mas o próprio ar que respiramos, a própria substância da esfera pública e da coletividade. Ela termina, em outras palavras, não quando se torna nada, mas quando se torna tudo, caminho esse que a história não trilhou.

Nesse caso talvez devêssemos indagar como, de acordo com Hegel, a arte poderia ter terminado nesse triunfo, que também constitui um outro tipo de fim, aquele da filosofia, que não ocorreu. “Assim como a arte – afirma Hegel³ – tem seu ‘antes’ na natureza e nas esferas finitas da vida, ela também tem um ‘depois’, isto é, a região que por sua vez transcende o modo da arte de apreender e representar o Absoluto. Pois a arte ainda possui um limite em si mesma, através do qual ela se transforma em formas mais elevadas da consciência. É essa limitação que determina a posição que normalmente atribuímos à arte na vida contemporânea. Pois para nós a arte já não conta como o

³ Hegel. *Aesthetik*, p. 102-3.

modo mais elevado no qual a verdade produz uma existência para si”; ele invoca então os vetos islâmicos e judaicos aos ídolos, junto com a crítica de Platão à arte, como as forças históricas por trás da desconfiança da figuração que se concretizaria no “fim da arte”. Mas a própria linguagem de Hegel nos alerta a não tomar tal formulação de modo demasiadamente literal ou acreditar que a arte possa se esvanecer totalmente. De fato, Peter Bürger escreveu algo de muito interesse sobre esse assunto, especulando sobre os tipos de produção artística decorativas (as naturezas mortas holandesas, por exemplo) que Hegel acreditava fossem sobreviver ao “fim da arte”, embelezando o mundo num estágio de domínio da filosofia.

Entretanto, os termos cruciais sugerem algo diferente: “Para nós, a arte já não conta como o modo mais elevado no qual a verdade produz uma existência para si [*die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft*]”. Esta é a sentença que nos abre os olhos para uma reviravolta no julgamento que a história viria a fazer de Hegel, numa mudança tão dramática quanto aquela que o *dictuum* de Adorno sinalizou para a filosofia: pois claramente aquilo que definiu o *modernismo* nas artes foi sobretudo a sua afirmação peremptória de ter criado um modo único de “apreender e representar o absoluto”, que era, ou desejava ser, um modo privilegiado no qual “a verdade invade a existência”. O modernismo encontrou sua autoridade precisamente na relativização dos vários códigos e linguagens filosóficas, na sua depreciação pelo desenvolvimento das ciências naturais e nas críticas cada vez mais intensas à abstração e à razão instrumental inspiradas pelas experiências da metrópole industrial.

Mas não se pode dizer que os modos através dos quais a autoridade da filosofia foi enfraquecida e subjugada simplesmente permitiram que a arte se desenvolvesse e se afirmasse no seu lugar, como um caminho alternativo ao absoluto, cuja autoridade questionável permaneceu intacta. Dessa perspectiva, Hegel estava absolutamente correto: um evento ocorreu, aquele evento que ele planejara chamar de “fim da arte”. E um dos traços constitutivos desse evento foi a morte de uma certa arte.

Aquilo que não segue o prognóstico de Hegel foi a supressão da arte pela filosofia. Ao contrário, uma forma de arte nova e diferente surgiu de repente para tomar o lugar da filosofia e usurpar todas as suas reivindicações ao Absoluto, sua tentativa de ser “o modo mais elevado através do qual surge a verdade”. Trata-se da arte que chamamos modernismo. Isso significa que para explicar o equívoco de Hegel precisamos definir dois tipos de arte, com funções e capacidade de revelação da verdade totalmente diferentes.

Ou talvez isso não seja necessário, pois esses dois tipos de arte já haviam sido teorizados e codificados na época de Hegel, e já comentamos sobre a natureza suspeita de seu trabalho com a teoria em questão, que, como o leitor já deve ter adivinhado, é a que trata da distinção entre o belo e o sublime. Concordo com inúmeros críticos – mas talvez Philippe Lacoue-Labarthe seja aquele que argumenta de modo mais conclusivo – que aquilo que chamamos de modernismo pode ser identificado com o sublime. O modernismo aspira ao sublime como sua essência, que podemos chamar de trans-estética, na medida em que deseja atingir o absoluto, ou seja, acredita que para ser arte, a arte deve estar além da arte. A explicação de Kant – num adendo posterior às suas reflexões mais convencionais sobre o belo – revela uma premonição extraordinária no que diz respeito à arte moderna, num período em que quase nada dava sinais do que estaria para vir, que poderia ser re-explorada pelas suas implicações, tanto para a dimensão filosófica (que ele chama de “moral”) quanto para as dimensões efetivas do moderno em geral. Infelizmente não poderemos explorar tal assunto com mais profundidade, pois o que está em jogo aqui é um pouco diferente: a arte cujo “fim” Hegel previu pode ser, da perspectiva de Kant, identificada com o belo. É o belo que chega ao final, mas não é a filosofia que toma seu lugar, como Hegel pensou, mas o sublime, ou, em outras palavras, a estética do moderno ou, se preferirem, do trans-moderno. E é claro que, no espírito da sugestão de Peter Bürger, essa supressão é acompanhada pela persistência e reprodução de inúmeras formas secundárias do belo em suas concepções tradicionais, o belo como decoração, desprovido do

poder de revelação da verdade ou de qualquer relação especial com o absoluto.

Tendo chegado a esse ponto, talvez possamos dar um passo além, ou melhor, um salto para nosso próprio ontem, a época dos anos sessenta e dos *happenings* e ao “fim da arte” contemporâneo ao qual devemos voltar. Agora, entretanto, creio que estejamos numa posição melhor para identificar esse “fim de algo”, que só pode ser o fim do moderno, ou o fim do sublime, a dissolução da vocação artística de atingir o absoluto. Deveria estar claro que qualquer que seja o evento histórico em questão aqui, ele pouco terá a ver com aquele “fim da arte” anterior no qual a filosofia não conseguiu cumprir sua vocação histórica, de modo que foi o sublime que teve que suplantar o meramente belo. O fim do moderno, o surgimento gradual do pós-moderno ao longo de várias décadas, constitui um evento cujas avaliações mutáveis e instáveis merecem um estudo particular.

É preciso dizer, por exemplo, que esse segundo “fim da arte”, assim como seu equivalente bastante diverso do século dezanove, não abriu caminho ao domínio final da filosofia. Mas se considerarmos a dissolução do moderno como um longo processo cultural, que começou nos anos sessenta e cuja revelação nos anos oitenta como o início de uma nova era dourada talvez não represente ainda seu desfecho, então outras conjecturas e interpretações históricas ainda são possíveis. Tome-mos como exemplo o surgimento da teoria, que pareceu suplantando a literatura tradicional a partir dos anos sessenta e se estender através de uma variedade de disciplinas, da filosofia à antropologia, da lingüística à sociologia, dissolvendo suas fronteiras numa imensa desdiferenciação e inaugurando um momento longamente adiado no qual um marxismo que tinha estabelecido suas credenciais como uma análise da economia política finalmente ganhou direito a credenciais novas que lhe permitiram voltar-se às análises das superestruturas, da cultura e da ideologia. Esse grande momento da teoria (que alguns afirmam ter terminado) na verdade confirma as premonições de Hegel ao tomar como tema central as dinâmicas da própria representação. Não se pode imaginar a supressão hegeliana clás-

sica da arte pela filosofia a não ser justamente através do retorno da consciência (e da autoconsciência) à figuração e às dinâmicas figurativas que constituem a estética para transformá-las em plena luz do dia na transparência da práxis. O “fim da arte” desse período, a dissolução do moderno, foi marcado não apenas pelo desaparecimento lento de todos os grandes *auteurs* que assinaram o modernismo no seu auge, de 1910 até 1955, mas também foi acompanhado pela emergência de todos aqueles nomes igualmente famosos, de Lévi-Strauss a Lacan, de Barthes a Derrida e Baudrillard, que adornam a idade heróica da teoria. Tal transição não foi caracterizada por uma mudança brusca, através da qual a preocupação com o sublime narrativo, por exemplo, subitamente deu lugar ao retorno do estudo de categorias lógicas. Ao invés disso, a teoria surgiu a partir da própria estética, da cultura do pós-moderno, e é apenas sob a luz sombria da velha distinção antiintelectual entre o crítico e o criativo que o movimento que leva de Mayakovsky a Jakobson, de Brecht a Barthes, de Joyce a Eco, de Proust a Deleuze, pode ser chamado de curva descendente.

Com a substituição significativa do termo “filosofia” pelo termo “teoria”, talvez possamos argumentar que, a respeito do “fim da arte” contemporâneo, Hegel não estava tão errado no final das contas e que o evento em questão pode ser pelo menos parcialmente compreendido como a dissolução da figuração em seu estágio mais intenso numa nova forma de lucidez que, ao contrário dos antigos sistemas filosóficos, procurou construir um lugar para si no interior da práxis.

→ Entretanto, se isso é verdade, nossa descrição é apenas parcialmente correta e o surgimento do pós-moderno possui uma outra dimensão que ainda deve ser compreendida. Pois o esquema de transição de Hegel envolve o destino de vários termos: a função do sublime, do moderno, desse outro lado da arte, é substituída pela teoria; mas isso deixa espaço para a sobrevivência da outra metade da arte, ou seja, o belo, que agora invade o domínio da cultura, no momento em que a produção do moderno começa a se extinguir. Essa é a outra face da pós-modernidade, o retorno do belo e do decorativo no lugar

do antigo sublime moderno, o abandono da arte e da procura pelo absoluto e pela verdade e sua re-definição como uma fonte de puro prazer e gratificação (diferente da *jouissance* do moderno). Embora tanto a teoria quanto o belo sejam elementos constitutivos daquele “fim da arte” que foi o pós-moderno, ambos tendem a se anular, de modo que os anos setenta pareceram ser a era da teoria, enquanto que os oitenta se revelaram como o momento de uma auto-indulgência e de um consumo cultural extravagante (que começou a incluir a própria teoria, apropriada e mercantilizada, em seus banquetes generosos).

A arte nessa nova era parece ter retrocedido àquele antigo papel culinário que ela possuía antes do domínio do sublime. No entanto, é preciso lembrar que naqueles dias, que estavam voltados em grande parte para os processos de secularização e de substituição de uma cultura feudal ou do *ancien régime* por uma cultura burguesa, o campo da cultura ainda é dividido por formas antigas de figuração religiosa que desapareceram inteiramente no nosso tempo. Devemos, portanto, adicionar uma qualificação significativa a essa identificação do pós-modernismo com a concepção do belo de Kant e Hegel, que tem a ver com a educação, com a esfera pública e com a era da informática e da cibernética. Isso nos leva a enfatizar um desenvolvimento histórico marcante do nosso tempo, ou seja, a imensa expansão da cultura e da mercantilização em todos aqueles campos – a política e a economia, por exemplo – dos quais elas eram corretamente diferenciadas na vida cotidiana do período moderno. O grande movimento de desdiferenciação da pós-modernidade apagou tais fronteiras (e, como já foi dito, mescla a cultura e a economia ao mesmo tempo em que transforma a economia em várias formas de cultura). É por isso que parece apropriado enfatizar a imensa aculturação geral da vida cotidiana e social no nosso momento pós-moderno, que justifica descrições proféticas da nossa sociedade como a sociedade do espetáculo ou da imagem. Como gostaria de argumentar mais genericamente, tal aculturação tomou formas essencialmente espaciais que costumamos identificar, crua e pouco corretamente, como visuais. Creio que geralmente não é essa a posição daqueles que deplo-

ram ou celebram o “fim da arte”, identificado como o fim da literatura, do cânone, ou da leitura, superados pela cultura de massas – uma posição não-hegeliana e moralizante que dificilmente consegue descrever o novo momento de modo sistemático. Mas o retorno do belo no pós-moderno deve ser visto justamente como tal dominante sistêmica: a colonização da realidade por formas visuais e espaciais, que é também a mercantilização dessa mesma realidade intensamente colonizada numa escala mundial. Se o sublime e seu sucessor, a teoria, têm a capacidade vislumbrada por Kant de restaurar o componente filosófico da pós-modernidade, fraturando a mercantilização implícita no belo, é uma questão que ainda não comecei a explorar. Trata-se de um problema um pouco diferente da alternativa que nos restava até agora, isto é, a possibilidade de retorno ao moderno após sua dissolução em plena pós-modernidade. A nova questão é também uma indagação sobre a teoria e a possibilidade de que ela persista e floresça sem simplesmente retroceder a uma antiga filosofia técnica cujos limites e obsolescências já eram visíveis no século dezenove.

Mas agora é necessário retomar um tópico ainda mais complexo que tem a ver não somente com o fim da arte, mas aparentemente com o fim de tudo, ou seja, o chamado “fim da história”. Infelizmente não temos tempo de traçar a história fascinante desse termo, cuja origem está numa certa “epocalidade” em Hegel, seu sentimento de que uma era nova e sem paralelos estava se iniciando, que é então re-adaptado pelo *émigré* russo Alexandre Kojève – um admirador de Stalin e mais tarde um dos arquitetos do Mercado Comum Europeu e da Comunidade Econômica Européia, cujas palestras dos anos 30 sobre Hegel são freqüentemente creditadas como fonte do que viria a ser chamado “marxismo existencial”. Finalmente, devemos retomar a “idéia com a qual [Francis] Fukuyama assombrou os jornalistas do mundo no verão de 1989”, como lembra Perry Anderson – em resumo, a noção de que no final da Guerra Fria o capitalismo e o mercado poderiam ser declarados como a forma final da história humana, noção que adquiriu certo sabor picante devido à posição de Fukuyama no Departamento de Esta-

do de George Bush. Felizmente a história desse conceito foi esclarecida de modo definitivo no livro de Anderson, *A Zone of Engagement*⁴, de modo que não precisamos revisar os pormenores da discussão, por mais divertido que isso pudesse ser.

Ainda assim, devemos nos deter diante de dois aspectos da história, ambos relacionados ao materialismo histórico. Os adeptos de uma interpretação materialista e dialética da história dificilmente levantaram a objeção mais ingênua a Fukuyama, ou seja, a de que apesar de tudo a história continua, certos eventos e guerras ainda acontecem, nada parece ter parado, tudo parece piorar, etc., etc. Pois quando Marx propõe sua versão do fim da história, o faz com duas qualificações: primeiramente, ele não fala do fim da história, mas do fim da pré-história e do início de um período no qual a coletividade humana está em completo controle de seu destino, no qual a história é uma forma da práxis coletiva, não mais sujeita aos determinismos da natureza e da escassez, do mercado e do dinheiro. Além disso, ele imaginou o fim da pré-história não em termos de eventos ou ações individuais, mas em termos de sistemas, ou melhor (suas palavras), de *modos* de produção. Ele também não insistiu na inevitabilidade de qualquer um dos resultados: uma frase famosa relembra a possibilidade da “ruína mútua das classes contendoras” – certamente um fim da história bem diferente –, enquanto que a alternativa igualmente famosa entre o “socialismo ou barbárie” obviamente faz um apelo à liberdade humana. Ainda assim, a visão marxista, a supressão de um modo de produção por outro, ao insistir na diferença radical entre tal tipo de evento sistêmico e os eventos que constituem as ações e acontecimentos mais comuns da história, deixa claro que os eventos da história devem continuar, mesmo depois da mudança radical dos sistemas socioeconômicos ou dos próprios modos de produção.

Estranhamente, nem Fukuyama nem Kojève argumentam em favor de seus finais da história dessa perspectiva históri-

⁴ Perry Anderson. *A Zone of Engagement*. Londres, 1992.

co-materialista ou sistêmica. De fato, quem está acostumado com o Hegel mais materialista dos escritos iniciais de Jena ou com o Hegel que levaria a Marx deve se lembrar de um outro lado basicamente idealista (senão necessariamente conservador) de Hegel (e talvez até mesmo do marxismo existencialista), que, baseado no conflito entre mestre e escravo, insiste que o motor da história é movido pela luta por reconhecimento. A insistência de Kojève no motivo hegeliano da “satisfação” (*Befriedigung*) e a ênfase (quase girardiana) nos resultados da igualdade social e do fim da hierarquia explicam os triunfos do capitalismo através da psicologia social e do existencialismo no lugar da superioridade do modo de produção. Teóricos posteriores combinam “os dois motivos que Kojève havia contrastado como alternativas: não mais uma civilização do consumo ou do estilo, mas uma civilização onde eles são intercambiáveis – a dança das mercadorias como um *bal masqué* das intensidades libidinais”⁵. Mas a identificação que Fukuyama estabelece entre as instituições democráticas e o mercado, relação pouco original, diga-se de passagem, nos remete à psicologia social, podendo representar um desafio ao marxismo contemporâneo ou pós-moderno do alto capitalismo e sua produção de uma análise propriamente materialista do consumo de mercadorias e das rivalidades entre grupos que lutam por reconhecimento – guerras civis consumistas e étnicas – que juntas caracterizam nosso tempo. A teoria marxista deve produzir interpretações de tudo isso – da ideologia e da luta de classes, da cultura e do funcionamento das superestruturas – da perspectiva mais vasta da globalização contemporânea. O espírito das análises terá uma continuidade com as anteriores, tão triunfantemente elaboradas no final do período moderno, mas os termos deverão ser necessariamente novos e vigorosos, dadas as novidades e a amplitude dos mercados mundiais capitalistas que eles devem explicar.

Creio, entretanto, que não é em Hegel ou em Kojève que encontraremos o significado histórico do ensaio de Fukuyama,

⁵ *Ibid.*, p. 327.

a despeito do fato de que temos algo a aprender com eles se estabelecermos uma relação com o nosso presente que chamarei de “epocalidade” e através da qual podemos defender os significados e a importância histórica do momento presente contra os assaltos do passado e do futuro. Tal lição é ainda mais significativa diante do esplendor do período anterior da modernidade, contra o qual é tão difícil se defender, de modo que preferimos afastar o sentimento desagradável de sermos epígonos através de uma amnésia histórica ou de um sufocamento do senso de história. Produzir uma relação com o moderno que não signifique nem um apelo nostálgico nem uma denúncia edipiana de suas insuficiências repressivas constitui uma missão complexa para nossa historicidade, cujo sucesso pode nos ajudar a recuperar algum senso de futuro e das possibilidades de mudança genuína.

Mas tampouco creio que a utilidade de Fukuyama esteja nessa direção em particular, mas na sua justaposição com outro influente ensaio norte-americano que surgiu exatamente cem anos antes, em 1893, e que também anunciava o fim de algo. Tal operação pode sugerir que, a despeito das aparências, o “fim da história” de Fukuyama não seja afinal exatamente sobre o tempo, mas sobre o espaço e que as ansiedades que ele cria e expressa tão poderosamente, às quais ele dá figuração utilizável, não sejam as preocupações inconscientes sobre o futuro ou sobre o tempo, mas sobre o sentimento de restrição do espaço no novo sistema mundial: elas falam sobre o fechamento de uma outra fronteira ainda mais fundamental no novo mercado mundial globalizado das corporações transnacionais. O famoso ensaio de Frederick Jackson Turner, “The Frontier in American History”⁶, fornece uma analogia melhor, e a impossibilidade de imaginar um futuro para o qual o conceito do “fim da história” de Fukuyama dá voz é o resultado de limites espaciais novos e mais fundamentais, não o resultado do fim da Guerra Fria ou

⁶ Ver Frederick Jackson Turner. *The Frontier in American History*. Mineola, 1996.

do fracasso do socialismo, mas da entrada do capitalismo num terceiro estágio novo e sua penetração em partes do mundo não colonizadas pela mercadoria, o que torna difícil imaginar qualquer tipo de alargamento do sistema. Um Marx diferente (o dos *Grundrisse* mais do que o do *Capital*) sempre insistiu que o socialismo não seria possível até que o mercado mundial tivesse atingido seus limites e que tudo, inclusive a força de trabalho, tivesse sido mercantilizado universalmente. Hoje nos encontramos muito mais próximos dessa situação do que nos tempos de Marx ou de Lênin.

Mas a noção do “fim da história” também expressa um bloqueio da imaginação histórica, de modo que é preciso entender mais claramente como isso se dá e como o conceito parece se oferecer como a única alternativa viável. Parece-me particularmente significativo que a emergência do capitalismo tardio (ou do terceiro estágio do capitalismo), assim como o colapso dos sistemas comunistas do Leste, coincidiram com um desastre ecológico planetário generalizado. Não é exatamente o surgimento dos movimentos ecológicos que tenho em mente (pois, a despeito dos excessos ambientais causados pela modernização forçada na União Soviética, as medidas exigidas por um movimento ecológico conseqüente só podem ser aplicadas por um governo socialista forte), mas o fim de uma concepção de produção prometéica que me parece significativa e que dificulta identificar o desenvolvimento com a conquista da natureza. No momento em que o mercado inunda o mundo e penetra zonas até então não dominadas pela mercadoria, qualquer desenvolvimento futuro parece inconcebível devido a um afastamento geral (e justificado) das formas antigas e heróicas de produtividade e extração. No momento em que os limites do planeta são atingidos, noções de desenvolvimento intensivo parecem impossíveis de contemplar; o fim da antiga expansão imperialista não vem acompanhado por qualquer alternativa viável de desenvolvimento interno.

Por outro lado, a segunda característica da nova situação que bloqueia nossa imaginação do futuro tem a ver com sua sistematicidade, com o modo através do qual as revoluções da ci-

bernética e da informática e seu impacto sobre o mercado e as finanças fazem com que todo o mundo seja subitamente enclausurado num sistema totalizador do qual não se vê escapatória. Basta pensar no termo sugestivo de Samir Amin, “desconexão” – escapar do sistema mundial –, para medir a resistência que nossa imaginação oferece a essa possibilidade.

Esses dois blocos – o tabu do prometeísmo e do valor do desenvolvimento e industrialização intensivos e a impossibilidade de imaginar uma saída do novo sistema mundial ou uma desconexão política, social e econômica dele –, esses dilemas espaciais são o que imobilizam nosso quadro imaginário do espaço global e produzem como resultado a visão que Fukuyama chamou de “fim da história” e o triunfo final do mercado. O pronunciamento de Turner sobre o fechamento das fronteiras ainda oferecia a possibilidade de uma expansão imperialista além das fronteiras dos Estados Unidos continental. A profecia de Fukuyama expressa a impossibilidade de imaginar um equivalente que seja uma válvula de escape ou mesmo uma forte recusa do interior do próprio sistema: por isso é um ideograma tão poderoso, uma expressão e representação ideológica de nossos dilemas atuais. Como os vários “fins da arte” podem ser coordenados filosófica e teoricamente com esse novo “fechamento” das fronteiras globais do capitalismo, é nossa questão mais fundamental e o horizonte dos estudos literários e culturais do nosso tempo. É aqui, onde tenho que acabar, que devemos começar.

(1994)

Transformações da imagem na pós-modernidade

I

A pós-modernidade tem sido freqüentemente caracterizada (por mim mesmo e por várias outras pessoas) como o fim de algo. Tampouco é surpreendente, quando se trata da emergência de todo um modo novo de viver o cotidiano, que se concentrem na teorização de índices aleatórios da mudança, que tomam o lugar da forma total ainda ausente. Lembro-me de uma discussão com Immanuel Wallerstein, na qual ele nos convidava a considerar o que um grupo de monges deve ter imaginado na Oxford do século quatorze ao vislumbrar os traços distantes do alto capitalismo futuro. É verdade que no nosso caso não se trata propriamente de um novo modo de produção, mas de uma mutação dialética de um sistema capitalista já estabelecido (lucro, produção de mercadorias, expansão e crise, trabalho assalariado) e, nesse sentido, o traçado de linhas narrativas internas, a descoberta deste ou daquele enredo, debilmente delineado – como este que desenho agora, que se volta para o destino do visual ou da imagem – pode nos render resultados satisfatórios.

Entretanto, é preciso registrar, não sem um certo desconforto, o retorno na pós-modernidade de uma série de coisas antigas das quais pensávamos ter nos livrado definitivamente. Vamos usar nosso tempo com coisas novas e ruins, Brecht recomendou jovialmente, e deixar que as coisas boas e antigas se en-

terrem. No entanto, a verve e a prática da atualidade evidentemente parecem menos frutíferas quando a própria idéia do que constitui a atualidade torna-se confusa e sem propósito. É então que um certo “pós-modernismo” programático pode nos ajudar, nos assegurando que o novo do qual Brecht fala era apenas um subconjunto do enfoque mais geral do modernismo na inovação, no “fazer novo”, que já desmascaramos e condenamos com o auxílio de nossas novas crenças. O novo de Brecht revelar-se-ia, então, simplesmente como uma daquelas “coisas boas e antigas” das quais ele sugeriu que nos livrássemos.

Ainda assim, aquilo que está retornando no momento não parece oferecer a comoção intelectual seja da antiga novidade moderna seja do tipo pós-moderno. Para começar, consideremos o mercado, cuja redescoberta não pode ser muito mais estimulante do que a re-invenção da roda (argumentei em outra ocasião¹ que aquilo que as pessoas imaginam ser seu entusiasmo por essa coisa boa e antiga é muitas vezes uma máscara e um disfarce para o alvoroço não teorizado criado por uma nova tecnologia cibernética). Na realidade, com o redespertar conceitual do mercado e suas dinâmicas, nos confrontamos com uma ressurreição mais genérica da própria filosofia em todas as suas formas acadêmicas e disciplinares mais antiquadas. Até Richard Rorty parece ter esquecido que foi ele próprio que emitiu a certidão de óbito desse “campo”, com suas demonstrações abrangentes do modo através do qual a ‘filosofia’ construiu para si uma história e uma tradição espúrias e retroativas a partir de seus temas e problemas tradicionais².

É assim que a dissolução das antigas disciplinas filosóficas pela “teoria” parece ter sido apenas um momento passageiro. Agora a filosofia e suas ramificações estão de volta: com a ética, como se Nietzsche, Marx e Freud nunca tivessem existido. Nietzsche, com sua descoberta desconcertante da agressividade implícita nas

¹ Ver o capítulo 8, “Postmodernism and the Market”, de *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*.

² Richard Rorty. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, 1981.

antigas injunções éticas; Freud, com sua desarticulação do sujeito consciente, suas racionalizações e o lampejo das forças que o estruturam e habitam sem seu conhecimento; finalmente Marx, ao lançar todas as antigas categorias éticas individuais num novo nível dialético e coletivo, de modo que o que parecia constituir o ético deve agora ser compreendido como o ideológico. Pois a ética está irremediavelmente aprisionada pelas categorias do individual, quando não do individualismo: as situações em que ela parece ser válida são necessariamente aquelas que governam as relações homogêneas entre membros de uma mesma classe social. Mas apenas aquelas pessoas cujo raciocínio foi irreparavelmente danificado pelo empirismo podem imaginar que anunciar o fim da ética equivale a recomendar uma violência indiscriminada e um “vale-tudo” dostoiévskiano, ao invés de um julgamento histórico sóbrio sobre as deficiências de certas categorias mentais.

O ressurgimento da ética também teve uma variante pós-estruturalista popular, o retorno ao “sujeito”. O aprofundamento no novo tema certamente causou algum embaraço, mas a novidade estava na correção da doxa simétrica anterior relativa à “morte do sujeito”, com a implicação que as imensas conquistas intelectuais do “pós-estruturalismo” (para utilizar essa designação irritante) e da teoria parecem ter sido drasticamente reduzidas (junto com o marxismo e os anos sessenta). Mas as noções de “responsabilidade” que têm acompanhado esse renascimento do sujeito deveriam ser mandadas de volta ao campo da ética, de onde elas vieram, enquanto que o outro significado da morte do sujeito – ou seja, o fim do individualismo e do capitalismo empresarial que o forjou – poderia ter nos levado a novas investigações da subjetividade coletiva e institucional. Pois Marx estava correto, afinal de contas – o que quer que digam ao contrário –, ao afirmar que nenhuma sociedade humana foi tão coletiva em suas estruturas quanto a nossa, onde o estado althusseriano e os aparelhos ideológicos estatais reinam supremos, como arranha-céus de uma metrópole moderna, e onde a renovação aparente do interesse na “subjetividade” trai seus motivos mais secretos quando demonstra um

desinteresse total pelos desenvolvimentos psicanalíticos (principalmente lacanianos) que deveriam ter atraído sua atenção e despertado sua curiosidade. Mas isso tudo ainda está atrás da cortina de ferro da teoria e não parece ser particularmente acessível a classificações filosóficas e disciplinares do tipo antigo.

Nietzsche foi submetido a inúmeras revisões nos últimos anos, enquanto Freud foi o alvo de inúmeras denúncias passionais. Mas com certeza é o descrédito de Marx – seu trabalho supostamente “refutado” pela deterioração dos estados socialistas que apelavam para sua autoridade – que parece andar de mãos dadas com as elaborações deste ou daquele conceito do pós-modernismo ou pós-modernidade (embora, espero que seja desnecessário enfatizar, não no meu trabalho). Portanto, é no vácuo criado pelos novos tabus em torno de Marx que o reaparecimento mais significativo e sintomático de uma disciplina filosófica parece ter se insinuado, principalmente o retorno da filosofia política. A “ciência política” nunca foi muito mais do que um campo empírico e operacional durante a longa noite do período moderno (ou marxista), suas conquistas teóricas todas emprestadas da sociologia, seus procedimentos práticos todos de um modo ou de outro ancorados na estatística, seus grandes textos históricos juntando poeira durante as convulsões de uma era revolucionária e ideológica para a qual eles pareciam ter pouca relevância. Agora esses textos ressurgem em plena luz do dia acadêmico e parecem mais uma vez falar à era dos grandes negócios com uma sabedoria imbuída de moderação. Como se Locke ou Rousseau, Hobbes ou Carl Schmitt, todos tivessem como sua grande ambição fazer uma contribuição ao desenvolvimento de algo chamado ciência política! Ou mesmo àquele campo então inexistente que foi rebatizado de filosofia política! Hoje, quando analisados do ponto de vista dos quatro c’s do equipamento ideológico atual do alto capitalismo – contratos, constituições, cidadania e sociedade civil – os textos clássicos, como vadios maltrapilhos que são lavados, barbeados e vestidos com roupas novas, encontram-se reinstalados no currículo, sem dúvida com o estardalhaço apropriado. Para nós, eles eram textos ricos e contraditórios com suas lições incomparáveis so-

bre os problemas e antinomias da representação; agora são autoridades, cujo prestígio deriva de um erro de categoria fundamental. De fato, algumas das inovações mais criativas do arsenal anticomunista – penso, por exemplo, no *Oriental Despotism* de Wittfogel – derivavam sua força de uma assimilação das formas do estado socialista a estruturas pré-capitalistas, essencialmente feudais: podia-se então argumentar que todos esses “totalitarismos” modernos eram no fundo antigas tiranias “despóticas” de toda uma gama de tipos arcaicos. Mas tais caracterizações poéticas causam uma confusão histórica e conceitual quando se trata de analisar aquilo que se tornou agradavelmente conhecido como “transição ao capitalismo”, e é precisamente sob o disfarce desse equívoco que o apelo aos clássicos da teoria política pode parecer plausível.

Pois esses clássicos todos abordavam um problema e uma situação que já não são os nossos, ou seja, a emergência da sociedade e instituições burguesas num universo essencialmente feudal. O conceito de “sociedade civil”, por exemplo, que de certo modo as Organizações Não-Governamentais (ONGs) do nosso sistema mundial reencarnam na forma de visitas periódicas de algum deus oculto sobre uma humanidade ignorante, não designa um valor eterno. Ao contrário, esse conceito sinaliza uma tentativa de teorizar os modos de secularização disponíveis no interior das estruturas da sociedade feudal européia, ou seja, no interior do *ancien régime*. Não há nisso qualquer relevância para as sociedades modernas, e os grandes teóricos políticos devem ser historicamente situados como pensadores da revolução burguesa. Mas a revolução burguesa fracassou e o capitalismo industrial tomou seu lugar, o que significa dizer, como o fez Marx, que esses pensadores procuraram inventar soluções políticas para o que eram na verdade problemas essencialmente econômicos. E é dessa perspectiva que se pode dizer, com Habermas, que a revolução burguesa foi um “projeto inacabado” (ou talvez pudéssemos dizer, como fez Gandhi numa situação semelhante a respeito do lado positivo e progressista da civilização ocidental, que essa “seria uma boa idéia”). Infelizmente, qualquer análise do mundo contemporâneo que leva

em conta suas possibilidades dentro de uma estrutura global deverá concluir que o projeto burguês permanecerá para sempre inacabado e que precisamos de outro.

Mas esse também é o momento de levar em conta um avanço intelectual peculiar, ou seja, o fato de que a proliferação atual de trabalhos de todos os tipos sobre o pós-modernismo e a pós-modernidade inspirou um retorno ou renascimento específicos: a renovação das discussões sobre a modernidade. Podemos pensar, ou mesmo argumentar, que é apenas quando a modernidade tiver se encerrado que ela poderá ser avaliada e compreendida adequadamente. Mas não é essa a posição dos defensores pós-modernos da modernidade, que a vêem como um alvo futuro que ainda se pode e vale a pena atingir, no momento em que tantos outros intelectuais estão festejando seu final tão esperado. O que está em jogo aqui é freqüentemente a confusão entre modernismo e modernidade. Voltarei ao modernismo num momento. Enquanto isso, a maioria dos novos trabalhos sobre essa velha coisa chamada modernidade levanta a bandeira de vários temas filosóficos que enumerei anteriormente: o sujeito, a ética, as constituições, a responsabilidade individual e, é claro, a própria filosofia. A diferença está no período histórico sendo revisitado: se a filosofia política procurou ressuscitar os pensadores das primeiras revoluções burguesas dos séculos dezessete e dezoito, essas teorias renovadas da “modernidade” desejam ressuscitar a bagagem conceitual do segundo momento do capitalismo, a era do monopólio e da industrialização, substituindo Locke ou Kant por Max Weber. Mas isso é um avanço intelectual apenas na aparência. A linguagem da modernização enriquece as antigas conceitualizações da sociedade burguesa e do capitalismo (ou seja, suas substituições complexas trazem à tona novas contradições), mas também é a linguagem de uma ideologia, ou de várias delas, e violenta os novos problemas que qualquer noção de pós-modernidade necessariamente levanta ao utilizar esta última como pretexto para retornar à modernidade, para desta vez “ajustá-la”.

Paradoxalmente, o novo retorno à antiga problemática do moderno e da modernidade não deve ser compreendido como

SBD / FFLCH / USP

um ataque à pós-modernidade: ele próprio é pós-moderno e é esse o significado profundo de todos os renascimentos e retornos dos quais falamos até agora. Os determinantes políticos de tais retornos, e do próprio retorno da filosofia acadêmica, deveriam estar aparentes na falta de rumo intelectual de um capitalismo tardio universalmente triunfante, mas desprovido de legitimação e cujas antigas apologias foram todas totalmente desacreditadas e debilitadas na nova era heróica de contenda ideológica. Mas se tudo isso é passado, por que não retornar aos “valores” e certezas estabelecidas? De fato, por que não? Tampouco seria desejável ressuscitar outra fórmula de sucesso, por mais tentadora que ela seja, e caracterizar a recorrência de batalhas intelectuais que um dia foram trágicas como uma farsa, pois várias delas são por demais monótonas para oferecer a liberação festiva da tolice (enquanto que o resto é perigoso demais para prometer tragédias suficientemente reais).

Mas a teoria do pós-modernismo tem um conceito particularmente adequado para resolver esse dilema: o pastiche. Seus trabalhos mais recentes, que parecem repreender as frivolidades do pós-moderno através do retorno aos antigos textos, verdadeiramente mais sérios, de um passado mais íntegro, são de fato pós-modernos na medida em que oferecem um simples pastiche desses textos antigos, pastiches pós-modernos de uma ética e de uma filosofia antigas, pastiches das antigas “teorias políticas”, pastiches das teorias da modernidade – uma repetição vazia e não-paródica do discurso e conceitualização antigos, a realização das antigas estratégias filosóficas como se elas ainda tivessem um conteúdo, a resolução ritual de “problemas” que há muito tempo se tornaram simulacros, a fala sonâmbula de um sujeito historicamente já extinto. Mesmo a repetição, em tempos anteriores um instinto vital, torna-se um conceito irrelevante, pois a repetição é meramente representada (ao invés de ser repetida “pela primeira vez”). De fato, no espírito de um outro desenvolvimento mais recente, que afirma que “somos falados pela língua”, por uma instância impessoal que nos utiliza como seu veículo de expressão, pode ser mais apropriado afirmar que na verdade a língua foi confundida com as instituições:

são as instituições que estão falando através de nós na forma do pastiche, ensaiando uma letra morta de pensamentos antigos numa simulação de reação.

De qualquer modo, em breve seremos capazes de verificar essa avaliação do “retorno” da teoria da modernidade no caso específico de uma subdisciplina acadêmica que ainda não foi mencionada, isto é, a estética. Pois a atual era pós-moderna parece estar experimentando um retorno geral à estética, paradoxalmente no momento em que as exigências trans-estéticas da arte moderna parecem ter sido totalmente desacreditadas, de modo que uma variedade espantosa de estilos e amálgamas de todos os tipos circulam pela sociedade de consumo sob seu novo regime pós-moderno. As antigas tradições estéticas raramente eram tão visionárias a ponto de teorizar esses novos trabalhos, muitos dos quais incorporam novas tecnologias de comunicação e cibernética (o cinema já tinha se desenvolvido o suficiente para produzir diversas propostas para uma estética especificamente cinematográfica, mas o vídeo, muito mais utilizado e influente, chegou muito tarde para esse tipo de codificação teórica). Enquanto isso, a rejeição da antiga idéia modernista de “progresso” – o *telos* que leva a novas descobertas técnicas e inovações formais – sinaliza o fim das evoluções artísticas e profetiza um novo tipo de proliferação espacial de formas artísticas que já não podem ser valorizadas nos antigos moldes modernistas. Finalmente, o colapso geral das divisões entre as antigas disciplinas e especializações – neste caso, o colapso das fronteiras ferozmente defendidas entre a alta cultura e a cultura de massas (sem mencionar a vida cotidiana) – levanta dúvidas sobre análises tradicionais da “especificidade” da estética, sobre a natureza da experiência artística, sobre a autonomia da obra como região além das áreas práticas e científicas, como se de algum modo a natureza da recepção e do consumo (talvez mesmo da produção) da arte no nosso tempo tivesse passado por alguma mutação fundamental que tornou os antigos paradigmas irrelevantes ou pelo menos antiquados. Veremos em seguida que numa cultura tão completamente dominada pelo visual e pela imagem como a nossa, a própria noção de experiên-

cia estética é ou muito reduzida ou muito ampla, pois a experiência estética está em todos os lugares, saturando a vida social e cotidiana. Mas é essa expansão da cultura (num sentido maior ou talvez mais nobre) que problematizou a noção de obra-de-arte individual e tornou a premissa de um julgamento estético uma designação duvidosa. A crise da leitura é o centro dessas novas incertezas e dos argumentos que elas geram. O retorno ao estético pode encontrar sua explicação na expansão da cultura, particularmente da cultura da imagem, e sua enorme difusão em todo o campo social. Mesmo assim, um contexto plausível não exige uma reação crítica estratégica de modo que faremos algumas objeções a essa operação ideológica mais tarde. Entretanto, uma retórica genérica sobre a necessidade e o valor da arte hoje e da experiência estética em geral está longe de justificar o renascimento da estética como uma disciplina filosófica que, é importante lembrar, não apenas está particularmente mal equipada para lidar com a dimensão estética da pós-modernidade, mas também já havia sido significativamente problematizada e debilitada durante o período anterior do modernismo.

Trata-se de um argumento que poderia ser resumido na seguinte proposição: o que distingue o modernismo em geral não é a experimentação com formas herdadas ou a invenção de formas novas – ou pelo menos não é esse “sinal externo e visível” que captura a essência do modernismo. O modernismo constitui, acima de tudo, o sentimento de que a estética só pode ser realizada e concretizada quando ela é algo mais do que o simplesmente estético. Mas se quisermos reter a idéia de uma arte que em seus movimentos internos procura se transcender como arte (como pensava Adorno, sem ser particularmente importante determinar a direção dessa autotranscendência, seja ela religiosa ou política), então torna-se minimamente claro que uma estética filosófica vai necessariamente sempre perder de vista os aspectos fundamentais da obra ou do modo de produção modernistas. Ela poderá descrever tudo sobre a obra-de-arte, suas funções e efeitos, exceto o que transcende tudo isso e constitui a obra como modernista (se a estética em

questão procura dar uma direção extra ou trans-estética à obra modernista, então nos encontramos no campo da pura ideologia ou da metafísica – não teríamos precisado do modernismo se a filosofia tivesse sido capaz de decifrar esses enigmas e nomear os valores transcendentais da moderna sociedade secular e comercial).

Não estou dizendo que não tenham sido produzidos textos extraordinários dentro da estrutura de uma disciplina filosófica denominada estética, mas sim que o que dá poder a esses textos – desde a terceira crítica de Kant até a *Teoria Estética* de Adorno – é o modo através do qual eles explodem o campo no qual desejam trabalhar, destruindo a própria estrutura que justifica seu projeto. Em Kant, isso pode ser visto no surgimento inexplicável de uma teoria do sublime no final de um tratado tradicional sobre o belo, que já havia conquistado e codificado tudo que a estética filosófica necessariamente toma como seu programa. Mas subitamente esse suplemento inesperado, que exige toda a engenhosidade de Kant para ser reintegrado na sua concepção de uma “crítica” filosófica, mas que não é totalmente dominado, abre espaço para mais vetores históricos que, ainda não concretizados, mas agora liberados pela primeira vez, zombam com escárnio de tais sistemas. Sugerir em outra ocasião³ (mas não sou o único a tê-lo feito) que aquilo que Kant chama de sublime virá a constituir o espaço do modernismo num sentido mais amplo, encontrando suas primeiras concretizações hesitantes no Romantismo e em seguida sua utilização mais completa a partir do final do século dezenove. Quanto a Adorno, suas especulações extraordinárias (inacabadas e póstumas) derivam sua força do modo através do qual seu senso aguçado da historicidade das formas artísticas problematiza a tentativa de codificar e sistematizar as “características” do estético a cada passo. Nesse sentido, a estética de Adorno pode ser vista como um texto essencialmente “modernista”, com seus paradoxos e energias em torno das contradições entre a estética e seu fim

³ Ver o capítulo “Fim da arte” ou “fim da história”?, deste livro.

histórico, que ele não cessa de exasperar. Por outro lado, Hegel foi capaz de combinar os dois vetores, construindo uma estética cuja concepção de possibilidade era uma estrutura na qual se podia vislumbrar o fim histórico da própria estética (o famoso “fim da arte” com o qual Hegel termina sua *Estética*, que então se cancela).

Nesse caso, essa nova forma de estética filosófica, situada além do sistema filosófico – essa estética que se autocancela e se destrói, que elevada à segunda potência luta consigo mesma e com os limites de seus próprios conceitos – pode ser vista como concomitante com o movimento moderno. É natural, portanto, que com o fim desse movimento e o fim do modernismo (se não do moderno), o antigo e inacabado projeto de uma estética filosófica propriamente dita e suas subdisciplinas deveria ressurgir. Mas ainda não apontamos as razões para esse ressurgimento ou seu significado, e é essa linha de investigação que gostaria de tomar neste ensaio, numa maneira hesitante e especulativa, com a esperança, entretanto, de que essa investigação histórica do papel da estética no pós-moderno, o “retorno” da estética hoje, ou melhor, a emergência de vários pastiches de uma estética filosófica tradicional em anos recentes, lançará alguma luz sobre todos aqueles “retornos” enumerados acima – a filosofia política, a religião, a ética e até mesmo as antigas teorias da modernidade em pleno “pós-modernismo”! Mas gostaria de abordar tudo isso de um certo ângulo, não diretamente, de modo que a discussão de certos textos da estética contemporânea serão precedidos por uma especulação sobre as transformações da dimensão visual da cultura contemporânea para, em seguida, voltar-se para o retorno de antigos tipos de efeitos e prazeres estéticos derivados do cinema contemporâneo, uma estranha e transitória terra de ninguém na qual uma antiga estética modernista, com raízes no romance moderno, convive com e se sobrepõe a uma série de estímulos visuais mais novos e mais “pós-modernos”.

II

A história da visão e do visível no nosso tempo foi contada em inúmeras versões; as mais recentes são o enciclopédico *Downcast Eyes* de Martin Jay⁴ e *Techniques of the Observer* de Jonathan Crary⁵, nas quais se encontram contribuições relevantes para a teoria cinematográfica contemporânea. Gostaria de contar essa história de um modo diferente, um projeto que exige dois comentários iniciais. O primeiro é que seria um equívoco pensar que uma única narrativa histórica desse tipo, qualquer que ela seja, possa ser verdadeira ou correta: as diversas versões dessas histórias são modos de concretizar ou representar um material que em si não é intrinsecamente representável. O segundo tem a ver com a utilização de novos conceitos filosóficos ou teóricos como evidência da emergência de novos tipos de percepção: a premissa aqui é que aquilo que ainda não foi articulado pela linguagem social ainda não existe num sentido histórico profundo, ou, se preferirem, que a emergência de novas formulações anuncia a presença ativa de uma nova experiência.

Pretendo contar essa história em três partes: no início era o olhar, que aparece como tema filosófico, dramaticamente, como se pela primeira vez, em *O ser e o nada* (1944) de Jean-Paul Sartre. De fato, o olhar pode ser tomado como virtualmente sua mais importante inovação filosófica. A formação de seu conteúdo conceitual interno tem uma dívida única com a luta entre o senhor e o escravo de Hegel, que Kojève havia re-introduzido na agenda filosófica no final dos anos 30, nada devendo àquele existencialismo heideggeriano do qual Sartre declarava ser um produto. Numa época em que a questão do nazismo de Heidegger tem sido bastante debatida, é surpreendente notar que a busca por motivos e estruturas fascistas em

⁴ Martin Jay. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, 1993.

⁵ Jonathan Crary. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass, 1991.

sua filosofia se esqueceu de analisar sua frágil teoria do outro (chamada de *Mitsein*, o ser/estar-com-outros), na qual todos os conflitos da minha relação com outras pessoas é ou abafado sob a indistinção daquilo que geralmente chamam vagamente de “intersubjetividade” ou sublimado na possibilidade de um forte sentimento de comunidade de caráter fascista ou nacionalista. A extraordinária inovação conceitual do olhar sartreano deve ser compreendida em oposição a essa fraqueza do sistema heideggeriano e sua produtividade medida em comparação com a *Crítica da razão dialética*, que será mais tarde desenvolvida a partir dele (mas que não consideraremos aqui⁶).

É o olhar que estabelece minha relação imediata com outras pessoas, mas o faz através de uma inversão inesperada através da qual a experiência de ser olhado torna-se primária e meu próprio olhar uma reação secundária. O antigo falso problema filosófico da existência de outras pessoas (“que vois-je de cette fenêtre”, é a indagação famosa de Descartes em suas *Meditações*, “sinon des chapeaux et des manteaux, que peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts?”) é assim “resolvido” de um só golpe e deslocado ou abolido pelo pudor e orgulho com os quais o olhar do outro em minha direção confirma sua própria existência, como um trauma que transcende o meu. No entanto, o olhar é ao mesmo tempo reversível; ao devolvê-lo procuro colocar o outro numa situação semelhante. Ele torna-se, assim, o meio através do qual a luta hegeliana por reconhecimento é travada concretamente, enquanto as posições do mestre-escravo transformam minhas relações com outras pessoas numa alternância perpétua que apenas uma mudança dialética ao nível coletivo pode alterar. Em Sartre, o grande tema do olhar é ligado à problemática da “coisificação”, ou reificação num sentido literal, o tornar-se um objeto, a transformação do visível – e dramaticamente do sujeito visível – no objeto do olhar.

⁶ Entretanto, ver meu *Marxism and Form*. Princeton, 1981, cap. 4.

Inúmeras correntes políticas e estéticas derivam dessa primeira formulação: uma nova política da descolonização e da raça, por exemplo, em Frantz Fanon; um novo feminismo em Simone de Beauvoir; e, numa inversão retroativa, uma nova estética do corpo e sua carne visível ou pictórica em Merleau-Ponty. Para retomar rapidamente esse primeiro momento, seria apropriado descrevê-lo nos termos daquele fenômeno protopolítico chamado dominação, na medida em que o fato da coisificação é compreendido como aquilo ao qual o outro (ou eu mesmo) deve necessariamente se submeter. A transformação de outras pessoas em coisas através do olhar torna-se, assim, a principal fonte de uma dominação e uma submissão que só podem ser superadas ao se olhar de volta ou “retornar o olhar”: nos termos de Fanon, através da violência terapêutica desse ato. Talvez, em homenagem a Fanon, e também a Beauvoir, possamos denominar esse primeiro momento como o do olhar colonial ou colonizador, da visibilidade como colonização. Dessa perspectiva, o olhar é essencialmente assimétrico: ele não pode oferecer ao Terceiro Mundo a oportunidade de apropriação produtiva, mas deve ser radicalmente invertido, como Alejo Carpentier o fez ao virar o surrealismo europeu do avesso e decretar que seu equivalente no Terceiro Mundo (“lo real maravilloso”) é o fenômeno primário ao qual o surrealismo se liga como mera realização do desejo ou uma forma de injeção cultural⁷. Portanto, o realismo mágico vem primeiro e o surrealismo é rescrito como uma frágil tentativa européia de produzir sua própria versão numa ordem social na qual a realidade em questão deve permanecer imaginária. Este é então o momento no qual o Terceiro Mundo, visto como Caliban pelo Primeiro, *assume* e *escolhe* essa identidade para si (para utilizar verbos tipicamente sartreanos). Entretanto, essa afirmação agressiva da visibilidade permanece necessariamente retroativa: ela não consegue superar a contradição denunciada pelo fato que a identidade escolhida com o “pudor e orgulho” sar-

⁷ Ver “Preface”. Alejo Carpentier. *The Kingdom of this World*. Londres, 1990.

treanos ainda é aquela conferida a Caliban por Próspero ou pelo colonizador do Primeiro Mundo, pela própria cultura européia. A violência da réplica, portanto, nada faz para alterar os termos do problema e da situação que lhe dão origem. A Europa permanece o local do universal, enquanto a arte de Caliban afirma um conjunto de especificadas meramente locais.

A apropriação de Michel Foucault dos temas da alteridade e da reificação, começando com *Loucura e civilização* e se desenvolvendo idiossincraticamente por toda sua carreira, pode agora ser visto como um segundo momento em nosso processo: o momento de sua burocratização. A tentativa de Foucault de traduzir a análise epistemológica numa política de dominação e de relacionar conhecimento e poder tão intimamente de modo a fazer com que eles pareçam inseparáveis, agora transforma o olhar num instrumento de medida. O visível torna-se assim o olhar burocrático, que a todo momento busca a mensurabilidade do outro e seu mundo reificado.

Tal operação envolve uma redistribuição básica de ênfases, se não uma inversão completa, do modelo sartreano inicial do olhar: pois aqui é o fato de ser visível para um olhar até então ausente, da pura vulnerabilidade ao olhar e suas avaliações que é generalizado ao ponto de dispensar o ato individual de olhar. Ser olhado torna-se um estado universal de submissão que pode ser isolado do evento de um olhar específico e individual:

“Tradicionalmente, o poder é o que pode ser visto, o que se mostra e se manifesta, paradoxalmente encontrando o princípio de seu poder no movimento através do qual aquilo que é visto se revela... Nesse [novo mundo disciplinar] são os alvos do poder que devem ser contemplados. Sua visibilidade garante a força do poder exercido sobre eles. É o fato de serem vistos ininterruptamente, de sempre ser possível vê-los, que mantém o indivíduo disciplinar em sua posição de submissão. A análise, a observação, é, portanto, a técnica através da qual o poder, no lugar de emitir os sinais de sua força, ao invés de impor sua própria marca em seus

alvos, os captura num mecanismo objetivador... O exame [médico] é a cerimônia dessa coisificação”⁸.

A ambigüidade das posições múltiplas de Foucault, mas também os efeitos gerais de seu trabalho, equivalem às ambigüidades de uma retórica do exclusivamente político, ou, em outras palavras, uma retórica da dominação que exclui estruturas econômicas. A retórica do poder que omite ou deixa de fora qualquer noção complementar de liberação ou utopia nos remete inevitavelmente a uma noção hobbesiana da maldade da natureza humana. Certamente as posições de Foucault, não importa quão incoerentes, encontraram eco nas políticas antiautoritárias que surgiram a partir dos anos sessenta e que foram moduladas sem grande dificuldade numa política feminista que criticava, de um lado, a autoridade e hierarquia patriarcais e, de outro, as políticas anarquistas hostis a instituições e ao estado de modo geral. Hoje, com uma reavaliação crítica das noções de subversão, transgressão, negatividade e crítica sendo levadas a cabo em diversos lugares (uma análise na qual a denúncia paradoxal de Foucault das noções de repressão, no primeiro volume da *História da sexualidade*, teve papel importante), a obra de Foucault parece ter limites de classe e ser menos produtiva politicamente do que já o foi.

Faço esses julgamentos apressados das posições de Foucault porque me parece que eles oferecem um esclarecimento do novo papel do olhar e da visibilidade em seu trabalho, enquanto insisto na afirmação de que a visão em Foucault é geralmente burocrática e, portanto, menos política do que havia sido no momento sartreano, que afinal de contas, mesmo que tenha sido de modo mítico, propôs de maneira dramática um momento de liberação. A equação do conhecimento com o poder e do epistemológico com as políticas de dominação tende a diluir o político enquanto instância separada ou possibilidade de prática e, ao transformar todas as formas de conhecimento e

⁸ Michel Foucault. *Surveiller et punir*. Paris, 1975, p.189. Traduzido para o inglês como *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nova York, 1995.

medição em formas de disciplina, controle e dominação, na verdade esvazia totalmente o mais especificamente político.

Outro modo de afirmar o mesmo é dizer que o novo sistema, fatal e tendenciosamente exclui a agência do processo de dominação visual, que se torna impessoal (e irreversível). No momento Sartre-Fanon, a agência é sem dúvida passiva: registro a situação colonial por meio da simples opressão de ser visto. Colonizadores ou opressores específicos já não precisam estar presentes, sem dúvida; mas meu mero ser visível dá provas de sua existência, num novo tipo de “prova ontológica”. Trata-se de uma posição bastante consistente com a situação da colonização, onde, ao contrário do que geralmente acontece na política doméstica ou de classes, não é necessário dar provas da existência do aparelho de dominação colonial ou dos próprios colonizadores, de modo que a “guerra de libertação nacional” se impõe como uma necessidade evidente e uma “solução” inescapável. Todo um reino de possibilidades diferentes, modificado radicalmente, pode então ser imaginado – a utopia para minha própria coletividade, apropriada pelo meu ato de resistência. Um espaço utópico ainda pode ser criado, ao contrário da heterotopia de Foucault, cujos traços desconexos e radicalmente distintos surgem de uma espacialidade generalizada mas inacessível (com reflexos no estilo tipicamente espacial de Foucault). É assim que, desde o início, o “retorno” de Aimé Césaire a uma “terra natal” arruinada e colonizada produz um espaço além dela:

“Fora, eu disse pra ele, tira, porco imundo, fora, detesto os lacaios da ordem e os vermes da esperança. Fora imbecil miserável, praga insignificante. Voltei-me então para paraísos perdidos para ele e sua laia, mais calmos que o rosto de uma mulher que conta mentiras e ali, balançando na corrente de um pensamento incansável, me embriaguei com o vento, libertei os monstros e ouvi levantarem, do outro lado do desastre, um rio de pombos e trevos da savana que carrego para sempre no meu íntimo, altos e profundos como o vigésimo andar das casas mais arrogantes, como uma proteção contra as forças apodrecidas

de regiões crepusculares, vigiadas dia e noite por um maldito sol venéreo”⁹.

O que está em jogo nessas visões é claramente uma utopia separatista, um espaço cultural nacionalista liberto do olhar colonial, numa visão secessionista (ou, como diríamos hoje, étnica) mais fácil de sustentar e defender durante o período imperialista do que após a descolonização e a globalização que a acompanha.

Entretanto, é precisamente tal possibilidade de alteridade, de uma transfiguração do espaço de dominação visível, que desaparece em Foucault, ou na teoria da modernização em geral, onde relações sociais arcaicas são lançadas irrevogavelmente na direção de um passado distante e irrecuperável pelas forças universais de racionalização e cálculo. Para esse novo processo foucaultiano, o emblema é uma linguagem literária bastante diferente, fechada num universo visível e mensurável sem alternativas.

Daí a enumeração paranóica no “novo romance” ou “roman du regard” de Alain Robbe-Grillet, cujos dados visuais revelam apenas uma face informulável que os caracteriza como sintomas que devem permanecer indetermináveis para sempre. Aqui o pormenor já não desperta a voragem interpretativa do método “paranóico-crítico” de Dalí, para quem até o grão de areia dourada ou as gotas de suor nos relógios derretidos prometem uma revelação súbita. Em Robbe-Grillet, apesar de toda a temporalidade catastrófica das frases acumuladas, é algo mais próximo da neurose obsessiva que se revela, compulsões irracionais relacionadas à eficiência de um “workaholic”, na qual um sujeito ausente tenta desesperadamente distrair-se através da avaliação e numeração mecânicas, como em seu único romance tropical ou “colonial”, *La Jalousie*:

“Na sua frente, na outra margem, se estende um terreno trapezoidal, curvando-se ao redor da margem, cujos pés de banana haviam sido ceifados numa data relativamente re-

⁹ Aimé Césaire. *Aimé Césaire: Collected Poetry*. Califórnia, 1983, p. 35. Traduzido para o inglês por Clayton Eshleman e Annette Smith.

cente. É fácil contar seus troncos onde as árvores cortadas deixaram um toco curto que termina numa cicatriz em forma de disco branco ou amarelado, dependendo de seu frescor. Uma contagem de fileira a fileira nos revela o seguinte, da esquerda para a direita: vinte e três, vinte e dois, vinte e um, vinte, etc.”¹⁰.

Essas páginas podem parecer virtualmente uma paródia da teoria de Foucault na medida em que não parecem expressar o onipotência suprema do poder do olhar medidor, mas seu delírio impotente, sua vitimização por seu próprio poder exorbitante. Entretanto, elas transmitem algo do sentimento tenebroso que as evocações de Foucault da visibilidade absoluta frequentemente têm para seus leitores; e também enfatizam a dissociação peculiar – em Foucault assim como em Robbe-Grillet – entre o sensorial e o antigo conceitual, que ainda sentimos estar ativo em algum lugar, impessoalmente, atrás da percepção sensorial desnuda.

É uma dissociação que tem a ver, embora de modos bem diferentes de ambos os escritores, com o que veio a ser chamado de arte conceitual, onde um objeto tangível parecia não oferecer apoio para o pensamento, que continuava a girar ao redor dele em círculos infinitos de paradoxo e autocancelamento categórico. Não há uma relação metafísica ou política entre a arte conceitual e as teorias e práticas visuais que tenho discutido até agora. Entretanto, refiro-me a elas para enfatizar o momento do processo de universalização da visibilidade no qual a mente abstrata parece ser incapaz de encontrar seu nicho ou função diante da supremacia inesperada de um sentido anteriormente subordinado a ela. A arte conceitual também sinaliza a importância do objeto enigmático e não-mediador como um local de trânsito (como a glândula pineal de Descartes) entre uma visibilidade impessoal e as forças igualmente impessoais e abstratas de uma racionalização e burocratização universais.

¹⁰ Alain Robbe-Grillet. *La Jalousie*. Paris, 1957, p. 80. Traduzido para o inglês como *Two Novels by Robbe-Grillet*. Nova York, 1989.

A verdadeira descoberta feita nesse segundo momento, que irá preparar e tornar possível um terceiro estágio bem diferente, ocorre quando o objeto enigmático é substituído por um tecnológico, em particular pela tecnologia mediadora. Agora o objeto silencioso pode falar novamente, fazendo com que a visibilidade se encontre transformada numa fala totalmente nova, com conseqüências graves para os sistemas anteriores. Trata-se de uma transformação em potencial cujas dimensões podem ser lidas na própria ambigüidade da palavra "imagem", que ainda não parecia apropriada para os atos de visão festejados em Sartre ou em Foucault, mas que subitamente (como no grande livro de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, onde ele anuncia que "a imagem é a forma final da reificação da mercadoria") se impõe em todo lugar, ao mesmo tempo em que indica insistentemente uma origem tecnológica. É este o resultado paradoxal do momento foucaultiano do olhar burocrático, que, no processo de revelar as conexões íntimas entre o ver e a medição ou o conhecimento, subitamente afirma os mídias (e, em retrospecto, o familiar emblema foucaultiano do panóptico também se revela como uma primeira forma de mídia). Pois em nosso tempo a tecnologia e os mídias são os verdadeiros portadores da função epistemológica: daí uma mutação na produção cultural através da qual formas tradicionais dão lugar a experimentos envolvendo tipos variados de mídia, de modo que a fotografia, o filme e a televisão começam a penetrar a obra-de-arte visual (assim como as outras artes) e a colonizá-las, gerando híbridos *high-tech* de todos os tipos, desde instalações até a arte em computador.

Mas nesse ponto o momento foucaultiano começa a dar lugar a um terceiro estágio, que pode ser identificado com a pós-modernidade. Tudo que era paranóico no sistema total de Foucault e na enumeração compulsiva de Robbe-Grillet evapora para ceder lugar para a euforia da alta tecnologia, uma afirmação celebratória de uma visão pós-McLuhanite da cultura, transformada grotescamente pelos computadores e pelo espaço cibernético. De repente, uma visibilidade universal perniciosamente parecia não comportar uma alternativa utópica é bem-vin-

da e festejada: este é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual o sujeito humano, exposto (de acordo com Paul Willis) a um bombardeamento de até mil imagens por dia (ao mesmo tempo em que sua vida privada é totalmente observada e analisada, medida e enumerada em bancos de dados) começa a viver uma relação bastante diferente com o espaço e o tempo, com a experiência existencial, assim como com o consumo de cultura.

Parece-me que nessa nova situação a reflexividade das obras-de-arte ligadas aos mídias e à tecnologia tem duração bastante breve. Pois, como argumento em outro trabalho¹¹, nesse novo estágio a própria esfera da cultura se expandiu, coincidindo com a sociedade de consumo de tal modo que o cultural já não se limita às suas formas anteriores, tradicionais ou experimentais, mas é consumido a cada momento da vida cotidiana, nas compras, nas atividades profissionais, nas várias formas de lazer televisuais, na produção para o mercado e no consumo desses produtos, ou seja, em todos os pormenores do cotidiano. O espaço social está agora completamente saturado com a cultura da imagem, o espaço utópico da inversão sartreana, as heterotopias foucaultianas daqueles sem classe e sem classificação, tudo foi triunfantemente penetrado e colonizado, o autêntico e o não-dito, *non-vu*, *non-dit*, inexpressivamente iguais, completamente traduzidos no visível e no culturalmente familiar.

O espaço fechado do estético é assim aberto a um contexto completamente culturalizado: daí os ataques críticos dos pós-modernistas contra as noções antiquadas de "autonomia da obra-de-arte" e da "autonomia da estética" que persistiram durante o período modernista, ou melhor, que serviram como seu alicerce filosófico. De fato, num sentido estritamente filosófico, esse fim do moderno deve também sinalizar o fim do estético ou da estética em geral; pois quando a estética abrange tudo, quando a esfera da cultura se expande a ponto de aculturar tudo, de uma maneira ou de outra, a distinção tradicional

¹¹ Ver meu "Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio".

ou a “especificidade” da estética (ou mesmo da cultura) é necessariamente obscurecida ou totalmente perdida.

O retorno da estética, entretanto, parece (como foi observado anteriormente) andar de mãos dadas com o igualmente aclamado fim da política na era pós-moderna. Esse paradoxo exige uma explicação dialética, que tem a ver com o fim da autonomia artística, da obra-de-arte e de sua estrutura. Pois a partir do momento em que já não se analisam a forma e a organização interna de obras individuais, o passeio pelo museu pede percepções aleatórias nas quais reflexos coloridos são coletados enquanto se passa por esta ou aquela superfície, fragmentos de forma consumidos com a distração benjaminiana, lateralmente, do canto do olho, texturas percebidas, densidades navegadas numa maneira que não pode ser mapeada, com o espaço se formando e se decompondo oniricamente em sua volta. Nestas condições, a atenção estética encontra-se transferida para a vida da percepção, abandonando os antigos objetos que a organizavam e retornando para a subjetividade, onde parece oferecer uma mostra aleatória e ampla de sensações, afetabilidades e irritações de dados sensoriais e estímulos de todos os tipos e variedades. Não se trata de uma recuperação do corpo de um modo ativo e independente, mas de sua transformação num campo passivo e móvel de “registro” através do qual porções tangíveis do mundo são consideradas e então ignoradas na inconsistência permanente de um aparelho sensorial hipnotizado.

Essa nova vida da sensação pós-moderna é tomada como evidência de uma renovação da estética, uma ficção ou alusão conceitual então utilizada para explicar novas obras que servem como pretextos convenientes para seus jogos e exercícios reluzentes. Aqui a antiga área da estética é festejada nos termos de uma intensificação, para cima ou para baixo, da experiência da percepção, entre as quais podem se encontrar especulações interessantes sobre o “sublime” (que conheceu um ressurgimento “pós-moderno”, num papel radicalmente modificado em relação ao modernismo), sobre o simulacro e o “sinistro”, tomados agora menos como modalidades especificamente estéticas e mais como *intensités* locais, acidentes no *continuum*

da vida pós-contemporânea, quebras e lacunas no sistema de percepção do capitalismo tardio. Tampouco se trata de uma questão de “repudiar” esse novo sistema de experiências, muito menos de condená-lo a partir de uma perspectiva essencialmente moral em nome de algum valor do passado. *Hic Rhodus, hic salta!* como Marx gostava de dizer, este é nosso mundo e nosso material, o único tipo com o qual podemos trabalhar. Seria melhor, entretanto, observá-lo sem ilusões, para garantir alguma clareza e precisão sobre o que nos confronta. Ressurgimentos atuais da estética não têm essa pretensão, preferindo simular uma apologia elaborada da tradição e elaborar argumentos complexos sobre sua relevância incessante. Vamos analisar alguns desses argumentos.

III

As obras que tenho em mente são na maioria européias e de alta qualidade intelectual, o que serve como advertência contra certas operações reacionárias americanas como o *New Criterion*, de Hilton Kramer. É inquestionável que o “retorno à estética” que eles propõem também tem implicações políticas num contexto europeu bastante diferente, pois, assim como o periódico de Kramer, eles todos revelam um certo relaxamento em relação às lutas políticas obrigatórias do final dos anos sessenta e do período da Guerra Fria. Mas eles vêm de tradições nas quais a reflexão sobre o estético tem sido central filosoficamente e não, como no antiintelectualismo da cultura americana, um passatempo secundário no melhor dos casos. Assim, Karl-Heinz Bohrer procura recuperar uma percepção autenticamente nietzscheana em seu livro extraordinário, *Plötzlichkeit*¹², onde afirma a existência de uma experiência estética fora do tempo histórico, para a qual o pensamento histórico é irrelevante, vol-

¹² Karl-Heinz Bohrer. *Plötzlichkeit*. Frankfurt am Main, 1981. Traduzido para o inglês como *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*. Nova York, 1994.

tando Adorno contra si próprio e habilmente recuperando as partes não-históricas de Heidegger (e ainda mais notoriamente de outro livro, de Ernst Jünger).

Esses trabalhos tendem a associar a recuperação do estético com a recuperação do grande modernismo, e seus argumentos procuram validar a proposição impertinente de Jean-François Lyotard que o “pós-modernismo” não segue o modernismo mas o *precede*, preparando seu ressurgimento através do florescimento historicamente inesperado daquilo que fora o *novo* da alta arte moderna. Quero mostrar, entretanto, que o que está em questão aqui é um “retorno” bem diferente, embora as aparências possam nos enganar.

Na França, a origem vital do moderno e de sua estética e teorização filosófica não está nos textos filosóficos, mas em Baudelaire, que cunhou a palavra “modernidade”, e cuja prática poética e teoria dão uma ressonância e gravidade imperecíveis à palavra moderno (em todas as línguas européias). Assim, é como um retorno a Baudelaire que Antoine Compagnon monta sua operação teórica exemplar, uma façanha teórica esplêndida, na qual as narrativas convencionais da história literária modernista são revertidas. *The Five Paradoxes of Modernity*¹³ é brilhantemente estruturado de forma hegeliana, na qual as cinco características do título se tornam cinco momentos distintos na progressão histórica desde as primeiras intuições do moderno em Baudelaire até o pluralismo confuso do pós-moderno, no qual, entretanto, Compagnon se reserva o direito de discernir o início de um renascimento e de um retorno mais autêntico a Baudelaire e ao espírito do “modernismo” original.

¹³ Antoine Compagnon. *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris, 1994. Traduzido para o inglês por Frank Philip como *The Five Paradoxes of Modernity*. New York, 1994. As traduções são minhas, mas o segundo número dado se refere à página da edição inglesa. Compagnon adicionou um novo prefácio à (ligeiramente modificada) edição americana, no qual admite que, no contexto americano, suas posições poderiam ser consideradas pós-modernas.

Seus cinco temas ou momentos são os seguintes: “a supers-tição do novo, a religião do futuro, a obsessão teórica (ou teoricista), o apelo à cultura de massas e a paixão da subversão [no caso, os traços críticos e negativos da ‘teoria’ contemporânea]”¹⁴. Somos tentados a ler nessa progressão – claramente uma degradação gradativa – um argumento antimodernista, se não levarmos em conta uma dialética da autenticidade e da perversão através da qual as modernidades autênticas de Baudelaire e Nietzsche são deformadas e suas lições gradualmente perdidas. Se a posição é antimodernista, então ela deve também ser caracterizada como sendo igualmente anti-pós-moderna, pois esta última posição é vista como superficial, como produção decorativa dos mídias e um momento fundamentalmente frívolo na história da arte (e mesmo da arquitetura). A mudança dialética se dá quando se percebe que a missão histórica do pós-moderno consiste em desacreditar os aspectos e avanços mais perniciosos do moderno (entendido de modo convencional). Aqui, menos profeticamente do que em Lyotard, mas mais plausível e engenhosamente, Compagnon afirma a esperança de que o momento pós-moderno possa preparar o caminho para o retorno de uma estética mais autêntica e genuinamente modernista.

Outro mecanismo dialético crucial no argumento de Compagnon se volta para o fenômeno da vanguarda que, com Peter Bürger, ele pretende distinguir radicalmente da produção artística “normal e paradigmática”: daí que os grandes escritores solitários e os artistas modernos (que seguem o exemplo do próprio Baudelaire) devem ser diferenciados daqueles movimentos de vanguarda cuja norma é quase que universalmente identificada com a dos surrealistas. Mas enquanto que para Bürger as vanguardas marcam o momento no qual a arte atinge uma autoconsciência sobre sua própria atividade e uma crítica das instituições que a sustentam, para Compagnon a vanguarda simplesmente sinaliza um afastamento da arte propriamente dita e sua deterioração numa política de intelectuais que a subs-

¹⁴ *Ibid.*, p. 11/xvii.

titui. Essa visão estética bastante tradicional (Adorno compartilhava da mesma opinião, por exemplo) é uma proposição auto-realizável e não falsificável, pois basta enumerar aqueles poetas e pintores surrealistas ortodoxos aos quais Compagnon está preparado a negar qualquer mérito estético e então subtrair as grandes exceções – Masson, por exemplo, ou Max Ernst –, cujas conquistas são explicadas através do argumento de que eles abandonaram as políticas de vanguarda para retornarem à arte genuína.

De qualquer modo, tais distinções permitem que o crítico possa distinguir entre a autenticidade de uma produção estética verdadeira, desde Baudelaire e Cézanne até Beckett e Dubuffet, e aquela apropriação não autêntica da arte para outros propósitos, que serão documentados pelos cinco temas e estágios de Compagnon.

A operação crucial no primeiro momento é o modo através do qual as primeiras tentativas de Baudelaire de estabelecer uma relação da arte com o presente são degradadas numa concepção do meramente novo. Uma passagem bastante ambígua do “Pintor da vida cotidiana” assegura essa distinção vital, uma passagem na qual o poeta-teórico descreve a arte verdadeiramente moderna como aquela que de algum modo combina a realidade passageira do instante histórico efêmero com um comprometimento com as regiões eternas e imutáveis da forma, que iriam, nas palavras de Baudelaire, “encontrar o eterno no transitório”, sendo que o pintor moderno é o primeiro a fazê-lo. “A modernidade”, declara Baudelaire num trecho famoso, “é o transitório, o passageiro, o contingente, um lado da arte, cuja outra face é o eterno e o imutável”. Seria um mal-entendido – mas de conseqüências profundas – pensar que a modernidade artística é definida aqui apenas como o transitório ou o “novo” – ela deve ser compreendida, segundo Baudelaire, como a invenção e a conquista de uma certa “presença no mundo”¹⁵, enquanto que os artistas “não buscam o novo, mas o presente”. Este é o momento no qual a análise de Compagnon cru-

¹⁵ *Ibid.*, p. 75/39.

za a de Bohrer (mencionada acima), onde o “súbito” temporal (*Plötzlichkeit*) designa justamente uma presença no mundo que não pode ser interpretada como uma mera inovação histórica, embora possa expressar um tipo de historicidade heideggeriana “atemporal”. Creio que esse tipo de argumento ignora a questão das condições sociais e históricas que permitem a emergência de tal presença “moderna” no mundo, que a outra parte do argumento presumia ser uma novidade na sociedade de Baudelaire, não disponível naquela forma para momentos históricos de organização cultural e social a anteriores. Até mesmo a possibilidade de sair da história (se ela existe) permanece histórica; e é como se tanto Bohrer quanto Compagnon precisassem esquecer os limites históricos de suas discussões do moderno para abrir sua estética “eterna” ao mais puro classicismo.

No entanto, no momento em que se aceita essa disjunção inicial entre o presente e o novo, os estágios inevitáveis de um declínio, a decadência progressiva de um modernismo não autêntico, se seguem logicamente. Pois o novo, assim como a quebra que ele efetua com a tradição, rapidamente se revela não como um comprometimento com o presente, mas com o *futuro*. Ele gera então narrativas espúrias sobre o desenvolvimento da arte em geral nas quais o valor burguês de progresso, já desacreditado, é secretamente, ou não tão secretamente, instalado na região da estética. Assim surge o que Compagnon apropriadamente chamou de “a narrativa ortodoxa da tradição moderna”, exemplificada em Clement Greenberg e vislumbrada em suas relações com a abstração expressionista americana do pós-guerra (sem referência à necessidade histórica da obra teórica de Greenberg de forjar um mito teleológico americano para libertar-se do jugo das instituições de arte européias e particularmente parisienses no período do Plano Marshall¹⁶). A crítica de Compagnon a Greenberg tem afinidades com muito do anti-historicismo contemporâneo e suas insatisfações com

¹⁶ Ver Serge Guibaut. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago, 1983.

as metanarrativas em lata que se encontram em manuais de história antigos e novos e suas assimilações analíticas expressas nos termos das inovações ligadas a antigos relatos genéticos e evolutivos. Mas o diagnóstico de Compagnon propõe uma apologia encoberta que justifica a desconfiança generalizada das escolas contemporâneas em relação ao elemento histórico na história da arte: “A narrativa ortodoxa é sempre escrita em função do clímax para o qual ela se dirige – esse é seu aspecto teleológico – e serve para legitimar uma arte contemporânea que finge ter rompido com a tradição – este é seu aspecto apologético”¹⁷.

Mas agora tais narrativas parecem exigir um conteúdo conceitual e uma tematização que as exponham em *slogans* e lhes emprestem uma justificativa ideológica: esta é a função da vanguarda, onde a miragem do futuro encontra apoio na violência polêmica de sua missão vanguardista, em porta-vozes como Breton e seus seguidores. Não havia, afirma Compagnon, naquele que talvez seja seu “paradoxo” mais audaz, uma teoria em Cézanne ou Baudelaire: “eles não se consideravam revolucionários ou teóricos”¹⁸. Essa é uma mudança de rumos que permite que Compagnon associe sua polêmica a favor da estética com a reação atual contra a teoria, na França assim como nos Estados Unidos. Aqui a palavra “teoria” tacitamente abrange tudo, do radicalismo à especulação filosófica, do marxismo ao pós-estruturalismo, da teoria literária à “teoria crítica”, da sociologia às filosofias da história: tudo, enfim, que impede que o trabalho universitário atual se deteriore numa brincadeira voltada ou para valores eternos inofensivos e decorativos ou para formalismos (provavelmente não o que Baudelaire quis dizer com “o eterno e o imutável”, como mostrarei adiante).

Dois traços do diagnóstico de Compagnon são plausíveis e precisam ser levados em conta: o primeiro é sua afirmação da existência de uma relação entre a legitimação teórica (através de um manifesto, por exemplo) e a redução da produção artísti-

¹⁷ Compagnon. *Les Cinq paradoxes de la modernité*, p. 57/39.

¹⁸ *Ibid.*, p. 79/57.

ca a um “método” ou, em outras palavras, a alguns traços e procedimentos isolados¹⁹ que, servindo de tema para a propaganda estética, são identificados de algum modo como verdadeiramente revolucionários (seja no sentido artístico ou político, não importa). Mas esse empobrecimento do procedimento e da técnica poderia explicar em grande parte a dimensionalidade plana imputada à arte da vanguarda.

Portanto, no que se refere à recepção, pode-se pensar no modo através do qual esse tipo de arte “permanece inseparável do discurso intelectual que a justifica teoricamente”²⁰. O que se afirma aqui não é apenas que a arte de vanguarda surge após sua apologia teórica, mas também que ela se encontra transformada num mero exemplo da teoria. Mas creio que Compagnon também sugere aqui um novo tipo de recepção no qual o sensorial, o antigo estético, é de alguma forma confundido com o ideacional ou o teórico. Seria interessante desenvolver uma fenomenologia de tais reações combinadas (de fato, a arte conceitual mencionada anteriormente nos dá uma variedade distinta); entretanto, assim como as defesas iniciais da teoria em geral contra o empirismo, não é plausível imaginar que existam formas de recepção que são simplesmente sensoriais ou mesmo puramente estéticas. Por outro lado, aprendemos a suspeitar da idéia do “puro” ou do “purificado” como uma norma a ser defendida e reforçada.

Os dois últimos capítulos são mais esquemáticos e também mais ambíguos, pois nos trazem rapidamente aos tempos modernos e finalmente ao pós-modernismo. O primeiro deles sugere que o novo reconhecimento dado à cultura de massas (digamos, a arte pop) equivale simplesmente à conscientização e despertar de uma arte profundamente não-autêntica, dada sua cumplicidade profunda com o sistema de mercado e a forma da mercadoria: a lógica parece culpar a vítima, particularmente quando lembramos que Peter Bürger compreendeu tal reflexi-

¹⁹ *Ibid.*, p. 116/89.

²⁰ *Ibid.*, p. 115/89.

vidade como um momento positivo no processo de conscientização da arte moderna a respeito de suas próprias condições de produção. Adorno pensava, de fato, que a especificidade da arte moderna estava em seu confronto com a forma da mercadoria, no modo em que a arte resiste à forma da mercadoria enquanto reapropria sua reificação essencial. Mas a interpretação de Compagnon lhe garante uma participação discreta num outro debate cultural-político contemporâneo nos Estados Unidos, ou seja, o ataque dos conservadores aos perigos dos chamados Estudos de Cultura. O que mais ele pode querer com sua ambígua questão retórica: “A doença da arte moderna, de fato, sua maldição, não se encontra na obrigação que ela sempre sentiu de colocar questões estéticas em termos culturais?”²¹

A teoria então reaparece no capítulo final, no qual o último estágio da decadência do moderno é identificado com a retórica da subversão e da crítica, esta última vista como a forma final da “narrativa ortodoxa” denunciada anteriormente. A teoria tem duas aparições especiais nessa história: a primeira sob o disfarce de manifesto de vanguarda, no qual alguma produção artística (mesmo espúria), apesar de tudo, ainda continua a ocorrer; e finalmente em plena pós-modernidade, onde (como se pode imaginar) a literatura e a arte têm um papel secundário, se não uma função meramente sobressalente (aqui podem se ouvir ecos da freqüente queixa conservadora de que nossos alunos lêem Derrida ao invés de Proust, quando lêem alguma coisa). Mas a subversão e a crítica acompanharam a arte moderna por toda sua existência e podem ser encontradas no horror de Baudelaire aos burgueses. Introduzir esse tema no jogo tão tardiamente equivale a cortejar o ridículo da afirmação de Hilton Kramer de que os artistas modernistas sempre formaram a “oposição leal” do capitalismo. A denúncia dos interesses secretos dos intelectuais radicais em tais valores (a subversão e a crítica) é de tão pouco interesse quanto a outra face da proposição que identifica o *ressentiment* clássico dos intelectuais con-

²¹ *Ibid.*, p. 141/110-11.

servadores, privados de seus lugares naturais num estabelecimento cultural ainda essencialmente liberal: ambas as observações têm suas verdades, mas não cabe a um intelectual fazê-las.

Mesmo assim, como já foi sugerido, essa história triste tem pelo menos um final feliz em potencial: particularmente devido ao fato de que o pós-modernismo chegou à cena armado com um repúdio à teleologia moderna, podendo ser lido, portanto, como a negação de alguns dos mesmos traços associados por Compagnon não com o verdadeiro modernismo, mas com a vanguarda: “As vanguardas históricas, niilistas e futuristas, guiadas por uma ou outra teoria, acreditavam que o desenvolvimento artístico tinha um significado; mas a arte pop dos anos sessenta e em seguida a completa permissividade estética dos setenta libertaram a arte do imperativo de inovar”²². Agora finalmente o fetichismo do novo, a obsessão narrativa com o futuro e a teoria artística podem ser abandonados definitivamente: “a consciência pós-moderna agora nos permite reinterpretar tanto a tradição moderna, sem vê-la como um tipo de esteira rolante histórica, quanto a grande aventura do novo”²³.

O pós-moderno tem para Compagnon e outros pelo menos uma função possivelmente positiva: livrar a tradição moderna de seus motivos anti- ou trans-estéticos, purificá-la de tudo que seja protopolítico ou histórico, ou mesmo coletivo, voltando a produção artística para a atividade estética desinteressada que uma certa tradição burguesa (mas não aquela dos próprios artistas) sempre lhe atribuiu. Os outros traços mais progressivos do pós-moderno – seu populismo e sua democratização pluralizante, seu comprometimento com o étnico, com o plebeu e com o feminismo, seu antiautoritarismo e antielitismo, seu anarquismo profundo, seus traços antiburgueses – não devem constar do quadro geral. Entretanto, sendo esse o caso, o esboço de todo um novo esteticismo, um novo retorno a concepções

²² *Ibid.*, p. 178/144.

²³ *Ibid.*, p. 175/141.

tradicionais do belo (que sobrevivem residualmente mesmo em Baudelaire) tornam-se visíveis.

Mas, antes de dar esse passo final, poderia ser útil justapor a análise contemporânea de Compagnon (que finalmente teremos de classificar, a despeito de suas próprias opiniões sobre a questão, como um texto essencialmente pós-moderno) com um dos autênticos, embora tardios, dinossauros do movimento moderno, as *Vozes do silêncio* de André Malraux, que ainda afirma a natureza metafísica da arte moderna (e da arte em geral) de modos totalmente inconsistentes com as teorias e valores pós-modernos. É certo que o “humanismo” inerradicável da obra de Malraux (“la force et l’honneur d’être homme”), assim como a solenidade de sua retórica, não são apropriados para atrair um público contemporâneo. Por outro lado, o pan-esteticismo de Malraux, sua assimilação abrangente e global da arte humana desde as pinturas nas cavernas até o novo “museu imaginário” de uma civilização mundial, vão além de qualquer um dos “retornos à estética” contemporâneos, que são vislumbrados, como em Compagnon e Bohrer, sob o signo de um alto modernismo ressuscitado. O papel deste último em Malraux, entretanto, é bem mais complexo (e pode-se argumentar que a arte mais contemporânea – o próprio expressionismo abstrato, ou a arte pop e suas ramificações – quando são mencionados em Malraux são simplesmente assimilados ao paradigma moderno, o que quer dizer que não se pode encontrar nada aqui que corresponda àquilo que se tornaria o pós-moderno).

Mas essa mesma expansão do *corpus* daquilo que agora conta como arte (e a teoria de Malraux da metamorfose das formas explica a transformação “moderna” de artigos religiosos e de culto que precedem qualquer concepção de arte secular naquilo que nós conhecemos como “obras-de-arte”) cria problemas teóricos no argumento de Malraux, que não têm equivalente nos tratados estéticos contemporâneos mencionados anteriormente. Em particular, além da assimilação de antigas formas pré-estéticas nas categorias seculares ocidentais, há também a questão, ideologicamente central para ele, do espírito metafísico dessas culturas pré-ocidentais (e das religiões em

torno das quais elas eram organizadas). Acima de tudo, o que está em jogo é a distinção entre culturas que afirmam a vida humana (desde os primeiros sorrisos do grego Kouroi no século dezesete) e aquelas (como a dos Astecas ou mesmo o cristianismo da divindade torturada) que a negam, traindo um impulso niilista que aparentemente vai contra os princípios humanistas do “museu imaginário”.

Além desse problema de valor, há traços específicos do modernismo de Malraux que parecem ser inconsistentes com seu esquema, ou irrelevantes para ele (e que não são tematizados na versão de Compagnon do moderno). O mais importante dentre eles é a convicção da modernidade essencial da máquina e da tecnologia moderna, uma fascinação que Malraux dividia com muitos de seus contemporâneos modernistas, dos futuristas a Brecht, que se deliciavam com a era da máquina, festejando o avião e a fotografia, o tanque e o automóvel, o rádio e as vistas aéreas e panorâmicas. De fato, creio que seria plausível argumentar que o *novum* modernista associa a “presença no mundo” de Bohrer e Compagnon a uma exaltação da tecnologia que lhes é estranha e uma exaltação da máquina que dá às inovações estéticas do moderno um cunho de modelo secreto ou protótipo (e creio que isso poderia ser demonstrado de modos indiretos naqueles escritores modernos como Proust, que na maior parte do tempo parecem cegos aos entusiasmos tecnológicos de seus conteúdos). Seria, entretanto, crucial insistir na especificidade histórica dessa tecnologia modernista em particular, que resulta do segundo estágio ou estágio industrial do capitalismo, bem diferente em seus efeitos das tecnologias cibernéticas e atômicas da pós-modernidade, apesar de ênfases aparentemente análogas.

O paradigma tecnológico – já presente em Baudelaire, mas omitido na análise de Compagnon sobre o estágio ideal da modernidade autêntica deste último – persiste no período tardio, gaulista e esteticista de Malraux e pode ser visto engenhosamente entrelaçado no argumento e na própria tessitura conceitual de *As vozes do silêncio*. Por um lado, a mera proposição de um novo “museu imaginário” tem como condição fundamen-

tal a existência da fotografia como um novo meio tecnológico. Mas esse requisito tecnológico inicial é em seguida interiorizado e assimilado pelo conteúdo da narrativa histórica de Malraux, não simplesmente no sentido familiar da competição entre a fotografia e a pintura no século dezenove, mas acima de tudo na transformação da fotografia na nova narrativa artística do cinema – cujo surgimento e existência foi crucial para a prática e a teoria de Malraux – e para a qual a tocha da narrativa pictórica será passada, com conseqüências decisivas para a arte que consideramos ser moderna: “a primeira característica da arte moderna é não contar uma história”²⁴.

A partir dessa dialética caracteristicamente negativa e positiva será deduzida a especificidade de uma arte modernista inicialmente ocidental e européia, que deve agora tomar seu lugar ao lado do “humanismo” e do niilismo das artes pré-modernas e assim complicar ainda mais o problema teórico central de Malraux: agora é preciso não apenas resolver essa oposição para acomodar as “artes” não-seculares de outras culturas e religiões no “museu imaginário”, mas também a oposição entre o sagrado e o secular, entre milhares de anos de objetos de culto e essa prática peculiarmente moderna, na qual a pintura se toma como seu assunto mais profundo, efetuando uma ruptura radical e aparentemente insuperável com todas as artes do passado. Mas o mesmo aconteceu com as religiões do mundo, o que adiciona descontinuidades históricas inerradicáveis às dificuldades teóricas de Malraux.

É através da noção de “absoluto” que Malraux procura desatar esses vários nós: o absoluto considerado, assim como em *A condição humana*, como qualquer confronto autêntico entre os seres humanos e sua própria finitude e morte. Essa concepção trans-histórica do absoluto fecha o círculo que leva do niilismo a qualquer humanismo frágil, pois ambos são modos de confronto com a morte, e, de fato, sua confluência já fora pre-

²⁴ André Malraux. *The Voices of Silence: Man and His Art*. Princeton, 1978, p. 98.

vista na afirmação significativa de Perken (em *Voie royale*) que “il y a aussi quelque chose de [...] satisfaisant dans l'écrasement de la vie...”, ao mesmo tempo em que um “modernismo” secular ou arte moderna pode ser adicionado à lista dos grandes absolutos. Se enfoquei com insistência esse trabalho impressionante, era para chegar a esse ponto, no qual um esteticismo modernista paradigmático necessariamente se completa com uma dimensão trans-estética. O “absoluto” de Malraux confirma, então, a afirmação de Adorno – “quando a experiência da arte é meramente estética, essa experiência não é vivida completamente nem sequer de maneira estética”²⁵ – e repreende os retornos contemporâneos do estético que procuram purificá-lo, erradicando tudo que seja extra-estético nas obras que eles festejam.

Mas esse é um argumento que poderia ser defendido através de um tipo diferente de terminologia: pois parece-me que a concepção estética de Malraux do “absoluto” também pode ser assimilada à noção de Sublime, o motor que gradativamente impulsionou o modernismo a partir do período romântico. A função do Sublime, lembremos, era deslocar aquelas formas meramente decorativas classificadas sob a rubrica do belo e cujas propriedades são a preocupação central da estética e da produção artística tradicionais. Nesse caso, entretanto, não apenas desmascaramos os “retornos” ao moderno e à estética “pura” ou autêntica como formas do Belo, ao invés de versões contemporâneas do Sublime modernista, mas também caracterizamos a estética do pós-modernismo de modo geral justamente dessa forma, como o deslocamento da busca modernista pelo sublime e sua substituição por práticas mais modestas e decorativas nas quais a beleza sensorial é novamente o centro do problema. É isso que procurarei mostrar na conclusão.

²⁵ Theodor W. Adorno. *Aesthetische Theorie – Gesammelte Schriften*, v. 7. Frankfurt am Main, 1970, p. 17. Traduzido para o inglês como *Aesthetic Theory*. Minneapolis, 1997.

IV

Agora exploraremos as conseqüências visuais desse “retorno do estético” para a produção de imagens no cinema contemporâneo, onde a atração do belo e a ideologia do esteticismo parecem ter um papel renovado, embora historicamente modificado. Gostaria de examinar um cineasta inglês (Derek Jarman), um africano (Souleymane Cissé) e um mexicano (Paul Leduc) antes de olhar para sucessos recentes da alta cultura européia e novamente examinar a questão controversa dos filmes históricos contemporâneos (que chamei em outro lugar de “filmes de nostalgia”). A premissa não tem nada a ver com influências individuais, mas com a mediação de uma situação comum à qual esses diretores reagem de um modo ou de outro, e que é então difundida e transmitida por uma cultura internacional de festivais de cinema, que constitui o nível da globalização da produção cinematográfica atual (que procura se opor a um sistema americano de produção de filmes para exportação que é igualmente global, enquanto lhe propõe alternativas).

O filme de Derek Jarman mais amplamente distribuído, *Caravaggio* (1986), é sob vários aspectos altamente representativo, em seu conteúdo e nas suas formas, da estratégia *pictórica*, através da qual, como em *Passion* (1982) de Goddard, as conhecidas (mas ainda assim eletrizantes) pinturas se alternam com quadros dos corpos dos atores imitando-as, como se posando para elas. A separação entre forma e conteúdo implícita na imitação de um quadro preexistente reconfirma e reforça as qualidades de simulacro da imagem cinematográfica ao utilizar uma imagem aleatória para reconstituir o “mundo real” do qual a imagem é apenas uma simulação visual.

A sucessão dessas imagens – uma sala meio azulada onde se encontra uma figura púrpura imóvel, corpos de uma palidez cadavérica juntando as dobras de um tecido de um vermelho brilhante, uma jarra se quebrando em pedaços, ou um prato com laranjas, a fumaça saindo de uma taverna bem típica, ou uma procissão religiosa, ou um duelo de facas entre valentões – essas tomadas deslumbrantes, que se emolduram através de sua al-

ternância, criando-se mutuamente através de seu contraste, são, na sua lógica formal, profundamente estáticas. Elas não apenas sobrecarregam o enredo que restou, mas o viram do avesso, transformando a seqüência biográfica de ações e eventos num mero pretexto para as imagens. Isso é inscrito no interior do filme como um tipo de monotonia – a monotonia dos modelos, dos espectadores dentro do estúdio do pintor, que solenemente esperam até que o pintor escolha um ângulo ou um contraste de cores; está inscrito, ainda mais profundamente, na vida do pintor, que é pouco mais do que uma espera entre atos de pintar que estão essencialmente fora do tempo humano ou da prática. Mas nada é mais paradoxal quando estamos lidando com esse pintor em particular, cuja vida notória é virtualmente um paradigma de aventuras e crises, o equivalente de Villon ou Genet nas belas-artes! Essa monotonia é sinal do afastamento da história, da qual o enredo clássico se torna a alegoria. Até a sexualidade e a violência – na cultura de massas, os aliteros de uma pornografia essencialmente visual – são esvaziadas pelo olhar pictórico, o fetichismo estético dessa imensa monotonia. Outro suplemento da monotonia é o preço que o espectador tem que pagar, como um tipo de dedicação à “arte” e ao reaparecimento de uma verdadeira religião da imagem do outro lado da marginalidade contracultural (e de certo modo o espectador está inscrito alegoricamente nesse filme na figura do companheiro-assistente mudo e obtuso do pintor).

Mas ainda não mencionei o traço mais surpreendente desse trabalho, isto é, seus anacronismos mágico-realistas, como no momento em que ouvimos um trem ao vermos a cama dos amantes, assistimos um protagonista renascentista trabalhar em sua motocicleta, um príncipe da igreja dedilhar sua antiquada máquina de escrever, ou observamos uma cena que se passa numa garagem cavernosa em frente a um carro velho, ou assistimos a membros da corte vestidos em seda fina somar algo numa calculadora de bolso. Essas são, como terão percebido, as tecnologias de uma concepção expandida dos mídias, abrangendo o transporte e a comunicação, cristalizados densamente e então projetados no passado pictórico sob a forma de dispositivos

mecânicos diversos, objetos reveladores que são os sintomas de um complexo de impulsos mais complexos agindo aqui, sinalizando as relações entre a estética e a tecnologia no pós-moderno e dando a ver os laços dialéticos entre essa concepção do belo e a estrutura tecnológica do alto capitalismo. Assim, Jarman desmistifica a natureza bem diferente da mística de um Tarkovsky, cujas reinvenções magníficas dos elementos naturais na tela panorâmica – pântanos, chuva, chamas flâmegas – são, como argumentei num outro trabalho²⁶, meras inversões da tecnologia avançada que permite sua reprodução; são, portanto, em sentido estrito, simulacros que podemos desmistificar se nos voltarmos para um filme de uma tradição bastante diferente. Estou pensando no filme americano *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) e sua espantosa seqüência de eutanásia, na qual os cidadãos de um planeta morto, devastado, poluído e superpovoado, onde o ar, a água limpa e a vegetação desapareceram, são encorajados num último ritual tecnológico a ir em direção à morte enquanto consomem enormes imagens da *National Geographic*, cuja beleza natural havia cessado de existir um século antes.

Mas também é possível imaginar uma produção de imagens bem diferente dessa e é essa possibilidade que parece estar por trás do afastamento do cineasta Souleymane Cissé do realismo social na direção da narrativa mítica e extraordinariamente visual de *Yeelen* (*The Light*, 1987), um filme que surpreendeu espectadores em todo o mundo por seu esplendor visual e pelo poder de sua fábula, na qual um pai cruel, parecido com um ogro, dotado de poderes mágicos assustadores e capaz de documentar a afirmação dos antropólogos de que os xamãs originais eram paranóicos tecnológicos esquizofrênicos, caça implacavelmente seu filho, que também busca sua porção da mágica e o confronto num duelo supremo no qual eles se destroem junto com o mundo orgânico, numa explosão atômica que deixa tudo deserto. O desfecho admonitório, com suas implicações

²⁶ Fredric Jameson. *The Geopolitical Aesthetic*. Londres, 1992, p. 97-101.

ecológicas, claramente afirma uma certa intenção contemporânea, enquanto que o veículo mítico permite que o poder da imagem dê à narrativa uma qualidade que é o oposto do que acontece em Jarman, criando um enredo cujos personagens se tornaram veículos para as forças e elementos naturais. Trata-se de uma experiência extraordinária, sem dúvida, mas também, particularmente quando pensamos nos filmes sociais de Cissé, que descrevem as crises e o estado de repressão na sociedade contemporânea do Terceiro Mundo, uma operação peculiarmente estetizante em todos os sentidos em que usamos essa palavra. Espero não estar fazendo o papel do espectador ocidental puritano ao afirmar que sinto uma certa perplexidade a respeito desse trabalho, embora me sinta aliviado ao saber que meus amigos africanos sintam o mesmo. Os mitos são pseudo-narrativas sem conclusões ou conteúdo genuinamente contemporâneo; a explosão atômica no final é o sintoma de um empobrecimento e do reconhecimento de uma certa derrota ou fracasso ideológico; mas enquanto o recurso ao mito no período modernista (Thomas Mann, o ensaio de T.S. Eliot sobre *Ulysses*) cria a oportunidade de substituir um tipo de narrativa por outra, cujo fechamento apresentava dificuldades estruturais, esse procedimento “mítico” mais pós-moderno pode ser melhor entendido como um pretexto para colocar uma imagem no lugar de uma contradição narrativa que não pode ser solucionada de outro modo.

Uma luz diferente é lançada sobre a questão da legitimação da imagem nos filmes do diretor mexicano Paul Leduc, e em particular em seu extraordinário *Latino Bar* (1990). Esse filme evita qualquer motivação mítica e mesmo assim enfatiza a imagem de modo ainda mais absoluto, pois, a despeito do “fluxo” de música popular em sua trilha sonora, ele não tem diálogos. Entretanto, ele não se aproxima da versão operática da MTV posta em prática por Jarman, mas retorna de um modo original e idiossincrático às dinâmicas dos filmes mudos. No entanto, a seqüência de tomadas não nos confronta, como nos grandes filmes da tradição, com o trabalho e o surgimento de uma narrativa primordial derivada do sistema de signos específicos

das imagens fotográficas paralisadas e empobrecidas pela falta de palavras. Ao invés disso, o filme se reinventa magnificamente em dois registros dialeticamente distintos: de um lado, uma narrativa simples e até estereotipada de amor e ciúmes, violência e luta que se passa num complexo labirinto espacial de cabines, cabanas e tavernas num cais em Maracaibo, uma narrativa que não precisa de palavras; de outro, um sistema de cores distinto tanto das dinâmicas do branco-e-preto quanto dos efeitos extravagantes do *technicolour* moderno (como exemplificado pelos outros filmes discutidos aqui). *Latino Bar* é expresso e articulado num sistema de cores virtuais e escurecidas, cujo único equivalente imaginável poderiam ser as tinturas ocasionalmente utilizadas durante a era dos filmes mudos. A imagem, liberada das temporalidades complexas de um enredo que é preciso ler, decifrar e reconstruir a cada momento, começa a exigir um tipo diferente de atenção visual, suas profundezas e tenebrosidades projetando algo como uma hermenêutica visual que o olho analisa em busca de camadas de significado cada vez mais profundas.

Creio que podemos detectar aqui um retorno subterrâneo do sagrado, mas de um tipo inteiramente diferente do proposto em *Yeelen*, pois quando a câmera se aproxima de partes das instalações do cais e depois se afasta deles, o que a imagem oferece são apenas os altares do *candomblé* ou da *santeria*, com sua profusão de espalhafatosas quinquilharias devocionais misturadas a plantas e decorações florais. A imagem cinematográfica de Leduc, assim, imita os elementos da narrativa cinematográfica tradicional do mesmo modo que o altar do *candomblé* imita a religião oficial do altar cristão, secretamente deslocando e desestabilizando uma hierarquia eurocêntrica organizada em torno de uma pintura ou escultura sagrada – uma representação centralizadora e centrada – e oferecendo no seu limite uma chance arcaica de uma inversão pré-teocêntrica e uma liberação de energias libidinais.

Leduc é uma referência útil neste contexto graças a seu filme mais conhecido, onde faz um retrato de Frida Kahlo (*Frida*, 1984), um trabalho que é infiltrado e colonizado sutilmente

por uma decoração pós-moderna onipresente (que simbolicamente propicia a reapropriação de Frida pela política cultural dos movimentos sociais contemporâneos). Trata-se de um trabalho que exemplifica um novo tipo de documentário pós-moderno cuja originalidade formal é comparável àquela do “novo historicismo” ou da nova etnografia no que diz respeito a antigas histórias culturais ou antigos relatórios antropológicos. Em todas essas mutações formais, uma atenção e motivação estéticas são colocadas no lugar de antigas interpretações “racionais”, embora se trate de uma estética da textualidade mais do que uma do estilo puro e da aparência (como no historicismo estético do final do século dezenove). Uma lista de outros filmes que podem documentar esse novo tipo de forma pode incluir o trabalho de Isaac Julian e *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1990).

Gostaria de rastrear traços da nova estética do belo em alguns gêneros cinematográficos contemporâneos e tipos de produção menos ambiciosas. A predominância dos chamados filmes de ação no cinema comercial (a exceção é o ocasional complemento lírico) não está implicada aqui, embora aquilo que pode ser descrito (de modo não moralizante) como o filme pornô de sexo e violência ofereça uma caricatura de noções estéticas atuais que afirmam um presente absoluto no tempo. Pois esses filmes oferecem, numa redução drástica ao presente do sexo e da violência, intensidades que podem ser lidas como uma compensação pelo enfraquecimento de qualquer senso de tempo narrativo: os antigos enredos, que ainda desenvolviam e tornavam flexíveis a memória local do espectador, parecem ter sido substituídos por uma corrente sem fim de pretextos narrativos nos quais apenas as experiências disponíveis do momento estão disponíveis.

Entretanto, esse enfraquecimento do tempo narrativo – projetado na própria história da narrativa – é justamente um dos determinantes daquilo que chamei de filmes de nostalgia, um nome não apropriado na medida em que o termo sugere que a nostalgia genuína – o desejo passional causado pelo exílio no tempo, a alienação contemporânea desprovida das antigas

plenitudes históricas – ainda se encontra disponível na pós-modernidade, que, no entanto, não está alienada naquele antigo sentido modernista: sua relação com o passado é aquela do consumidor adicionando outro objeto raro à sua coleção, ou outro sabor ao banquete internacional – o filme de nostalgia pós-moderno é precisamente esse conjunto consumível de imagens, freqüentemente acompanhadas pela música, moda, estilos de cabelo, veículos e automóveis (pois é difícil para a forma em questão acomodar períodos mais distantes do que a própria era moderna). Em tais filmes o estilo de um período é seu conteúdo, de modo que seus eventos são substituídos por um quadro da moda do período, produzindo um tipo de periodização estereotipada das gerações que têm, como veremos, um impacto sobre sua capacidade de funcionar como narrativas. Não quero desprezar a qualidade dessas reconstruções, entre elas os anos 40 e 50 em *O poderoso chefão*, que foram seguidas por inúmeras versões dos anos vinte e trinta que utilizam a máfia como seu veículo – incluindo um número de experiências interessantes em seriados da televisão (*Crime Story*, por exemplo). Artefatos como esses são indiscutivelmente trabalhos experimentais em novas formas de representação histórica que levantam questões filosóficas das mais interessantes sobre a representação da história em geral; por essa razão, julgamentos sobre as formas novas não são modos de meramente sinalizar sucessos e fracassos individuais, mas julgamentos sobre a própria era e sua capacidade de gerar formas.

Gostaria de sugerir que o modo mais interessante para compreender o padrão que seguem os filmes de nostalgia seria através do enfoque na obra de um único *auteur*. Estou pensando no cineasta cubano Humberto Solas, a quem devemos duas representações distintas da ditadura de Machado, inicialmente no segundo episódio do seu clássico *Lucia* (1969) e em seguida em seu mais recente *The Opportunist* (*Um homem de êxito*, 1986), que cobre um período de tempo mais longo, nos trazendo à Revolução. O episódio de Machado em *Lucia* é construído de acordo com o que gostaria de caracterizar como uma estética quase *simbolista*: uma estética da ausência, cujo ponto de vista

é o da mulher, numa contigüidade em relação aos eventos importantes ou violentos, ao invés de sua representação frontal, numa abordagem ao objeto histórico que Jakobson certamente chamaria de metonímica, e não metafórica. Esse episódio, que trata de um momento fundamental da história cubana, oferece um modelo de contenção e moderação estilísticas e uma narrativa cinematográfica de grande delicadeza. *The Opportunist*, por outro lado, faz um assalto frontal e feroz ao mesmo objeto histórico, procurando representar todas as características e eventos mais conhecidos do período de maneira direta, degradando a narrativa a uma mera ilustração desses mesmos eventos, cujo conhecimento deve preceder sua própria ilustração. Essa é a meu ver a observação formal mais pertinente sobre os filmes de nostalgia; pois ao estarem necessariamente baseados no reconhecimento do espectador de estereótipos históricos preexistentes, incluindo os vários estilos do período, eles são reduzidos a meras confirmações narrativas daqueles mesmos estereótipos, oferecendo um testemunho previsível de seus traços (aprendidos com os manuais de história e com a afirmação das atitudes e referências coletivas preexistentes), que não pode contradizer os estereótipos do período sem cair em singularidades gratuitas e puramente individuais. Em outras palavras, a narrativa não conhece a dialética rica do singular e do iterativo, do típico e do individual, que compunha a antiga arte histórica, como Lukács e outros caracterizaram para nós. O filme de nostalgia é historicista ao invés de histórico, o que explica por que ele deve necessariamente deslocar seu centro de interesse para o visual e introduzir imagens magníficas no lugar da antiga narrativa cinematográfica; e, de fato, creio que seja axiomático que a atenção à imagem acabe por fragmentar e seja, enfim, incompatível com uma atenção que se volta para a narrativa. Esse é um argumento que gostaria de estender para a oposição entre o branco e preto e a cor (que caracteriza os dois filmes de Solas) e generalizar numa hipótese extravagante sobre a incompatibilidade entre a cor e a narrativa. Mas não avançarei tanto neste momento e me contentarei com uma observação bem diferente sobre os dois filmes: enquanto o modernis-

mo pode ser uma caracterização improvável de *Lucia*, é certo que seus três episódios justapõem seus três modos de produção através de uma mediação de três estéticas e estilos distintos. A história em *Lucia* é revelada indiretamente por meio de uma mensagem da própria forma, que em *The Opportunist* é simplesmente considerada como uma linguagem representacional pouco problemática e relativamente transparente. De qualquer modo, concluo esta discussão sobre o cinema comercial sugerindo que sua pós-modernidade consiste pelo menos em parte no modo através do qual ele empacota o passado como uma mercadoria e o oferece ao espectador como um objeto de puro consumo estético. Algo assim também pode ser dito, creio, para a maioria dos outros objetos da atual produção visual, seja nos filmes, na propaganda ou na MTV.

Esse é o momento no qual também gostaria de registrar a recrudescência deplorável das obras-de-arte sobre a arte e os artistas nos anos mais recentes da era pós-moderna, obras que também dão a ver uma certa nostalgia, mas nesse caso uma nostalgia pela arte e pela estética, pela arte sobre a arte do período modernista, supostamente não- ou a-política. De fato, o modernismo e os grandes modernistas eram todos profundamente utópicos no sentido de levarem a sério as premonições fatídicas de transformações iminentes e importantes do ser e do mundo, experiências que chamaria de essencialmente protopolíticas. Devemos também adicionar no presente contexto que, em seus romances artísticos, sua auto-referencialidade inveterada sempre se voltava para a língua e para o poético como o modo através do qual aquelas transformações eram feitas. Nesse sentido, Heidegger foi o último modernista e a diferença, a distância entre suas meditações utópicas sobre a língua e a atual arte pós-moderna é que a língua já não ocupa uma posição privilegiada no pós-moderno, que enfatiza a decoração, as artes visuais e a música, cuja função é preencher certas lacunas de modo decorativo (o rock e seus fones de ouvido, de um lado, a música pré-capitalista ou barroca, de outro) no lugar das ambições grandiosas da música burguesa moderna, de Wagner a Schönberg.

O texto que utilizarei para confirmar tal hipótese, uma retomada típica e bem-sucedida do neo-esteticismo, é *Todas as manhãs do mundo* (1992), de Alain Corneau, um filme sobre a rivalidade entre dois compositores do século dezoito – um deles é um oportunista e um charlatão, enquanto o outro é um verdadeiro criador e, em seu afastamento estético do mundo, virtualmente um profeta místico. O discípulo oportunista aproveita-se da filha do mestre para roubar seus segredos artísticos e musicais, penetrando na corte e se tornando uma figura famosa, rica e poderosa, que entretanto tem consciência do valor da música “real” e genuína de seu patrono. Trata-se de um “lindo” filme que, ao contrário de *Caravaggio*, dá ao consumo o disfarce da arte através de um conjunto pseudo-histórico de imagens que utiliza para seu próprio propósito, certamente diferentes dos da historiografia. O ambiente histórico fornece um conjunto de sinais: o grande músico é um jansenista – estamos, portanto, no classicismo francês – e a corte para a qual seu discípulo se vende é a do *ancien régime*, contra a qual a Revolução Francesa foi feita. Essa combinação de sinais nos permite vislumbrar um protesto contra uma elite decadente que, entretanto, não é registrado em termos políticos, mas artísticos. Por outro lado, os rigores e asceticismo do jansenismo – um tipo de equivalente vago e genérico do puritanismo inglês – permitem que o filme afirme os valores da renúncia, enquanto a beleza das imagens e da música e as liberdades sexuais que se espalham pelo filme revelam os prazeres da renúncia, encarada como um tipo de gratificação estética. O filme é codificado nacionalmente, como uma contribuição francesa ao mercado cinematográfico internacional, elegantemente sinalizando aquilo que chamamos de alta cultura, marcando um afastamento da americanização e do consumo cultural em ascensão, das manifestações grosseiras da sociedade contemporânea dos negócios e do mercado, enquanto ainda assim participa de uma maneira respeitável dessa sociedade, como uma opção distintamente européia. O filme, portanto, é um produto de consumo de alto nível, oferecido sob o disfarce da arte e da estética como um produto de exportação distintamente europeu. Sua beleza, regressiva e va-

zia, é útil para meus propósitos na medida em que Corneau é bastante consciente da natureza simbólica e política de seu gesto. Ele afirmou numa entrevista recente: “temos atrás de nós trinta anos de discussões calorosas sobre as relações entre a política e a arte [...] hoje a visão dos artistas está mudando [...] é a noção de arte engajada ou empenhada que está no processo de desintegração [...] De algum modo profundo, entretanto, o artista continua o mesmo. Isolado, preso a instituições que são vastas demais, parte de uma minoria, o artista permanece um caso patológico; ele produz um tipo estranho de conteúdo [...] Temos de revisar nossa história. [Mesmo] a Nouvelle Vague não foi o movimento de esquerda que muitos pensam. Bazin era católico praticante...” etc., etc.²⁷ Essas afirmações enfatizam a função da arte como um substituto da política e a obra-de-arte sobre a arte ou o filme sobre o artista como sendo essencialmente uma formação reativa. O fato de que isso pode tomar formas muito distintas pode ser testemunhado na produção de Kieslowski, em particular *A liberdade é azul* (1993), e *A dupla vida de Véronique* (1991). Mas esses filmes nos levam a uma outra dimensão do novo esteticismo, que é a religião, ou se preferirem a síndrome da Terceira Sinfonia de Gorecki. *Todas as manhãs do mundo* já enfatizava solenemente os traços (semi-)religiosos do novo esteticismo. Kieslowski revela as conexões mais íntimas entre essas novas visões da arte e uma nova tendência religiosa ou mística, cujos traços podemos encontrar em toda a nova Europa, pelo menos desde *Je vous salue Marie* (1985) de Godard (Godard sempre teve um senso extraordinário das novas tendências e idéias no ar e seus novos filmes são exemplos excelentes do esteticismo, pelo menos no que se refere à música clássica). Gostaria de caracterizar esses simulacros de religião como produtos nostálgicos, semelhantes à nostalgia estética que temos discutido. Ambos são, a meu ver, substitutos para conteúdos genuínos no sentido em que Hegel e após ele Lukács codificaram. Quando a prudência sugere um afastamento

²⁷ *Nouvel Observateur*, 30 de dezembro 1993, p. 8-9.

mento de uma visão concreta do conteúdo social – o conteúdo real – que está sempre ligado ao protopolítico, outras formas de pseudoconteúdo têm que tomar seu lugar. Mesmo assim, a obra tem que fingir que é sobre algo. Ontem, um afastamento do mundo significava um retorno para a subjetividade, um afastamento do marxismo significava uma volta para a psicanálise. Nesses casos, o real ainda estava presente, pelo menos como uma pulsação dolorida, uma ferida aberta. Hoje, até a psicanálise e o desejo devem ser evitados por serem modernos demais e exigirem uma avaliação do capitalismo tardio que o sujeito pós-moderno não pode tolerar. O que se oferece como substituto é a arte e a religião, um pseudo-esteticismo na forma de uma transformação lenta da religião da arte na arte da religião.

V

O último argumento que quero defender tem a ver com a beleza. Num período no qual a própria “Decadência” passa por algumas reavaliações importantes, parece apropriado relembrar o papel subversivo da beleza numa sociedade desfigurada pela mercantilização nascente. O *fin de siècle*, de Morris e Wilde, utilizou a beleza como uma arma política contra o materialismo complacente da sociedade burguesa vitoriana e dramatizou seu poder negativo para condenar o comércio e o dinheiro e gerar um desejo por transformações pessoais e sociais no coração de uma sociedade industrial horrível. Por que então não podemos vislumbrar tais funções protopolíticas genuínas hoje ou pelo menos deixar a porta aberta para uma utilização subversiva dos tipos de beleza e religiões artísticas que tenho enumerado? Essa é uma questão que nos permite medir a imensa distância entre a situação do modernismo e a do pós-modernismo (a nossa), e entre os efeitos de uma mercantilização incompleta e o comércio visto numa escala global, na qual os últimos esconderijos que restavam – o inconsciente e a natureza, ou a produção cultural e estética e a agricultura – foram assimilados pela produção de mercadorias. Numa era anterior, a arte era

uma região além da mercantilização, na qual uma certa liberdade ainda estava disponível; no alto modernismo, no ensaio sobre a *indústria cultural* de Adorno e Horkheimer, ainda havia zonas da arte isentas da mercantilização da cultura comercial (para eles, essencialmente Hollywood). O que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é a supressão de tudo que esteja de fora da cultura comercial, a absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens. Hoje, a imagem é a mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias. É também por isso que toda beleza hoje é meretrícia e que todo apelo a ela no pseudo-esteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo.

(1997)

Cultura e capital financeiro

Gostaria de me referir aqui a um livro que ainda não obtive a atenção merecida, em parte, sem dúvida, porque é um livro substancial e difícil de digerir, mas também por que se propõe a ser uma história do capitalismo, e, no entanto, sua originalidade secreta é, a meu ver, ter-nos apresentado um novo entendimento estrutural de características do capitalismo até então não totalmente elucidadas. *O longo século vinte*¹, de Giovanni Arrighi, é um livro notável, entre muitas outras coisas, por ter produzido um problema que não sabíamos que tínhamos, e por tê-lo feito em meio ao processo de cristalizar sua solução: trata-se do problema do capitalismo financeiro. Sem dúvida o problema estava no ar, na forma de perplexidades inespecíficas, estranhezas que nunca chegavam a se converter em questões reais: por que o monetarismo, por que estamos prestando mais atenção aos investimentos e ao mercado de ações do que à produção industrial que, em todo caso, está prestes a desaparecer? Como se pode, para começar, obter lucros sem produção? De onde vem toda essa especulação excessiva? Será que a nova forma da cidade (incluindo a arquitetura pós-moderna) tem algo a ver com uma mutação na própria dinâmica do valor da terra (renda fundiária)? Por que será que a especulação imobiliária e a bolsa de valores devem se sobressair como setores dominantes nas

¹ Giovanni Arrighi. *The Long Twentieth Century*. Londres, 1994.

sociedades avançadas, onde “avançado” tem certamente algo a ver com a tecnologia, mas também deveria, presume-se, ter algo a ver com a produção? Todas essas questões recorrentes encerravam dúvidas secretas a respeito do modelo marxista de produção e também a respeito da virada da história nos anos 80, estimulada pelo corte de impostos de Reagan/Thatcher. Parecíamos estar voltando à mais fundamental das formas de luta de classes, uma forma tão básica que punha um ponto-final em todas as sutilezas teóricas do marxismo ocidental que a Guerra Fria produziu.

De fato, durante o longo período da Guerra Fria e do marxismo ocidental – um período que é preciso datar a partir de 1917 – foi necessário desenvolver uma análise complexa da ideologia a fim de desmascarar as substituições persistentes de dimensões incomensuráveis, a apresentação de argumentos políticos como se fossem econômicos, o apelo às assim chamadas tradições – liberdade e democracia, Deus, o maniqueísmo, os valores do Ocidente, a herança judaico-cristã ou católico-romana – como resposta a experimentos sociais novos e imprevisíveis; e, também, a fim de acomodar as novas concepções das operações do inconsciente como formuladas por Freud que, presumia-se, também desempenhavam um papel na organização da ideologia contemporânea.

Naquele tempo, a teoria da ideologia era a melhor das armadilhas: todo teórico que se prezasse sentia-se na obrigação de inventar uma teoria nova, para ser objeto de aclamação efêmera e para atrair momentaneamente uma multidão de espectadores curiosos, sempre prontos a mudar de imediato para o próximo modelo, mesmo quando o novo modelo significasse recauchutar o nome “ideologia” e substituí-lo por episteme, metafísica, práticas, etc.

Mas hoje muito dessa complexidade parece ter desaparecido, e, em confronto com as novas utopias de Reagan-Kemp e Thatcher, utopias de imensos investimentos futuros e de aumentos de produção, baseados na desregulamentação, na privatização, e na abertura obrigatória de todos os mercados, os problemas da análise ideológica simplificam-se muito e a pró-

pria ideologia torna-se muito mais transparente. Agora, seguindo mestres pensadores como Hayek, tornou-se habitual identificar a liberdade política com a liberdade do mercado, e as motivações por traz da ideologia parecem não mais requerer um aparato elaborado de decodificação e reinterpretação hermenêutica; o fio condutor de toda a política moderna parece ser muito mais fácil de perceber, ou seja, que os ricos querem pagar menos impostos. Isso significa que o velho marxismo vulgar pode ser mais relevante para a nossa situação do que os modelos mais recentes; mas recoloca problemas mais objetivos a respeito do dinheiro, problemas que pareciam menos relevantes no período da Guerra Fria.

Os ricos estão certamente fazendo alguma coisa com esse dinheiro que não precisa mais ser desperdiçado em serviços sociais; mas parece que ele não está indo para novas indústrias, mas para o mercado de ações. Daí uma segunda perplexidade. Os soviéticos costumavam fazer piada sobre o milagre do seu sistema, cuja permanência só podia ser comparada com as casas que se mantêm de pé graças à multidão de cupins que a está corroendo por dentro. Mas alguns de nós pensávamos o mesmo sobre os Estados Unidos: após o desaparecimento (ou *downsizing* brutal) da indústria pesada, a única coisa que parecia manter o país em funcionamento (além das duas mais poderosas indústrias americanas, as de alimentação e a de entretenimento) era o mercado de ações. Como isso era possível, e de onde vinha o dinheiro? E se o dinheiro se apoiava em uma base tão frágil, por que de repente a “responsabilidade fiscal” era tão importante e sobre o que se assentava a própria lógica do monetarismo?

A nascente suspeita de que vivíamos um novo período de capitalismo financeiro não tinha apoio nem estímulo na tradição teórica. Um livro antigo, o *Capital financeiro*² (1910) de Hilferding parecia dar uma resposta histórica à questão estrutural e econômica: as técnicas dos grandes trustes alemães do período anterior ao da Primeira Guerra Mundial, suas relações

² Rudolf Hilferding. *Finance Capital*. Londres, 1985.

com os bancos, e eventualmente o *Flottenbau*, e assim por diante – a resposta parecia estar no conceito de monopólio, e Lênin o incorporou nesse sentido para seu panfleto de 1916 sobre o *Imperialismo: o estágio mais avançado do capitalismo*, que também acabava com a questão do capitalismo financeiro, mudando seu nome e deslocando a questão para a das relações de poder e competição entre os grandes estados capitalistas. Mas esses “estágios mais avançados” são agora parte do nosso passado; o imperialismo desapareceu, substituído pelo neocolonialismo e pela globalização; os grandes centros financeiros internacionais não parecem (por enquanto) ser locais de competição feroz entre as nações do Primeiro Mundo capitalista, apesar das reclamações sobre o Bundesbank e sua política de juros; a Alemanha imperial, nesse meio tempo, foi substituída pela República Federal, que poderia até ser mais poderosa que sua antecessora, mas que é hoje parte de uma Europa considerada unida. Desse modo, essas descrições históricas não nos parecem servir para muita coisa, e no nosso caso, o teleológico (estágio *mais avançado*) parece merecer totalmente os opróbrios que lhe foram lançados nos últimos anos.

Mas se o economista nos pode dar apenas a história empírica³, coube à história narrativa fornecer a teoria estrutural e econômica de que precisávamos para solucionar este quebra-cabeças: o capitalismo financeiro tem que ser algo como um estágio, já que se distingue de outros momentos no desenvolvimento do capitalismo. O achado iluminador de Arrighi é que esse tipo peculiar de *telos* não precisa se dar em linha reta, mas pode muito

³ A exceção significativa é o excelente *Limits to Capital* (Chicago, 1982) de David Harvey, uma apresentação iluminadora da economia marxista. Está implícita aí, ainda que isso não tenha recebido a atenção que merece, toda uma nova teoria do capitalismo financeiro (ou, se quisermos, uma reconstrução de uma teoria marxista do capitalismo financeiro que Marx não teve tempo de completar) e do lucro fundiário. A tensão entre a exposição diacrônica de Arrighi e a sincrônica de Harvey, é, certamente, muito importante, e não foi desenvolvida neste ensaio, mas pretendo voltar a ela em outra ocasião.

bem se organizar em forma de espiral (uma figura que também evita as implicações místicas das diferentes visões cíclicas).

Trata-se de uma exposição que reúne várias das exigências tradicionais: os movimentos do capitalismo têm que ser vistos como descontínuos, mas em expansão. Em cada uma das crises, ele se transmuta para uma esfera mais ampla de atividade, em um campo maior de penetração, de controle, de investimentos e de transformação; essa doutrina, que é o argumento central do grande livro de Ernest Mandel, *O capitalismo tardio*, tem o mérito de dar conta da rápida capacidade de recuperação do capitalismo, que o próprio Marx já tinha colocado nos *Grundrisse* (mas que é menos evidente em *O capital*) e que tem repetidamente desmentido os prognósticos da esquerda (imediatamente após as duas guerras mundiais, e depois de novo nos anos 1980 e 1990). Mas a objeção às posições de Mandel girava em torno da teleologia latente em seu slogan “capitalismo tardio”, como se esse fosse o último estágio concebível, ou como se o processo tivesse uma progressão histórica uniforme. (Eu mesmo uso o termo como uma homenagem a Mandel, e não como uma previsão profética específica; Lênin efetivamente diz “mais avançado”, como vimos, enquanto Hilferding, mais prudentemente, usa simplesmente “jüngste”, isto é, o que vem agora ou o mais recente, o que é obviamente preferível.)

O esquema cíclico nos permite agora coordenar estas características: se colocarmos a descontinuidade não apenas no tempo mas também no espaço, e se adicionarmos de novo a perspectiva do historiador, que certamente precisava ser levada em conta nas situações nacionais e no desenvolvimento peculiar e idiossincrático no interior dos estados nacionais, sem mencionar os grupos regionais mais amplos (Terceiro contra Primeiro Mundos, por exemplo), então, as teleologias locais do processo capitalista podem ser reconciliadas com seus desenvolvimentos históricos espasmódicos e com suas mutações quando se desloca de um espaço geográfico para outro.

Desse modo, o sistema é considerado como uma espécie de vírus (esta figura de linguagem não é usada por Arrighi), e seu desenvolvimento como algo parecido a uma epidemia (ou, me-

lhor ainda, como uma erupção de epidemias, uma epidemia de epidemias). O sistema tem sua própria lógica que solapa com força total e destrói a lógica de sociedades e economias pré-capitalistas mais tradicionais; Deleuze chama isso de “axiomática”, por oposição aos códigos mais antigos, pré-capitalistas, tribais ou imperiais. Mas as epidemias às vezes acabam, como o fogo por falta de oxigênio, e elas também se deslocam para outros lugares mais propícios, nos quais as pré-condições são favoráveis a um desenvolvimento renovado. (E vou logo acrescentando que a complexa articulação política e econômica desses giros paradoxais, em que os vencedores perdem e os perdedores às vezes ganham, é, em Arrighi, muito mais dialética do que o sugerido por minhas figuras de linguagem.)

Assim, no novo esquema de *O longo século vinte*, o capitalismo tem apresentado um sem-número de falsos e de novos arranques, um sem-número de recomeços, em escala cada vez mais ampla. A contabilidade financeira na Itália renascentista, o comércio nascente nas grandes cidades-estado – tudo isso é evidentemente uma placa de Petri de proporções modestas, que não garante a essa coisa nova muito escopo, mas que lhe oferece um ambiente relativamente restrito e protegido. No caso, a forma política, a cidade-estado, significa um obstáculo e um limite a seu desenvolvimento, ainda que isso não autorize a extrapolação para uma tese mais geral sobre os modos pelos quais a forma (o político) restringe o conteúdo (o econômico). Então, o processo se desloca para a Espanha, onde o grande achado de Arrighi está na análise desse momento como uma forma essencialmente simbiótica: sabíamos, é claro, que a Espanha teve uma forma precoce de capitalismo que foi desastrosamente solapada pela conquista do Novo Mundo e pelas naus carregadas de prata. Mas Arrighi enfatiza que o capitalismo espanhol deve ser entendido em relação simbiótica e funcional com o de Gênova, que financiou o império e foi assim um participante efetivo no novo momento. Este tem uma espécie de ligação dialética com o momento anterior da cidade-estado italiana, momento que não é reproduzido na história descontínua posterior, a menos que estejamos dispostos a considerar uma espécie de propa-

gação por rivalidade e negação: o modo pelo qual o inimigo é levado a assumir nosso próprio desenvolvimento, igualá-lo, e ter sucesso onde fracassamos.

Pois assim é o próximo momento, o deslocamento para a Holanda e os holandeses, para um sistema baseado mais decididamente na comercialização através dos oceanos e dos canais. A partir daí, a história é mais familiar: os limites do sistema holandês abrem caminho para o desenvolvimento melhor sucedido dos ingleses na mesma linha. Os Estados Unidos tornam-se o centro do desenvolvimento capitalista no século vinte, e Arrighi deixa em aberto a questão, bem duvidosa, sobre a capacidade do Japão de constituir mais um ciclo, e substituir uma hegemonia americana em grande contradição interna. É possível que nessa altura o modelo de Arrighi tenha atingido o seu limite de representatividade e as realidades complexas da globalização contemporânea exijam agora outra coisa, uma modalidade sincrônica totalmente diferente.

Mas ainda não chegamos à característica mais interessante da história de Arrighi, a saber, os estágios internos do próprio ciclo, o modo pelo qual o desenvolvimento capitalista em cada um desses momentos se replica e reproduz uma série de três momentos (isso pode ser considerado o conteúdo teleológico local de sua nova “história universal”).

Estes estágios estão baseados na famosa fórmula de *O capital: DMD*, na qual o dinheiro é transformado em capital, que agora gera dinheiro suplementar, em uma dialética expansiva de acumulação. A primeira fase deste processo tripartite tem sempre algo a ver com o comércio, e, no mais das vezes através da violência e da brutalidade da acumulação primitiva, gera uma quantidade de dinheiro para uma eventual capitalização. No segundo momento clássico, então, o dinheiro se transforma em capital, e é investido em agricultura e manufatura: é territorializado, e transforma sua área associada em um centro de produção. Mas o segundo estágio tem limites internos, aqueles que recaem tanto na produção quanto na distribuição e no consumo, uma “taxa de queda de lucro” endêmica ao segundo estágio em geral: “os lucros ainda são altos, mas a condi-

ção de sua manutenção é que eles não devem ser investidos em mais expansão”⁴.

Nesse ponto, começa o terceiro estágio, que é o momento que nos interessa mais de perto aqui. O tratamento que Arrighi dá a este terceiro momento de capitalismo financeiro cíclico inspira-se na sua observação de que o “estágio de expansão financeira” é sempre um “sinal de outono”⁵. A especulação, a retirada dos lucros da indústria doméstica, a busca cada vez mais febril, não tanto de novos mercados (estes também estão saturados) mas de novos tipos de lucro auferíveis nas próprias transações financeiras – estes são os modos com que o capitalismo agora reage e compensa o encerramento de seu período produtivo. O próprio capital começa a ter flutuação livre. Ele se separa do “contexto concreto” de sua geografia produtiva. O dinheiro se torna, em um segundo sentido e em um segundo grau, abstrato (sempre foi abstrato no sentido primeiro e básico): é como se, em um certo sentido, o dinheiro, em seu momento nacional, ainda tivesse um conteúdo – tratava-se do dinheiro do algodão, do trigo, da indústria têxtil, das estradas de ferro e assim por diante. Agora, como a borboleta se mexendo no interior da crisálida, ele se separa de seu criadouro concreto e se prepara para alçar vôo. Sabemos muito bem (mas Arrighi demonstra que esse nosso saber contemporâneo apenas duplica a experiência amarga dos que já morreram, dos trabalhadores desempregados dos momentos anteriores do capitalismo, dos comerciantes locais e também das cidades mortas) que este vôo é literal. Sabemos que a fuga de capitais existe de verdade: o desinvestimento, a mudança previsível ou brusca para prados mais verdes e para taxas maiores de retorno de investimentos, e para uma força de trabalho mais barata. Mas esse capital flutuante, em sua busca frenética por investimentos mais rentáveis (um processo profeticamente descrito para os Estados Unidos já em 1965 pelo *Monopoly Capital*, de Baran e Zwezy), vai começar

⁴ Giovanni Arrighi. *The Long Twentieth Century*. Londres, 1994, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

a viver em um novo contexto, não mais nas fábricas ou nos locais de extração e produção, mas no chão das bolsas de valores, se atracando por uma maior rentabilidade. E isso não como uma indústria, competindo com outro segmento, nem mesmo como uma tecnologia produtiva contra outra mais avançada, mas sim como uma forma da própria especulação: espectros de valor, como poderia dizer Derrida, competindo entre si em uma fantasmagoria mundial desencarnada. Este é, é claro, o momento do capitalismo financeiro enquanto tal, e agora fica claro como na análise extraordinária de Arrighi o capitalismo financeiro é não somente um tipo de estágio mais avançado, mas o mais avançado e tardio estágio de cada momento do próprio capital, enquanto em seus ciclos ele exaure seus retornos na nova zona capitalista nacional ou internacional, e procura morrer e renascer em uma encarnação “mais alta”, mais vasta e incomensuravelmente mais produtiva, na qual está fadado a viver novamente os três estágios fundamentais de sua implantação, seu desenvolvimento produtivo, e seu estágio final especulativo ou financeiro.

Tudo isso, como sugerido acima, atinge intensidade máxima no nosso período como resultado da “revolução” cibernética, a expansão das tecnologias de comunicação ao ponto em que as transferências de capital abolem hoje tempo e espaço e podem ser efetuadas de forma virtualmente instantânea entre as diferentes zonas nacionais. Os resultados desses movimentos instantâneos de imensas quantidades de dinheiro em torno do globo são incalculáveis, e no entanto já produziram claramente novos tipos de bloqueio político e também sintomas novos e irrepresentáveis na vida cotidiana do capitalismo tardio.

Pois o problema da abstração – de que o do capitalismo financeiro é parte – deve também ser compreendido em suas expressões culturais. Em um período anterior, as abstrações reais – efeitos do dinheiro e da concentração nas grandes cidades do capitalismo industrial do século dezenove, precisamente o problema analisado por Hilferding e diagnosticado em seu aspecto cultural por Georg Simmel em seu ensaio pioneiro “As metrópoles e a vida mental” – resultaram, entre outras coisas, no sur-

gimento, em todas as artes, do que chamamos de modernismo. Nesse sentido, o modernismo, fiel e até “realisticamente”, reproduziu e representou a abstração e a desterritorialização crescentes do “estágio imperialista” de Lênin. Hoje, o que chamamos de pós-modernidade articula a sintomatologia de ainda outro estágio da abstração, qualitativa e estruturalmente distinto do anterior, que as páginas precedentes caracterizaram, com base em Arrighi, como o nosso próprio momento de capitalismo financeiro: o momento do capital financeiro da sociedade globalizada, as abstrações advindas da tecnologia cibernética (é errôneo defini-la como “pós-industrial, exceto como uma forma de distinguir sua dinâmica da do momento “produtivo” anterior). Assim, qualquer nova teoria abrangente do capitalismo financeiro precisará se estender para incluir o domínio expandido da produção cultural a fim de mapear seus efeitos: de fato, a produção e o consumo culturais de massa – a par com a globalização e com as novas tecnologias da informação – são tão profundamente econômicos e tão totalmente integrados em seu sistema generalizado de mercantilização quanto as outras áreas produtivas do capitalismo tardio.

Gostaria agora de especular sobre o uso potencial dessa nova teoria para a interpretação cultural e literária, e em especial para um entendimento da seqüência histórica ou estrutural de realismo, modernismo e pós-modernismo, que tem sido objeto do interesse de alguns de nós nos últimos anos. Para o bem ou para o mal, apenas o primeiro deles – o realismo – foi objeto de atenção crítica séria por parte da tradição marxista. As críticas ao modernismo são, de modo geral, negativas e contrastivas, sem no entanto perder seu poder específico de sugestão (em especial no trabalho de Lukács). Gostaria de demonstrar como o trabalho de Arrighi nos faculta um ponto de vista a partir do qual se pode formular uma teoria melhor e mais global desses três estágios ou momentos culturais, ficando já entendido que a análise será conduzida no nível do modo de produção (ou, em suma, no nível do econômico), ao invés de no das classes sociais, um nível de interpretação que, como argumentei em *O in-*

*consciente político*⁶, é preciso separar da moldura econômica a fim de evitar erros de categoria. E vou logo acrescentando que o nível político, o nível das classes sociais, é parte indispensável da interpretação, histórica ou estética, mas não é do escopo de nosso trabalho aqui. O trabalho de Arrighi nos dá temas e materiais para trabalhar nessa área, e pode ser produtivo vulgarizar esse trabalho sugerindo que ele nos oferece uma descrição nova, ou seria melhor dizer mais complexa e satisfatória, do papel do dinheiro nesses processos.

De fato, os pensadores políticos clássicos desse período, de Hobbes a Locke, e incluindo o Iluminismo escocês, todos identificaram muito mais claramente do que nós, o dinheiro como a novidade central, o mistério central, no centro da transição para a modernidade, tomada em seu sentido mais amplo de sociedade capitalista (e não apenas em termos estritamente culturais). Em seu trabalho clássico⁷, C.B. MacPherson demonstrou como a visão de Locke da história gira em torno da transição para uma economia do dinheiro. Nessa linha, a riqueza ambígua da solução ideológica de Locke predicava-se no posicionamento do dinheiro em ambos os lugares, na modernidade que segue o contrato social da sociedade civilizada, e também no próprio estado da natureza. O dinheiro, demonstra MacPherson, é o que permite a Locke seus extraordinários sistemas duais e superpostos, da natureza e da história, da igualdade e do conflito de classe ao mesmo tempo, ou, se preferirmos, a natureza peculiar do dinheiro é o que permite a Locke operar simultaneamente como um filósofo da natureza humana e como um analista histórico da mudança social e econômica.

O dinheiro continua a desempenhar esse papel na tradição da análise marxista da cultura. É utilizado menos freqüentemente como uma categoria puramente econômica do que como uma categoria social. Em outras palavras, a crítica literá-

⁶ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. Ithaca, 1982.

⁷ C.B. MacPherson. *The Political Theory of Possessive Individualism*. Oxford, 1962.

ria marxista – para nos limitarmos a este aspecto – tem menos freqüentemente tentado analisar seus objetos em termos de capital e valor, em termos do sistema do próprio capital, do que em termos de classe, e mais freqüentemente ainda, em termos de uma classe em particular, a saber, a burguesia. Trata-se, é óbvio, de um paradoxo: era de se esperar que os críticos literários iriam se engajar com o cerne do trabalho de Marx, a exposição estrutural da originalidade histórica do capitalismo – mas tais esforços parecem envolver demasiadas mediações (sem dúvida no mesmo espírito com que Oscar Wilde reclamava que o socialismo exigia muitas noitadas). Ficava assim mais simples estabelecer a mediação mais direta de uma classe mercantil de negociantes, com sua cultura emergente, justapondo-se às próprias formas e textos. O dinheiro entra nessa história aqui na medida em que apenas a troca, a atividade mercantil e afins, e mais tarde o capitalismo nascente, determinam o surgimento de um “burger” ou comerciante urbano historicamente original, e a vida burguesa de classe. (Na mesma linha, os dilemas estéticos dos tempos modernos são, para os marxistas, quase que exclusivamente ligados ao problema de imaginar uma cultura de classe e uma arte equivalentes para aquele outro grupo emergente, que é a classe trabalhadora industrial.)

Isso significa que a teoria marxista da cultura tem quase que exclusivamente girado em torno da questão do realismo, na medida em que esta é ligada a uma cultura burguesa de classe, e, no mais das vezes (com poucas e significativas exceções), suas análises do modernismo assumem uma forma negativa e crítica: como e por que este se desvia do caminho do realismo? (É verdade que nas mãos de Lukács, esse tipo de tratamento pode produzir resultados iluminadores e, por vezes, significativos.) Mas gostaria de ilustrar esse enfoque marxista tradicional do realismo usando a *História social da literatura e da arte*, de Arnold Hauser. Refiro-me, por exemplo, ao momento em que Hauser percebe as tendências naturalistas na arte egípcia do Império Médio no momento da revolução abortada de Ikanaton. Essas tendências destacam-se claramente da tradição hierática que nos é tão familiar, sugerindo, assim, a influência de

novos fatores. Na verdade, se continuarmos na tradição antropológica e filosófica mais antiga, para a qual é a religião que determina o espírito de uma dada sociedade, a tentativa abortada de Ikanaton de substituir o monoteísmo seria provavelmente suficiente como explicação. Hauser percebe corretamente que a determinação religiosa exige por sua vez uma outra determinação social, e, como seria de se esperar, propõe a maior influência do comércio e do dinheiro na vida social e no surgimento de novos tipos de relações sociais. Mas há aí uma mediação subentendida, que Hauser não formula: a questão da história da percepção e do surgimento de novos tipos de percepção.

Este é o centro não ortodoxo dessas explicações ortodoxas: a suposição tácita é que com o surgimento do valor de troca aparece um novo interesse nas propriedades físicas dos objetos. A equivalência dos objetos através da forma do dinheiro (que na economia marxista usual é entendida como a supressão do uso e da função concreta pelo fetiche essencialmente idealista e abstrato da mercadoria) leva aqui, no entanto, a um interesse mais realista nos aspectos físicos do mundo e nas novas relações humanas mais intensas do comércio. Os mercadores e seus consumidores precisam ter um interesse maior na natureza sensorial de seus produtos, e também nas características psicológica e de caráter de seus interlocutores, e tudo isso, supõe-se, pode levar ao desenvolvimento de novos tipos de percepção, tanto social quanto física, novos modos de ver, novas maneiras de se comportar – e a longo prazo, criar as condições em que formas mais realistas de arte são não só possíveis como desejáveis e encorajadas pelos novos tipos de público.

Trata-se de uma descrição ou explicação de época, que não é satisfatória para quem esteja buscando analisar um texto individual. É uma proposição que está sujeita a reversões dialéticas radicais e inesperadas nos estágios posteriores; e, acima de tudo, a relevância deste tipo de explicação para a linguagem, com exceção das implicações obviamente sugestivas para o enredo e personagens, não é evidente. Seria abusivo assimilar o grande teórico da relação entre realismo e a linguagem, Erich Auerbach, a este esquema, ainda que a idéia de uma expansão

da democratização da sociedade seja subjacente a seu trabalho e informe a insistência na transposição da linguagem popular para a escrita, o que não é, certamente, seu argumento central. Pois não se trata de uma ênfase, à maneira de Wordsworth, na linguagem e nos falantes simples, mas de um grande *Bildungsroman*, cujo protagonista é a própria sintaxe, na medida em que ela se desenvolve nas linguagens da Europa Ocidental. Ele não cita Mallarmé:

“Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité? Il faut une garantie – La Syntaxe(!)”⁸.

As aventuras da sintaxe ao longo do tempo, de Homero a Proust, é a narrativa mais profunda de *Mimesis*: o desarmamento gradual da estrutura hierárquica das sentenças, e a evolução das frases incidentais da nova sentença, de modo que cada uma pode passar a registrar uma complexidade do real que até então passara despercebida – esta é a grande narrativa e o fio teleológico da história de Auerbach, cujos determinantes múltiplos devem ainda ser explicitados, mas que incluem, com certeza, muitas das características já mencionadas.

Note-se que em ambas essas teorias do realismo, as novas categorias artísticas e perceptivas são entendidas como fundamentalmente ligadas à modernidade (se não ainda ao modernismo), da qual, entretanto, o realismo pode ser visto como uma espécie de primeiro estágio. Elas incluem, ainda, o grande topos modernista da ruptura e do novo: ambas insistem no caráter necessariamente subversivo, crítico e destrutivo de seus realismos, que precisam se livrar de um monumentalismo inútil e confuso, tanto o das velhas convenções hieráticas de uma arte formulaica quanto o da sintaxe sobrecarregada de um período literário anterior, a fim de poder desenvolver seus laboratórios experimentais e seus novos instrumentos.

⁸ Stéphane Mallarmé. “Le livre, instrument spirituel”. In: *Oeuvres Complètes*. Paris, 1945.

É nesse ponto que, sem falsa modéstia, quero registrar duas contribuições minhas a uma teoria propriamente marxista do modernismo que ainda está para ser formulada. A primeira delas propõe uma teoria dialética do paradoxo que acabamos de verificar, ou seja, o do realismo como modernismo, ou um realismo que é tão fundamentalmente parte da modernidade que exige uma descrição nos moldes que tradicionalmente reservamos ao próprio modernismo – a ruptura, o novo, o surgimento de novas percepções, e assim por diante. Propus que vissemos esses modos historicamente distintos e aparentemente incompatíveis do realismo e do modernismo, como dois dos muitos estágios de uma dialética da reificação, que se apodera das propriedades e das subjetividades, das instituições e das formas de um mundo pré-capitalista anterior, a fim de destituí-las de seu conteúdo hierático ou religioso. O realismo e a secularização são um primeiro momento iluminista nesse processo: o aspecto dialético nisso tudo é o salto ou virada da quantidade em qualidade. Com a intensificação das forças da reificação e sua expansão em zonas cada vez mais amplas da vida social – incluindo a subjetividade individual –, é como se a força que gerou o primeiro realismo agora se volte contra ele e o destrua por sua vez. As pré-condições ideológicas e sociais do realismo – sua crença ingênua em uma sociedade estável, por exemplo – são agora desmascaradas, desmistificadas e desacreditadas; e as formas modernistas – geradas justamente pelas mesmas pressões da reificação – tomam seu lugar. E, nessa narrativa, a supressão do modernismo pelo pós-modernismo é, previsivelmente, lida do mesmo modo, como uma intensificação das forças de reificação, com resultados dialéticos totalmente inesperados para os modernismos agora hegemônicos.

Minha outra contribuição postulava um processo formal específico do moderno que me parecia muito menos influente no realismo e no pós-modernismo, mas que poderia ser dialeticamente ligado a ambos. Para essa “teoria” dos processos formais modernistas eu queria seguir na esteira de Lukács (e outros) e ver a reificação modernista em termos de análise, decomposição e, acima de tudo, de diferenciação interna. Assim,

ao ir colocando essas hipóteses sobre o modernismo em vários contextos, também me pareceu interessante e produtivo ver esse processo em particular em termos de uma “autonomização”, de um tornar-se independente e auto-suficiente de elementos que antes eram parte de um todo. Trata-se de algo que pode ser observado nos capítulos e subepisódios do *Ulisses*, e também nas sentenças de Proust. Queria estabelecer uma relação de semelhança, não tanto com a ciência (como é costume em referências às fontes da modernidade), mas com os processos de trabalho: e aqui o grande fenômeno da taylorização (contemporâneo do modernismo) devagar vai se impondo; uma divisão do trabalho (teorizada já em Adam Smith) transformando-se em um método de produção de massa, através da separação dos diferentes estágios e de sua reorganização em torno de princípios de “eficiência” (para empregar o termo ideológico). O clássico de Harry Braverman, *O trabalho e o capital monopolista*⁹, continua sendo fundamental para uma abordagem desse processo de trabalho e me parece muito sugestivo para uma análise cultural e estrutural do modernismo.

Mas agora, no momento do que alguns gostam de chamar de pós-fordismo, parece que esta lógica não funciona mais, do mesmo modo em que, na esfera da cultura, as formas da abstração que pareciam, no período moderno, feias, dissonantes, escandalosas, indecentes ou repugnantes também se transformaram nas formas dominantes do consumo cultural (no sentido mais amplo, do anúncio à estilização das mercadorias, da decoração visual à produção artística) e não chocam mais ninguém; ao contrário, todo nosso sistema de produção e consumo de mercadorias está baseado, hoje, nessas velhas formas modernistas, que antes eram anti-sociais. Do mesmo modo, as noções convencionais de abstração não parecem apropriadas ao contexto pós-moderno; e, no entanto, como nos ensina Arrighi, nada é tão abstrato quanto o capitalismo financeiro, que escora e alimenta a pós-modernidade.

⁹ Harry Braverman. *Labor and Monopoly Capital*. Nova Iorque, 1976.

Ao mesmo tempo, também parece claro que a autonomização – o processo de tornar-se independente das partes ou dos fragmentos – continua bem presente na pós-modernidade. Os europeus, por exemplo, foram os primeiros a se surpreenderem com a rapidez da edição e das seqüências que caracterizavam o cinema clássico americano – trata-se de um processo que se intensificou, por exemplo, na edição da televisão, onde um anúncio que dura apenas meio minuto pode hoje incluir um número extraordinário de tomadas ou imagens, sem que venha a provocar o menor efeito de estranhamento ou de espanto como provocava o trabalho de um grande cineasta modernista como Stan Brakhage. Então, um processo e uma lógica de extrema fragmentação parecem ainda estar em operação aqui, mas sem nenhum de seus efeitos anteriores. Será que deveríamos imaginar, com Deleuze, que estamos diante de uma “recodificação” de materiais até então decodificados ou axiomáticos – algo que ele postula como uma operação inseparável do capitalismo tardio, cujas axiomáticas intoleráveis são, via de regra, localmente transformadas em jardins privados, religiões privadas, vestígios de sistemas locais de codificações mais antigos e até mesmo arcaicos? Essa, no entanto, é uma interpretação que levanta questões embaraçosas: em especial, será que há uma diferença entre essa oposição que Deleuze e Guattari desenvolvem entre a axiomática e código e o existencialismo clássico, a perda do significado em toda parte no mundo moderno, seguida por uma tentativa de reinstaurá-lo localmente, seja por uma regressão à religião seja pela transformação em absoluto do contingente ou do privado?

O que também depõe contra um conceito de “recodificação” neste caso é que se trata de um processo geral, e não local: as linguagens da pós-modernidade são universais, no sentido em que são linguagens dos mídias. São, então, muito diferentes das obsessões e dos *hobbies* temáticos privados dos grandes modernos, que atingiram de forma seletiva sua universalização, na verdade sua socialização, somente através de um processo de comentário coletivo e canonização. A menos que o entretenimento e o consumo visual devam ser pensados como

práticas essencialmente religiosas, a noção de recodificação parece perder força aqui. Dito de outro modo, um modo mais existencial, pode-se afirmar que o escândalo da morte de Deus, do fim da religião e da metafísica colocou os modernos em uma situação de crise e de ansiedade que parece ter sido totalmente absorvida por uma sociedade mais totalmente socializada, humanizada e culturalizada: seus espaços vazios foram saturados e neutralizados não por novos valores, mas pela própria cultura do consumismo. Desse modo, as ansiedades do absurdo, para ficar somente em um exemplo, são recapturadas e contidas por uma lógica cultural nova e pós-moderna, que as oferece ao consumo exatamente do mesmo modo que o faz com seus outros elementos mais anódinos.

É então para essa nova ruptura que precisamos agora voltar nossa atenção, e é para sua teorização que a análise de Arrighi do capitalismo financeiro traz uma contribuição significativa. Proponho examinar essa contribuição primeiro em termos da categoria da abstração e, em particular, daquela forma peculiar de abstração que é o próprio dinheiro. O ensaio seminal de Worringer¹⁰ apontava as ligações entre a abstração e diferentes impulsos culturais, e finalmente derivava sua força da assimilação intensificadora ao “museu imaginário” do Ocidente, de materiais visuais mais antigos e não-figurativos, que ele associa ao impulso da morte. Mas a intervenção crucial para nossos propósitos é o grande ensaio de Georg Simmel, “A metrópole e a vida mental”, em que os processos da nova cidade industrial, incluindo, certamente, as flutuações abstratas do dinheiro, determinam um modo radicalmente novo de pensar e de perceber, totalmente diferente do mundo-objeto das antigas cidades de mercadores e do campo. O que está em questão aqui é a transformação dialética dos efeitos do valor de troca e da equivalência monetária: se tinha antes anunciado e provocado um novo interesse nas propriedades dos objetos, agora, neste novo estágio, a equivalência tem como resultado uma mudança das

¹⁰ Wilhelm Worringer. *Abstraction and Empathy*. Nova Iorque, 1963.

velhas noções de substâncias estáveis e suas identificações unitárias. Assim, se todos esses objetos se tornaram equivalentes enquanto mercadorias, se o dinheiro nivelou suas diferenças intrínsecas como coisas individuais, pode-se agora comprar, digamos assim, suas várias qualidades ou características perceptuais, de aqui por diante semi-autônomas, e tanto a cor como a forma se liberam de seus antigos veículos e passam a desfrutar de uma existência independente como campos de percepção e como matérias-primas da arte. Este então é um primeiro estágio, mas apenas um primeiro, no desenrolar de uma abstração que se torna identificada como modernismo estético, mas que, em retrospecto, deveria ser limitada ao período histórico do segundo estágio da industrialização capitalista – o da eletricidade e do petróleo, o do motor de combustão e as novas velocidades do automóvel e da máquina voadora – nas décadas imediatamente precedentes e seguintes à virada do século.

Mas antes de continuar essa narrativa dialética, é preciso voltar mais uma vez a Arrighi. Já nos referimos a como Arrighi transforma a famosa fórmula de Marx, DMD’, em uma narrativa histórica cíclica e flexível. Marx começou, sabemos, com uma inversão de outra fórmula, MDM, que caracteriza o comércio como tal: “a simples circulação das mercadorias começa com uma venda e termina com uma compra”. O mercador vende M e com o (D)inheiro recebido compra outra M: “todo o processo começa quando o dinheiro é recebido em troca de mercadorias. E termina quando o dinheiro é devolvido em troca de outra mercadoria”. Não se trata, como se pode ver de imediato, de uma trajetória muito lucrativa, exceto nos casos em que se dá entre regiões comerciais nas quais mercadorias muito especiais, como sal ou especiarias, podem ser transformadas em dinheiro como exceção à regra geral de equivalência. Além disso, a centralidade da presença física das mercadorias, como já foi dito, determina uma certa atenção perceptiva, além das categorias filosóficas da substância, que só podem levar a uma estética mais realista.

No entanto, é a outra fórmula que me interessa, pois a reversão desta, que agora se tornou DMD’, será o espaço dialéti-

co em que o comércio (ou, se preferirmos, o capital mercantil) se transforma em capital *tout court*. Estou resumindo a explicação de Marx, no quarto capítulo de *O capital*, volume I, e simplesmente observando a transposição gradual de importância para o segundo D: o momento em que o foco da operação não está mais centrado na mercadoria, mas no dinheiro, e seu maior impulso é agora o investimento do dinheiro na produção de mercadorias, não para produzir, mas para aumentar o retorno de D, agora D'; em outras palavras, a transformação de riquezas em capital, a autonomização do processo de acumulação de capital, que imprime sua própria lógica sobre a da produção e consumo de bens, assim como sobre o empresário ou o trabalhador individuais.

Gostaria de introduzir nesse ponto um neologismo de Deleuze, que dessa vez é muito relevante (trata-se, a meu ver, de sua cunhagem mais famosa e bem-sucedida) e que pode ajudar imensamente nosso entendimento do que está em jogo nessa transformação significativa: trata-se da palavra “desterritorialização”, que, creio, esclarece, e muito, o significado da história de Arrighi. Este termo foi usado extensivamente para designar fenômenos bem diferentes, mas para mim seu significado primeiro, fundacional, apóia-se justamente no surgimento do capitalismo, como fica claro em qualquer reconstrução paciente do papel central que Marx desempenha em *Capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze-Guattari¹¹. Esta é a primeira e mais decisiva desterritorialização, na qual o que Deleuze e Guattari chamam de axiomática do capitalismo decodifica os antigos sistemas de codificação pré-capitalistas e os libera para novas combinações mais funcionais. A ressonância desse novo termo pode ser medida comparando-a com uma palavra mais frívola e de muito maior sucesso, uma palavra recorrente na mídia – “descontextualização”: trata-se de um termo que sugere que qualquer coisa arrancada de seu contexto original (se puder-

¹¹ Ver, para uma primeira tentativa, meu “Dualism and Marxism in Deleuze”. In: *South Atlantic Quarterly*, Summer, 1997, v. 96, n. 3.

mos imaginar um) será sempre recontextualizada em novas áreas ou situações. Mas o termo desterritorialização (ainda que seus resultados possam mesmo ser recapturados e até eventualmente “recodificados” em novas situações históricas) é mais absoluto; isso porque implica um novo estado ontológico em livre flutuação, um estado no qual o conteúdo (para revertermos a uma linguagem hegeliana) foi definitivamente suprimido em favor da forma, a natureza inerente do produto se torna insignificante, um mero pretexto de marketing, na medida em que o objetivo da produção não está mais voltado a nenhum mercado específico, a nenhum conjunto específico de consumidores ou de necessidades individuais ou sociais, mas antes à sua transformação naquele elemento que, por definição, não tem nenhum conteúdo ou território e, de fato, nenhum valor de uso. Ocorre então que em qualquer região de produção específica, como demonstra Arrighi, chega o momento em que a lógica do capitalismo, confrontando-se com a saturação dos mercados locais ou mesmo estrangeiros, determina o abandono deste tipo específico de produção, juntamente com suas fábricas e força de trabalho treinada, e os abandona à ruína enquanto foge em direção a empreendimentos mais lucrativos.

Ou, mais especificamente, este momento é dual: é justamente nessa demonstração dos dois estágios da desterritorialização que está, a meu ver, a originalidade de Arrighi, e também sua contribuição mais sugestiva para a análise cultural contemporânea. Um dos momentos é o de uma desterritorialização na qual o capital se transmuda para outras formas mais lucrativas de produção, o mais das vezes em outras regiões geográficas. O outro é o da conjuntura mais sinistra, quando o capital de todo um centro ou região abandona de vez a produção a fim de buscar sua maximização em espaços não-produtivos, que, como vimos, são o da especulação, do mercado do dinheiro e do capital financeiro em geral. É aí que a palavra “desterritorialização” pode exibir suas próprias ironias: hoje uma das formas privilegiadas da especulação é a imobiliária e a do espaço urbano: as novas cidades informatizadas ou globais (como foram chamadas) são precisamente um resultado desse grau máximo da des-

territorialização, a do território em si – a transformação dos terrenos e da terra em algo abstrato, a transformação do pano de fundo ou contexto da troca de mercadorias em uma mercadoria. A especulação imobiliária é então uma face de um processo cuja outra face está na desterritorialização de último grau da própria globalização¹². Seria um grande erro imaginar “o globo” como mais um novo espaço que amplia ou substitui os antigos espaços nacionais e imperiais. A globalização é antes uma espécie de ciberespaço no qual o capital dinheiro alcançou sua desmaterialização máxima, com mensagens que passam instantaneamente de um ponto nodal ao outro por todo o que antes chamávamos de globo, o antigo mundo material.

Gostaria agora de apresentar algumas idéias a respeito dos modos pelos quais essa nova lógica do capitalismo financeiro – em especial suas formas radicalmente novas de abstração, que devem ser radicalmente distinguidas das do modernismo – pode ser observada em operação na produção cultural contemporânea, no que se passou a chamar de pós-modernidade. É preciso fazer uma exposição da abstração na qual os novos conteúdos desterritorializados pós-modernos estejam para a autonomização moderna anterior, assim como a especulação financeira global está para as formas anteriores de operações bancárias e de crédito, ou como o frenesi das bolsas de valores nos anos oitenta está para a Grande Depressão. Não estou interessado em introduzir aqui o tema do padrão ouro, que fatalmente leva à idéia de um valor realmente sólido e tangível, em oposição às formas diferentes do papel-moeda ou do cartão de crédito (ou informação em seu computador). Ou talvez, o tema do ouro somente se tornaria relevante de novo se também fosse percebido como um sistema artificial e contraditório. O que é preciso poder teorizar é uma modificação na própria natureza dos símbolos culturais e dos sistemas em que operam. Se, como sugeri, o modernismo, como uma espécie de realismo cancela-

¹² Ver, a respeito da especulação imobiliária, meu “One, two, three... many mediations”. *Anyhow*. Ed. Cynthia Davidson. Cambridge, Mass., no prelo.

do, segmenta e diferencia um ponto de partida inicialmente mimético, então ele pode ser relacionado a um papel-moeda aceito por todos, cuja flutuação inflacionária de repente leva à introdução de novos instrumentos e veículos financeiros historicamente originais.

O que quero examinar é um ponto de mudança histórica em termos do fragmento e de seu destino ao longo dos vários momentos culturais. A retórica do fragmento nos tem acompanhado desde os primórdios do que mais tarde, em retrospecto, será identificado como o modernismo, ou seja, desde os Schlegels. Vale dizer que penso que “fragmento” não é a melhor das designações, já que os conteúdos imagéticos em questão não são resultado de quebra, incompleude, ou desgaste, mas antes da análise (“dividir cada uma das dificuldades que quero examinar em tantas partes menores quantas sejam possíveis e necessárias a fim de solucioná-las” – Descartes). Mas o termo é conveniente na falta de outro melhor, e vou continuar usando-o nessa breve discussão. Começo lembrando a observação aparentemente jocosa de Ken Russell de que no século vinte e um os filmes não iriam durar mais do que quinze minutos cada um: a implicação aí é que em uma cultura de “Late Shows” como a nossa, as preparações elaboradas que precisávamos para apreender uma série de imagens como uma história coerente serão, por diferentes razões, desnecessárias. Mas acho que isso pode ser documentado por nossa própria experiência. Qualquer pessoa que ainda vá ao cinema começou a perceber que a competição acirrada da indústria cinematográfica para ganhar público entre pessoas que são hoje telespectadores inveterados causou uma transformação na própria estrutura dos trailers. Estes tiveram que ser desenvolvidos e expandidos, transformando-se em um anúncio mais completo e atraente do filme que nos quer levar a querer assistir. Agora os trailers são obrigados não apenas a exibir algumas imagens das estrelas e alguns exemplos dos pontos altos dos filmes, mas a quase que recapitular todas as peripécias do enredo, e mostrar quase tudo que vai acontecer na história. A longo prazo, o espectador inveterado dessas próximas atrações obrigatórias (cinco ou seis pre-

cedendo cada filme e substituindo os antigos curtas) é levado a fazer uma descoberta incrível: o trailer é tudo o que precisamos. Não é mais preciso ver a versão “completa” de duas horas (a menos que o objetivo seja matar o tempo, o que é bem frequente). Isso não tem nada a ver com a qualidade do filme (ainda que possa ter algo a ver com a qualidade do trailer, os melhores são ordenados de forma tão engenhosa que a história que parecem contar não é a mesma que a história “real” do filme “real”). Essa evolução não tem muito a ver com saber o enredo ou a história, pois, de qualquer modo, nos filmes de ação contemporâneos, a antiga história tornou-se apenas o pretexto onde se prende um presente eterno de explosões e emoções. Assim, são essas imagens que nos são mostradas na breve antologia de tomadas e pontos altos dos trailers e elas são totalmente satisfatórias em si mesmas, sem os benefícios da trama e das conexões dos antigos enredos. Nesse ponto, pareceria que o trailer como uma estrutura e uma obra propriamente ditas, estabelece com seu produto final a mesma relação que têm os romances de filmes, os que são escritos após o filme e publicados mais tarde, como uma espécie de lembrança fotocopiada do filme original que replicam. A diferença é que, no caso do filme e sua versão em livro, estamos lidando com estruturas narrativas do mesmo tipo, estruturas que são igualmente ultrapassadas por essa novidade. O trailer é uma nova forma, um novo tipo de minimalismo, que proporciona uma satisfação genérica diferente da das formas mais antigas. Pareceria então que Ken Russell foi um profeta impreciso: não no século vinte e um, mas neste mesmo, e não quinze minutos, mas dois ou três!

Mas certamente ele estava pensando em algo diferente, já que estava se referindo a MTV, cujas representações imaginativas de músicas em análogos visuais têm seus predecessores imediatos menos em Disney e na animação musical do que em comerciais de televisão que, em suas melhores versões, podem atingir uma qualidade estética de grande intensidade. Assim, em uma seqüência cujo objetivo é exaltar as qualidades de um conglomerado de empresas de transporte, o Norfolk Southern, irrompe na tela um cavalo a todo galope, focado de baixo

para cima, de tal forma que seu corpo esticado em fuga se movimenta como se estivesse navegando as nuvens de um firmamento onipresente. Este firmamento, por metonímia, passa a representar um movimento cuja ameaça assustadora não é o menor dos mistérios desse artefato visual e se infiltra nas metamorfoses que se seguem: o cavalo, agora juntamente com seu pano de fundo, se transmuda em uma montagem à maneira de Arcimbaldo de pedaços de máquina, que galopa por uma paisagem dos tempos pré-industriais até que entra no poço de uma mina onde se transforma, no estilo de Giacometti ou Dubuffet, em uma massa de membros mineralizados, uma forma de “vida inorgânica” (Deleuze) que ecoa, estranhamente, a superfície de rocha em que se apóia, retornando depois ao orgânico na forma de um composto feito de orelhas de milho e sementes – de novo Arcimbaldo – que corre por um campo de trigo até atingir a metamorfose final como uma montagem em madeira de articulações e próteses atravessando um bosque de troncos lisos de árvores sem folhas: toda essa seqüência ativa, sem dúvida, um sistema de sensações ao mesmo tempo em que emite mensagens sobre as cargas que a companhia transporta, industriais e agrícolas, em uma reversão peculiar da cronologia normal de evolução da agricultura à extração e à indústria pesada. Que tipo de presente perpétuo é esse, como é possível separar a atenção às persistências do mesmo do choque de diferença visual que tem como função certificar a novidade temporal? A metamorfose – como uma variação violenta e convulsiva e, ainda assim, estática – certamente nos oferece uma forma de manter o fio do tempo narrativo ao mesmo tempo que nos permite desconsiderá-lo e consumir a plenitude visual no instante presente, e no entanto também representa o conteúdo monetário abstrato, o universal vazio incessantemente preenchido com novos conteúdos mutantes. E no entanto esse conteúdo é um pouco mais do que uma plenitude de imagens e estereótipos: a transformação criativa não de riquezas em folhas mortas, mas antes de banalidades em formas visuais elegantes que se oferecem conscientemente ao consumo visual. Este comercial, vale notar, é regularmente transmitido no meio de um programa de notícias finan-

ceiras de uma hora de duração, onde, ao contrário dos outros anúncios de automóveis ou de promoções de hotéis, ele tem a função clara de se colocar como uma oportunidade de investimento – investimento de imagens promovendo investimentos de capital.

Mas também vale a pena voltar-nos para uma direção mais familiar e justapor uma prática explicitamente estética do fragmento com uma prática pós-moderna emergente. Parece então instrutivo contrastar a moeda-forte dos filmes surrealistas de Buñuel, *O Cão Andaluz* (1928) e *A idade de ouro* (1930) ou a cinematografia experimental bem diferente do Stan Brakhage de *Dog Star Man* (1965) com as moedas podres do épico de Derek Jarman, *Last of England* (1987).

De fato, é interessante notar que Derek Jarman demonstrou o mesmo tipo de interesse formal nas inovações da MTV que Russell, mas, ao contrário deste, lamentou as restrições temporais da nova modalidade e imaginou aliar uma imensa duração épica a este tipo de linguagem imagética, algo que iria pôr em prática exatamente neste trabalho de 1987, que tem noventa minutos de duração (os filmes mais longos de Buñuel e de Brakhage têm, respectivamente, sessenta e dois e setenta e cinco minutos, mas é o efeito de interminabilidade que está aqui em questão). Entretanto, no moderno, a prática do fragmento resultava em duas tendências ou estratégias distintas e antitéticas: de um lado, o minimalismo de um Webern ou de um Beckett, e, de outro, oposto, a expansão temporal infinita de Mahler ou Proust. Aqui, no que alguns chamam de pós-moderno, podemos querer justapor a brevidade da concepção de Russell da MTV com as tentações épicas de um Jarman, ou com a interminabilidade literal de um texto como *Gravity's Rainbow*.

Mas o que eu gostaria de ressaltar, nessa discussão especulativa do impacto cultural do capitalismo financeiro, é, antes, uma propriedade diferente dessas imagens-fragmento. Parece apropriado caracterizar as de Buñuel, trabalhando bem no centro do movimento moderno clássico, como a prática de um sintoma. De fato, Deleuze, com muito brilhantismo, as descreveu assim em sua classificação aparentemente idiossincrática de

Buñuel, ao lado de Stroheim, sob a rubrica do que ele chama de naturalismo: “A imagem naturalista, *l'image-pulsion* (a imagem como pulsão ou libido) apresenta-se sob dois tipos de signos: sintomas e ídolos ou fetiches”¹³. Assim, as imagens-fragmento em Buñuel estão incompletas para sempre, marcas de uma catástrofe psíquica incompreensível, abruptos deslocamentos, obsessões e erupções, sintomas em forma pura, como uma linguagem incompreensível que não pode ser traduzida por nenhuma outra. A prática de Brakhage é completamente diferente, como convém a um período histórico diferente, e também a um meio virtualmente diferente, o do cinema experimental (que, como já sugeri em outro trabalho, deve ser inserido em uma genealogia ideal do vídeo experimental, e não na do cinema *mainstream*). A prática de Brakhage poderia ser descrita, em analogia com a música, como o emprego de quartos tons, de segmentos analíticos de imagens que são visualmente incompletas para olhos ainda treinados e habituados a nossas linguagens visuais ocidentais: algo como uma arte do fonema antes que do morfema ou da sílaba. Ambas essas práticas, no entanto, compartilham a vontade de nos confrontar com o estruturalmente incompleto, que, no entanto, de forma dialética, afirma sua relação constitutiva com a ausência, com algo que não está dado, e talvez jamais o possa ser.

Em *Last of England*, de Jarman, que já foi descrito com palavras como surrealista, nos confrontamos na verdade com o lugar comum, o clichê. Certamente há um sentimento tonal desenvolvido no filme: a raiva impotente de seus heróis punk, golpeando-se com barras de ferro, o desprezo com a família real e com as armadilhas tradicionais da vida oficial inglesa: mas esses sentimentos são em si mesmos clichês, e, além disso, clichês descarnados. Pode-se certamente falar aqui da morte do sujeito, se isso significar a substituição de uma subjetividade pessoal agônica (como em Buñuel) ou de uma organização estética diretiva (como em Brakhage) por uma vida flaubertiana au-

¹³ Gilles Deleuze. *Cinema I: The Movement Image*. Minneapolis, 1986, p. 175.

tônoma de entidades mediáticas banais, flutuando no espaço público vazio de um espírito objetivo galáctico. Mas tudo aqui, incluindo a própria raiva, é impessoal na modalidade do este-reótipo; as mais comuns e batidas caracterizações de um futuro distópico: terroristas, música clássica e popular enlatadas, juntamente com discursos de Hitler, uma paródia previsível do casamento real, tudo isso é processado pelos olhos de um pintor, a fim de produzir seqüências hipnóticas, que se alternam em branco e preto e colorido por razões puramente visuais. Os segmentos narrativos, ou pseudonarrativos, são muito mais longos do que em Buñuel ou em Brakhage, e mesmo assim por vezes se alternam e oscilam, sobrepõem-se uns aos outros, com em *Dog Star Man*, gerando um sentimento onírico, que é, em si mesmo, um tipo de clichê radicalmente diferente da precisão obsessiva de Buñuel.

Como explicar essas diferenças qualitativas que certamente implicam diferenças estruturais? Vejo-me aqui voltando para os achados extraordinários de Roland Barthes em *Mitologias*: os fragmentos de Jarman são inteligíveis ou significativos, os de Buñuel ou de Brakhage não. A máxima de Barthes, que no mundo contemporâneo há uma incompatibilidade entre o significado e a experiência ou o existencial, foi brilhantemente posta em prática nas análises de *Mitologias*, onde ele denuncia o excesso de significado nos clichês e nas ideologias, e a náusea que o significado puro causa. A linguagem autêntica – ou prática de imagens – é então uma tentativa de ser fiel a uma contingência mais fundamental, ou ausência de significado, uma proposição que se sustenta tanto de uma perspectiva semiótica quanto de uma existencial. Barthes tentava explicar o excesso de significado no este-reótipo através da noção de conotação como um espécie de significado de segundo grau, construído de forma provisória sobre os significados mais literais. Trata-se de um instrumento teórico que ele iria abandonar mais tarde; mesmo assim, temos todo interesse em retomá-lo, especialmente no presente contexto.

Pois quero sugerir que no momento moderno, tanto no de Buñuel quanto no de Brakhage, o jogo dos fragmentos autônomos continua sem significado: o sintoma de Buñuel é sem dúvi-

da significativo enquanto sintoma, mas somente à distância e não para nós, significativo como o avesso de um tapete que jamais veremos. A descida de Brakhage aos estados fracionados da imagem também não tem significado, ainda que o processo seja diferente aí. Mas o fluxo total de Jarman significa demais, uma vez que no seu caso, os fragmentos foram recarregados com significados culturais e mediáticos. Penso que precisamos aqui de um conceito de re-narrativização desses fragmentos, para complementar o diagnóstico de Barthes da conotação em um outro estágio da cultura de massa¹⁴. O que acontece aqui é que o que era um fragmento de narrativa, incompreensível sem o contexto narrativo como um todo, torna-se agora capaz, em si mesmo, de emitir uma mensagem narrativa completa. Ele se tornou autônomo, não no sentido formal atribuído ao processo modernista, mas em sua capacidade recém-adquirida de absorver conteúdo e projetá-lo em uma espécie de reflexo instantâneo. Daí o esmaecimento do afeto no pós-moderno: a situação de contingência ou de falta de sentido, de alienação, foi ultrapassada por essa re-narrativização dos pedaços quebrados do mundo da imagem.

O que tem tudo isso a ver com o capital financeiro? – o leitor pode muito bem querer perguntar. A abstração modernista, a meu ver, é menos uma função da acumulação de capital enquanto tal do que do próprio dinheiro em uma situação de acu-

¹⁴ O uso um tanto oportunista que faço de Jarman como um exemplo não pretende ser uma avaliação definitiva de seu trabalho sério e ambicioso. A morte tragicamente prematura, como tantas outras, de Jarman, não poderia senão adicionar um significado ainda maior a este trabalho. A distinção que me interessa aqui é a entre o impulso pictórico e os processos visuais da cultura de massa. Minha impressão é que em Jarman a primeira foi defletida na última, de tal forma que, se queremos dizer que estes filmes são demasiadamente visuais (no sentido pós-moderno), então teríamos que acrescentar que não são suficientemente pictóricos. Gostaria de chamar atenção aqui para o trabalho notável de dois cineastas indianos, Mani Kaul e Kumar Shahani, cujos filmes apelam e satisfazem os olhos de forma bem diferente. Mas estes dois cineastas são, a meu ver, essencialmente modernistas, e espero que tenha ficado claro que nada mais longe de minha abordagem da pós-modernidade do que o desejo de que os artistas simplesmente “retornem ao moderno”.

mulação de capital. O dinheiro é aqui tanto uma abstração (que torna tudo equivalente) quanto vazio e desinteressante, uma vez que seu interesse está fora dele: ele é então incompleto como as imagens modernistas que descrevi, ele direciona a atenção para outro lugar, para além de si mesmo, na direção do que se supõe completo (e que também o suprime), ou seja, a produção e o valor. Ele tem uma semi-autonomia, certamente, mas não a autonomia completa na qual ele constituiria uma linguagem ou uma dimensão em si mesmo. Mas isso é exatamente o que o capital financeiro instaura: um jogo de entidades monetárias que não precisa nem de produção (como o capital precisa) nem de consumo (como necessita o dinheiro); que, de forma suprema, pode viver, como o ciberespaço, de seu próprio metabolismo interno e circular sem nenhuma referência a um tipo anterior de conteúdo. As imagens-fragmento narrativizadas de uma linguagem pós-moderna estereotipada se comportam do mesmo modo: sugerindo um novo domínio ou dimensão cultural que é independente do antigo mundo real, não porque, como no período moderno (ou até no romântico) a cultura se retirou daquele mundo real e se refugiou no espaço autônomo da arte, mas antes porque o mundo real já está impregnado e colonizado pelo cultural, de tal forma que não há nenhum espaço externo a partir do qual se pode ver o que lhe falta. Nunca falta nada para os estereótipos, e nem para o fluxo total dos circuitos de especulação financeira. O fato de que cada um deles vai, sem perceber, indo em direção a um *crash*, é uma questão que preciso deixar para um outro livro e para uma outra ocasião.

(1997)

O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária

Gostaria de pensar alto a respeito de um problema teórico fundamental – a relação entre urbanismo e arquitetura – que, além de ter interesse e urgência intrínsecas, sugere inúmeras questões teóricas significativas para mim, embora não necessariamente para todos os leitores. Preciso, portanto, contar com um interesse provisório nessas questões e no meu trabalho sobre elas para então poder formular problemas urbanos e arquitetônicos de uma perspectiva mais ampla. Eis um exemplo: uma das minhas investigações sobre as dinâmicas da abstração na produção cultural pós-moderna, e em particular sobre a diferença radical entre o papel estrutural da abstração no pós-modernismo e os tipos de abstração que agem no chamado modernismo, ou se preferirem, nos vários modernismos, levou-me a reexaminar a forma monetária – a origem fundamental de toda abstração – e perguntar se a própria estrutura do dinheiro e seu modo de circulação não foram modificados substancialmente nos últimos anos, ou, em outras palavras, durante o curto período ao qual alguns de nós ainda se referem como pós-modernidade. Isso significa levantar novamente tanto a questão do capital financeiro e sua importância no nosso tempo quanto questões formais sobre as relações entre suas abstrações especializadas e peculiares e aquelas encontradas em textos culturais. Creio que todos concordarão que o capital financeiro, junto com a globalização, é um dos traços distintivos do capitalismo tardio, ou seja, do atual estado peculiar das coisas.

Mas é precisamente essa linha de investigação que, reorientada na direção da arquitetura, sugere os avanços que gostaria de

explorar aqui. Pois no campo do espaço parece existir algo como um equivalente do capital financeiro, um fenômeno intimamente ligado a ele, ou seja, a especulação imobiliária, algo que pode ter encontrado seu campo de expansão na área rural em épocas passadas – nas invasões das terras virgens americanas, na aquisição de imensas extensões de terra pelas estradas de ferro, no desenvolvimento de áreas suburbanas e na privatização de recursos naturais – mas que no nosso tempo constitui um fenômeno essencialmente urbano (mesmo porque tudo está se tornando urbano) que se voltou para as grandes cidades, ou o que restou delas, para cavar aqui suas fortunas. Qual seria, então, a relação, se há alguma, entre a forma peculiar que a especulação imobiliária adquiriu hoje e aquelas formas igualmente peculiares que encontramos na arquitetura pós-moderna? – agora utilizando esse termo num sentido genérico, cronológico e, quem sabe, neutro.

Já se observou com frequência que o significado emblemático da arquitetura hoje, assim como sua originalidade formal, está em sua proximidade do social e nos “interesses que divide com a economia”. Trata-se de uma proximidade bem diferente da que é oferecida por outras formas artísticas caras, como o cinema e o teatro, que também dependem de investimentos. Mas essa proximidade oferece perigos teóricos que na verdade são bem conhecidos. Não parece absurdo afirmar, por exemplo, que a especulação imobiliária e o novo aumento de demanda na construção civil abrem um espaço no qual um novo estilo arquitetônico pode surgir. Mas, para usar o epíteto famoso, é igualmente “reduzidor” explicar o novo estilo nos termos dos novos tipos de investimento. Dizem que esse tipo de reducionismo não respeita a especificidade, a autonomia ou semi-autonomia do nível estético e suas dinâmicas internas. De fato, argumenta-se que operações radicais desse tipo nunca enfocam os pormenores do estilo que elas estigmatizam, ignorando a análise formal e desacreditando seus próprios princípios.

Podemos enriquecer e tornar essa interpretação (das “origens do pós-modernismo”) mais complexa ao introduzirmos a questão das novas tecnologias para mostrar como elas ditam um novo estilo, ao mesmo tempo em que respondem mais ade-

quadamente aos propósitos dos investimentos. Isso significa inserir uma “mediação” entre o nível econômico e o estético, que pode nos dar uma idéia, a despeito da afirmação da proximidade da determinação econômica, dos motivos pelos quais seria melhor elaborar uma série de mediações entre o econômico e o estético; em outras palavras, por que precisamos de uma concepção renovada de mediação. O conceito de mediação depende da existência do que se pode referir como um “nível”, ou nas palavras de Niklas Luhmann, uma função social diferenciada, um campo ou zona no interior do social que tenha se desenvolvido ao ponto de ser governado internamente por suas próprias leis e dinâmicas intrínsecas. Gostaria de chamar esse campo de “semi-autônomo”, porque ele de certo modo ainda faz parte da totalidade social, como o termo *função* sugere, enquanto que meu termo é deliberadamente ambíguo ou ambivalente para poder sugerir uma rua de mão dupla, na qual se pode tanto enfatizar a relativa independência ou relativa autonomia da área em questão quanto o oposto, ou seja, insistir em sua funcionalidade e seu lugar dentro do todo, ou pelo menos suas conseqüências para o todo, se não sua “função”, compreendidas como um tipo de interesse material ou motivação servil e subserviente. Portanto, para utilizar alguns dos exemplos mais óbvios de Luhmann, o político é um “nível” distinto devido ao fato que, desde Maquiavel e a ascensão do Estado moderno sob Richelieu, a política é um campo semi-autônomo nas sociedades modernas, com seus próprios mecanismos e procedimentos, seu próprio pessoal, sua própria história, tradições ou “precedentes”, e assim por diante. Mas isso não significa que o nível político não tenha diversas conseqüências sobre o que está do lado de fora. O mesmo pode ser dito sobre o campo das leis, o nível legal ou jurídico, que de vários modos fornece o modelo exemplar desse domínio especializado e semi-autônomo. Estou certo de que aqueles de nós que trabalham no campo da cultura gostariam de insistir numa certa semi-autonomia do estético ou do cultural (apesar das contestações atuais e renovadas a respeito da relação entre essas duas formulações): as leis narrativas, mesmo nas séries de televisão, não são imediata-

mente redutíveis às instituições da democracia parlamentar, muito menos às operações do mercado de ações.

O que dizer sobre o mercado de ações? É certo que a ascensão do mercado e da teoria do mercado desde o século dezoito transformou a economia num nível semi-autônomo, se é que ela já não o era antes. Em relação ao dinheiro e à terra, bem, esses são precisamente os fenômenos que nos preocupam aqui e que nos permitirão testar a utilidade do conceito de mediação e aquela idéia relacionada a ela, o nível ou campo semi-autônomo. É importante compreender antes de tudo que nem o dinheiro nem a terra podem em si constituir tal nível, pois ambos são claramente elementos funcionais no interior daquele sistema ou subsistema mais fundamental, que é o mercado e a economia.

Qualquer discussão sobre o dinheiro como uma mediação deve fazer um ajuste de contas com o trabalho de Georg Simmel, cuja sólida *Filosofia do dinheiro* (1900) foi pioneira no que chamaríamos hoje de uma análise fenomenológica dessa realidade peculiar. A influência subterrânea de Simmel sobre uma variedade de correntes de pensamento do século vinte é incalculável, parcialmente porque ele resistiu à codificação de seu pensamento complexo num sistema identificável, enquanto que as articulações complicadas do que é em essência uma dialética descentrada ou não-hegeliana são freqüentemente esmagadas por sua prosa pesada. Uma nova análise de sua obra seria um estágio preliminar indispensável para a discussão que gostaria de iniciar aqui¹. É verdade que Simmel isolou as estruturas econômicas, mas seu trabalho é sugestivo no que se refere aos modos através dos quais os efeitos fenomenológicos e culturais do capital financeiro poderiam ser descritos e explorados. É claro que este não é o momento para um estudo aprofundado

¹ Veja, para uma discussão mais abrangente, meu ensaio "The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor". Gostaria também de indicar os projetos relacionados de Richard Dienst sobre a dívida como um fenômeno pós-moderno (ver, por exemplo, "The Future market". In: *Reading the Shape of the World*. Ed. por H. Schwarz e R. Dienst (Boulder, CO, 1996) e também o de Christopher Newfield sobre a cultura corporativa atual (ver, por exemplo, seus ensaios em *Social Text*, 44 e 51, Outono 1995 e Verão 1997).

sobre o assunto. Portanto, limito-me a algumas poucas conjecturas sobre seu ensaio seminal, "Metrópole e vida mental", no qual o dinheiro também tem um papel central².

Fundamentalmente, trata-se de uma análise da abstração crescente da vida moderna e particularmente da vida urbana (na Berlim do final do século dezenove). A abstração é precisamente meu tópico, assunto que ainda está freqüentemente conosco, às vezes sob nomes diferentes (o termo-chave de Anthony Giddens, *desencaixar*, nos diz muito sobre a mesma coisa, enquanto nos chama a atenção para outros traços do processo). No ensaio de Simmel, a abstração toma uma multiplicidade espantosa de formas, desde a experiência do tempo até uma nova distância nas relações pessoais, daquilo que ele chama de "individualismo" até novos tipos de liberdade, das indiferenças e do "blasé" a novas ansiedades, crises de valores e àquelas grandes multidões urbanas tão caras a Baudelaire e Walter Benjamin. Simplificaríamos demais a questão se concluíssemos que para Simmel o dinheiro é a causa de todos esses novos fenômenos: a cidade grande emoldura essa questão e, no nosso presente contexto, o conceito de mediação é bem mais satisfatório. De qualquer modo, o ensaio de Simmel nos coloca no limiar não apenas de uma teoria das formas estéticas modernas e seu afastamento de antigas formas de percepção e produção, mas também da ascensão da abstração no interior do próprio dinheiro, que agora chamamos de capital financeiro³. Dentro da colagem benjaminiana de fenômenos que compõe a tessitura do texto, também nos deparamos com a seguinte sentença decisiva: ao discutir as novas dinâmicas internas da abstração, o modo através do qual, como o próprio capital, ela começa a se expandir com a força de seu próprio impulso, Simmel afirma: "Isso pode ser ilustrado pelo fato de que na cidade o 'diferencial proveniente do capital' do aluguel imobiliário, através de um mero aumento de tráfego, traz a seu dono lucros

² Traduzido para o inglês em Georg Simmel. *On Individuality and Social Forms*. Ed. por D.N. Levine (Chicago, 1971), p. 324-39.

³ Ver meu ensaio "Cultura e capital financeiro" neste volume.

autogeradores”⁴. Já é suficiente: essas são as conexões pelas quais procurávamos; vamos agora rastrear nossos passos e reco-

⁴ Simmel. *On Individuality and Social Forms*, p. 334. Ao qual gostaria de adicionar o seguinte: “A flexibilidade do dinheiro, assim como tantas de suas qualidades, é expressa mais clara e enfaticamente no mercado de ações, no qual a economia financeira é cristalizada como uma estrutura independente, assim como a organização política é cristalizada no Estado. As flutuações no preço das ações freqüentemente indicam motivações subjetivo-psicológicas, que, em sua crueza e movimentos independentes, estão totalmente fora de proporção em relação aos fatores objetivos. Seria certamente superficial, entretanto, explicar esse fato apontando que as flutuações de preço correspondem só raramente a mudanças reais na qualidade que as ações representam. Pois o significado dessa qualidade para o mercado está não apenas nas qualidades internas do Estado ou da cervejaria, da mina ou do banco, mas na relação entre eles com todas as outras ações do mercado e suas condições. Portanto, sua base real não é afetada se, por exemplo, grandes insolvências na Argentina derrubam o preço das ações chinesas, embora a segurança de tais ações seja tão afetada por aquele evento quanto algo que acontece na lua. Pois o valor dessas ações, a despeito de toda sua estabilidade externa, depende da situação geral do mercado, cujas flutuações podem a qualquer momento tornar a utilização desses retornos menos lucrativa. Acima e além dessas flutuações do mercado de ações, que, a despeito do fato de que elas pressupõem a síntese de um objeto único com outros, são ainda produzidas objetivamente, há um fator que dá origem à especulação propriamente dita. Essas apostas no preço futuro de uma ação têm uma influência considerável sobre esse preço. Por exemplo, assim que um grupo financeiro poderoso, por razões que nada têm a ver com a qualidade da ação, se interessa por ela, seu preço subirá; por outro lado, um grupo em baixa pode criar uma queda do preço através da mera manipulação. Aqui o valor real do objeto parece ser o substrato irrelevante acima do qual o movimento dos valores do mercado sobem apenas porque ele está ligado a alguma substância, ou melhor, a algum nome. A relação entre o valor real e final do objeto e sua representação por uma ação perdeu toda sua estabilidade. Isso mostra claramente a flexibilidade absoluta dessa forma de valor, uma forma que os objetos ganharam através do dinheiro e que os separou completamente de sua base real. Agora o valor segue, quase sem oferecer resistência, os impulsos psicológicos do humor, da ganância, da opinião infundada, e o faz de um modo surpreendente, pois existem circunstâncias objetivas que poderiam fornecer medidas exatas de avaliação. Mas o valor nos termos da forma do dinheiro se tornou independente de suas próprias raízes e fundações, de modo a se oferecer totalmente a energias subjetivas. Aqui, onde a especulação pode determinar o destino do objeto da especulação, a permeabilidade e a flexibilidade da forma que o dinheiro dá aos valores encontraram sua expressão mais triunfante através da subjetividade em seu sentido mais estrito” (Simmel. *Philosophy of Money*. Trad. Para o inglês por D. Frisby e T. Bottomore. Londres, 1978, p. 325-6).

meçar com as possíveis relações entre formas arquitetônicas modernas e pós-modernas e a exploração crescente do espaço nas grandes cidades industriais.

Dessa perspectiva, tenho um interesse particular num livro mal organizado e repetitivo que, como uma boa história de detetives, tem uma narrativa empolgante que conta com todas as emoções da descoberta e da revelação: trata-se de *The Assassination of New York*, de Robert Fitch, que oferece a oportunidade não apenas de confrontar o urbano com o arquitetônico, mas também de avaliar a função da especulação imobiliária e comparar o poder de diversas teorias (e o lugar das mediações nelas). De modo rudimentar, ele concebe o “assassinato” de Nova York como o processo através do qual a produção é deliberadamente expulsa da cidade para dar lugar aos escritórios de negócios (financeiros, de seguros, imobiliários): em teoria, a política deveria revitalizar a cidade e promover novos crescimentos e sua falha é documentada pelo percentual espantoso de espaços vagos e não alugados (os chamados prédios transparentes). A autoridade teórica de Fitch parece ser Jane Jacobs, cuja doutrina sobre a relação entre o pequeno negócio e a vizinhança em crescimento ele enfatiza ao propor a relação igualmente necessária entre o pequeno negócio (lojas e semelhantes) e a pequena indústria (de vestuário simples, no caso). Sua análise é radical e não marxista e seu objetivo é promover ativismo e tomada de partido; para isso ele ataca uma variedade de alvos teóricos que incluem certos marxismos e certos pós-modernismos, assim como as ideologias oficiais dos próprios planejadores urbanos; são essas polêmicas (ou melhor, essas denúncias) que nos interessarão aqui. Mesmo fazendo concessões para uma atitude antiintelectualista e antiacadêmica tipicamente americana, parece evidente que o alvo teórico principal de Fitch é a doutrina da inevitabilidade histórica em qualquer forma que ela tome, sob o pretexto que ela desmoraliza e despolitiza aqueles que no começo acreditavam nela, tornando a mobilização e a resistência políticas muito mais difíceis, se não im-

possíveis. Essa é uma posição plausível e pertinente, mas no fim todas as concepções de tendências a longo prazo e de uma lógica significativa do capitalismo são identificadas com essa ideologia “inevitabilista”, o que por sua vez repercute nas formas de prática que Fitch pretende promover, como veremos.

Mas comecemos do começo. O que precisamos ver primeiro de tudo é que Nova York sofreu uma reestruturação maciça na qual 750.000 empregos na indústria desapareceram e na qual a proporção entre empregos na indústria e nos escritórios de finanças, seguros e negócios imobiliários foi modificada de 2:1 antes da guerra para 1:2 hoje⁵. Tal mudança (que não é inevitável, que não segue a “lógica do capital”!) foi o resultado de uma política deliberada da estrutura de poder de Nova York. Foi, em outras palavras, o resultado daquilo que hoje é chamado genérica e vagamente de “conspiração”, para a qual há evidências de fato bastante sugestivas. Trata-se da congruência absoluta entre o plano não realizado de zoneamento da área metropolitana de 1928 e o atual estado das coisas: a remoção das indústrias proposta lá foi realizado aqui, a implantação de prédios de escritórios prevista lá tornou-se realidade; e Fitch complementa isso com citações generosas dos planejadores do passado mais recente e do mais remoto. Como essa, de um homem de negócios e político influente dos anos vinte:

“Algumas das pessoas mais pobres moram em cortiços convenientemente localizados em terrenos caros. Na nobre 5ª Avenida, a Tiffany e a Woolworth, lado a lado, oferecem jóias e bugigangas em lugares absolutamente idênticos. Botecos crescem e se multiplicam onde o Delmonico decaiu e desapareceu. A um pulo da bolsa de ações o ar é impregnado com aroma de café torrado; a alguns metros da Times Square, com o fedor dos abatedouros. No coração dessa cidade ‘comercial’, em Manhattan, ao sul da Rua 59, os inspetores encontraram em 1922 quase 420.000 traba-

⁵ Robert Fitch. *The Assassination of New York*. Londres, 1996, p. 40.

lhadores empregados em fábricas. Tal situação é um ultraje ao nosso sentimento de ordem. Tudo está fora do lugar. Devemos reorganizar as coisas, colocá-las no seu lugar”⁶.

Tais declarações claramente reforçam a proposição de que o objetivo de livrar-se do distrito tecelão e do porto de Nova York foi conscientemente elaborado através de inúmeras estratégias num período de cinquenta anos, entre o fim dos anos 20 e os anos 80, quando finalmente foi bem-sucedido, acarretando necessariamente o processo de deterioração da cidade na sua forma presente. Não é particularmente importante argumentar sobre a avaliação do resultado, mas a motivação atrás dessa “conspiração” precisa ser compreendida. Não é surpreendente que ela tem a ver com a especulação imobiliária e a espantosa apreciação dos valores imobiliários resultante da “liberação” dos terrenos da sua ocupação por diversos tipos de pequenos negócios e fábricas. “Há um aumento de quase 1000 por cento entre o aluguel recebido das fábricas e o aluguel que se consegue dos escritórios classe A. A simples mudança da utilização do terreno pode aumentar seu capital em muitas vezes. Em breve, nos Estados Unidos, um contrato a longo prazo renderá algo em torno de 6 por cento”⁷.

Por trás dessa explicação “conspiratória” mais genérica existe, como veremos, uma conspiração mais específica e localizada, cujos investigadores serão nomeados em breve. Mas essa explicação em particular, nesse nível de generalidade, na verdade tende a confirmar uma noção mais propriamente marxista da “lógica do capital” e em particular das relações causais de tais desenvolvimentos imobiliários imediatos com uma noção (relativamente cíclica) do momento do capital financeiro que me interessa no atual contexto. Apesar de uma exceção, que será identificada na segunda teoria conspiratória, e sobre a qual falarei mais adiante, Fitch não está interessado no nível cultural desses desenvolvimentos ou no tipo de arquitetura ou

⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. xii.

estilo arquitetônico que poderia acompanhar tal desdobramento do capital financeiro. Estes são presumivelmente epifenômenos superestruturais que se costumam ignorar em análises sem ilusões desse tipo ou que tais análises tendem a ver como um tipo de cortina de fumaça cultural e ideológica encobrindo os processos reais (em outras palavras, uma apologia explícita em seu favor). Voltaremos mais tarde ao problema central sobre a relação entre arte ou cultura e economia.

Por enquanto, o que deve ser observado é que conceitos de “tendências” ou da inevitabilidade da lógica do capital não fornecem um quadro completo ou mesmo adequado da visão marxista desses processos. O que falta é a idéia crucial de contradição. Pois a noção de tendências nos investimentos e fuga de capital, ou seja, o movimento do capital financeiro da manufatura para a especulação imobiliária, é inseparável das contradições que produzem essas possibilidades instáveis de investimento, mas também, e acima de tudo, inseparável da impossibilidade de resolvê-las. É exatamente isso que Fitch mostra com suas estatísticas impressionantes sobre as taxas de não-ocupação nas novas construções especulativas de prédios de escritórios: o redirecionamento de investimentos naquela direção também não resolve nada, na medida em que destrói o tecido urbano viável que teria produzido novos retornos (e mais empregos) naqueles lugares. Obviamente poderia haver uma satisfação narrativa nesse resultado (“os salários do pecado”), mas claramente, do ponto de vista de Fitch, a possibilidade de contradições inevitáveis – que poderiam implicar uma concepção bem diferente das possibilidades de ação política – é igualmente incompatível com o tipo de ativismo que ele tem em mente.

A esta altura já temos vários níveis de abstração: na extremidade mais rarefeita, uma concepção da preponderância atual do capital financeiro, que Giovanni Arrighi redefiniu para nós como um momento no desenvolvimento histórico do próprio capital⁸. Arrighi propõe três estágios: primeiro, a implantação

⁸ Em seu livro *The Long Twentieth Century*. Londres, 1994. Mais informações sobre essa obra podem ser encontradas no capítulo Cultura e capital financeiro, neste livro.

de capital que busca investimentos numa região nova; em seguida, o desenvolvimento produtivo da região em termos de indústrias e manufaturas; e, finalmente, uma des-territorialização do capital na indústria pesada para possibilitar sua reprodução e multiplicação na especulação financeira – após o qual esse mesmo capital é direcionado para uma nova região, dando novo início ao ciclo. Arrighi encontra seu ponto de partida numa frase de Fernand Braudel – “o estágio de expansão financeira é sempre um sinal de outono” – e, portanto, insere sua análise do capital financeiro numa espiral e não numa forma estática e estrutural, como traço permanente e relativamente estável do “capitalismo” em todo lugar. Pensar de outra maneira significa relegar os mais incríveis fenômenos econômicos da era Reagan-Thatcher (fenômenos que também são culturais) ao campo da pura ilusão e dos epifenômenos, ou considerá-los, como Fitch parece ter feito aqui, simplesmente como subprodutos nefastos de uma conspiração cujas condições de possibilidade permanecem inexplicáveis. A mudança dos investimentos da produção para a especulação no mercado de ações, a globalização das finanças e – o que nos preocupa especialmente aqui – o novo nível de engajamento delirante com os valores imobiliários: essas são as realidades com conseqüências fundamentais para a vida social hoje (como o resto do livro de Fitch demonstra tão dramaticamente no caso supostamente especial de Nova York), e o esforço de teorizar esses novos acontecimentos está bem longe de ser uma questão acadêmica.

Mas, tendo isso em mente, podemos retornar a outro alvo polêmico de Fitch, que ele tende a associar à velha idéia de Daniel Bell da sociedade “pós-industrial”, uma ordem social na qual as dinâmicas clássicas do capitalismo foram deslocadas, talvez até substituídas, pela primazia da ciência e da tecnologia, oferecendo agora um tipo diferente de explicação para a suposta mudança da produção para uma economia de serviço. A crítica aqui pauta-se em duas hipóteses não necessariamente relacionadas. Uma propõe uma mutação estrutural da economia, que se distancia da indústria pesada na direção de um setor maciço de serviços, o que oferece suporte ideológico para a elite dos planejadores nova-iorquinos que desejam des-industria-

lizar Nova York e que podem, portanto, encontrar ajuda e conforto na noção da inevitabilidade histórica do “fim” da produção num sentido antigo. Mas a mercantilização dos serviços também pode ser explicada de uma perspectiva marxista (e o foi, profeticamente, tempos atrás no grande livro de Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital*, em 1974). Não insistirei nesses pontos, especialmente porque o fenômeno que Fitch tem em mente tem a ver mais especificamente com funcionários dos escritórios em grandes prédios de negócios, e não com a indústria de serviços.

A segunda idéia que ele associa com a “sociedade pós-industrial” de Bell – enquanto desfecha golpes em algumas análises contemporâneas eminentes da nova cidade global ou informacional (em particular as de Manuel Castells e Saskia Sassen)⁹ – tem a ver com a globalização e a revolução cibernética. Mas a ênfase nas novas tecnologias de comunicação não implica necessariamente a hipótese notória de Bell de uma mudança no próprio modo de produção. A substituição do vapor pelo gás e em seguida pela eletricidade envolve mudanças importantes nas dinâmicas espaciais do capitalismo assim como na natureza da vida cotidiana, na estrutura do processo de trabalho e na própria constituição do tecido social, mas o sistema permaneceu capitalista. É verdade que toda uma ideologia variada da comunicação e da cibernética surgiu nos últimos anos e que ela merece ser desafiada teoricamente, analisada e criticada de um ponto de vista ideológico ou às vezes até mesmo desconstruída radicalmente. Por outro lado, a análise do capital desenvolvida por Marx e por tantos outros desde então pode acomodar perfeitamente as mudanças em questão e, de fato, a própria dialética tem como função filosófica vital coordenar dois aspectos ou faces da história que sem ela estaríamos despreparados para pensar, ou seja, identidade e diferença ao mesmo tempo, o

⁹ Ambas as descrições especificam a relação causal entre os progressos na informática que eles analisam e o desemprego e suburbanização estruturais crescentes na cidade contemporânea. Ver Manuel Castells. *The Informational City*. Oxford, 1989, p. 228; ou Saskia Sassen. *The Global City*. Princeton, 1991, p. 186.

modo através do qual algo pode mudar e permanecer o mesmo, pode sofrer as mais incríveis mutações e expansões e ainda assim constituir a operação de alguma estrutura básica e persistente. De fato, pode-se argumentar, como já fizeram antes, que o período contemporâneo, que inclui todas aquelas inovações espaciais e tecnológicas, se aproxima do modelo abstrato de Marx mais satisfatoriamente do que as sociedades semi-industriais e semi-agrícolas do seu tempo¹⁰. Mais modestamente, gostaria de sugerir que qualquer que seja a verdade histórica das hipóteses sobre a revolução cibernética, é suficiente registrar uma crença generalizada nela e em seus efeitos, não apenas por parte das elites mas também por parte das populações dos países do Primeiro Mundo, de modo que tal crença constitui um fato social da maior importância que não pode ser ignorado como um simples erro. Neste caso, também é preciso ver a obra de Fitch dialeticamente, como um esforço de restaurar a outra parte da sentença famosa, para nos lembrar que ainda são as pessoas que fazem essa história, mesmo se a fazem “sob circunstâncias que não são de sua escolha”.

Precisamos, portanto, olhar um pouco mais de perto para essa questão das pessoas que fizeram a história espacial de Nova York, e isso nos traz à conspiração mais concreta que Fitch deseja nos revelar dramaticamente junto com os nomes de seus realizadores e uma análise de suas atividades. Já sabemos de um nível da operação – a dos planejadores de Nova York, que também são parte do círculo da elite financeira e dos negócios da cidade. Fitch dá nomes e breves descrições de algumas das carreiras dos participantes, mas ainda num nível relativamente coletivo no qual essas biografias de pessoas concretas ainda representam uma dinâmica de classe genérica. É apropriado lembrar mais uma vez a dialética ao observar que, na medida em que Fitch deseja apelar ao ativismo de indivíduos em seu programa político para a regeneração de Nova York, ele também é obrigado a identificar indivíduos específicos do outro lado e

¹⁰ Especialmente Ernest Mandel em *Late Capitalism*. Londres, 1975.

validar sua afirmação que indivíduos ainda podem fazer coisas na história com uma demonstração de que indivíduos já o fizeram, nos trazendo a esse impasse infeliz através de sua *praxis* como pessoas privadas (e não como representantes de classe).

Ironicamente, e trata-se de uma ironia que ele mesmo aponta, há um precedente para esse relato de uma conspiração especificamente individual contra a cidade que se encontra na identificação de Robert Moses como o agente e o vilão central nas suas transformações, uma explicação que devemos à biografia extraordinária de Robert Caro, *The Powerbroker*. Veremos num momento por que Fitch deve se opor a essa explicação, sugerindo que sua função é transformar Moses num bode expiatório desses desenvolvimentos: “em retrospecto descobriremos que a maior conquista cívica de Moses não foi o Coliseum nem Jones Beach, mas sim levar a culpa por duas gerações de fracassos no planejamento de Nova York”¹¹. De fato, todo nível causal nos convida a procurar mais profundamente por outro e nos manda um passo para trás para que possamos construir um “nível causal” mais fundamental, anterior ao primeiro: Moses foi realmente um ator da história, estava realmente atuando por si só? É verdade que por trás da riqueza dos relatos variados de Caro se vislumbra uma dimensão puramente psicológica: porque Moses era assim, porque queria poder e atividade, porque conseguiu prever todas as possibilidades, e assim por diante. A crítica implícita de Fitch, entretanto, é mais reveladora (embora também vá contra sua própria versão da narrativa): o indivíduo Moses não é representativo o suficiente para explicar e justificar toda a história, que exige um agente que seja tanto um indivíduo quanto um representante da coletividade ao mesmo tempo.

Entra Nelson Rockefeller: pois é ele, ou melhor, a família Rockefeller como um grupo de indivíduos, que agora fornecerá a chave para a história de mistério, servindo como centro da nova versão da narrativa de Fitch. Resumirei brevemente essa história interessante: ela começa com um erro desastroso da fa-

¹¹ Fitch. *The Assassination of New York*, p. 149.

mília Rockefeller (ou, mais particularmente, de John D. Rockefeller Jr.), que fez um contrato de arrendamento de 21 anos com a Universidade de Columbia de um espaço no centro da cidade onde hoje fica o Rockefeller Center. Estamos em 1928 e desde então, sustenta Fitch, “até 1988, quando venderam o Rockefeller Center aos japoneses, a compreensão do que os Rockefellers querem é pré-requisito para entender o que a cidade se tornou”¹². Precisamos fundamentar essa compreensão em dois fatos: primeiro, o Rockefeller Center é inicialmente um fracasso, com taxas de ocupação variando de “30 a 60 por cento”¹³ nos anos 30 devido a sua posição excêntrica no centro da cidade: muitos de seus inquilinos eram parceiros que os Rockefellers atraíram (ou coagiram, conforme o caso) através de arranjos especiais. “Foi Nelson que percebeu os resultados do estudo de tráfego que a família Rockefeller havia encomendado para descobrir por que o Rockefeller Center estava vazio. A razão principal, explicaram os consultores, era o fato de que o Rockefeller Center não dava acesso aos meios de transporte de massa. Era muito longe de Times Square ou da Grand Central. Os transportes de massa eram a chave para o desenvolvimento sadio dos escritórios e o automóvel estava liquidando com ele”¹⁴. Como já indicamos, a motivação por trás de um fenômeno desse tipo está na apreciação fabulosa do valor da propriedade, mas com o esvaziamento maciço e as obrigações de aluguel com a Columbia, os Rockefellers não conseguem fazer uso desses prospectos futuros.

O segundo fator crucial, segundo Fitch, está documentado no depoimento de Richardson Dillworth na audiência de confirmação de Nelson Rockefeller como Vice-presidente em 1974¹⁵, que não apenas revelou que “de longe grande parte dos \$ 1,3 bilhão da família viera do centro da cidade – a participa-

¹² *Ibid.*, p. xvi-xvii.

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

ção nos lucros do Rockefeller Center”, mas também que naquela época a fortuna da família tinha se “reduzido espetacularmente” e, já em meados dos anos 70, “diminuído em dois terços”. Esse investimento imobiliário em particular marca assim uma crise drástica da fortuna dos Rockefellers, uma crise que só pode ser superada de quatro maneiras: ou o contrato com a Columbia é modificado em seu favor (compreensivelmente a universidade levanta objeções), ou ele é abandonado definitivamente, com perdas desastrosas. Ou a área imediatamente ao redor do Centro é desenvolvida favoravelmente pelos próprios Rockefellers, solução que significa um investimento e talvez mais perda de dinheiro. Ou então, como “outros obstáculos pareciam insuperáveis sem uma mudança da estrutura da cidade, [...] é justamente isso que a família resolve levar a cabo. No fim, foi mais fácil manipular os altos funcionários da cidade do que os curadores da universidade ou o mercado imobiliário dos anos 30”¹⁶. Essa é uma proposição audaz e prometéica: mudar o mundo para acomodar o indivíduo. Até Fitch fica levemente embaraçado com sua própria ousadia. “Como uma família assim [à qual devemos inúmeras conquistas cívicas e culturais] pode ficar totalmente obcecada por tais manobras pequenas, tais como expulsar os vendedores de cachorro-quente da Rua 42? [...] Uma explicação que depende do comportamento de uma família, devo admitir, não parece muito robusta. [...] Determinismos históricos doutrinários irão dizer naturalmente que Nova York seria ‘exatamente a mesma’ sem os Rockefellers. [...] Tal enfoque numa família pode desagradar marxistas acadêmicos, para quem o capitalista é apenas a personificação do capital abstrato e que acreditam austeramente que qualquer discussão sobre indivíduos na análise econômica representa uma concessão fatal ao populismo e ao empirismo”. E assim por diante¹⁷.

¹⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹⁷ *Ibid.*, p. 189, 226, xvii.

Mas, pelo contrário, Fitch nos dá aqui uma demonstração clássica da “lógica do capital” e em particular daquele “ardil da razão” ou “ardil da história” hegelianos, através dos quais um processo coletivo utiliza indivíduos para seus fins. A idéia vem do estudo de Hegel sobre Adam Smith e é de fato uma transposição da identificação conhecida feita por esse último da “mão invisível do mercado”. As discussões da versão de Hegel na sua maioria presumem que no caso a distinção crucial é entre a ação consciente e o significado inconsciente. Creio que seria melhor propor uma disjunção radical entre o indivíduo (e os significados e motivos da ação individual) e a lógica do coletivo, ou da história, ou do sistêmico. Na interpretação de Fitch, os Rockefellers estavam completamente conscientes de seu projeto, que era totalmente racional. Quanto às conseqüências sistêmicas, podemos supor que eles não as previam, ou simplesmente não se importavam com elas. Mas numa leitura dialética essas conseqüências são parte de uma lógica sistêmica radicalmente diferente da lógica da ação individual, e é só raramente e com grande esforço que ambas podem ser combinadas no interior dos limites problemáticos de um único pensamento.

Aqui preciso fazer uma digressão breve sobre as posições filosóficas que estão em jogo nesse caso. Hegel estava consciente do acaso ou, como diríamos hoje, da contingência¹⁸: sempre se pode prever uma contingência necessária em suas grandes narrativas sistêmicas, embora nem sempre ele insistia muito nessa contingência, de modo que o leitor ocasional está perdoado por omitir a atenção que Hegel dá a ela. No entanto, em relação ao acaso e à contingência, processos sistêmicos estão longe de serem inevitáveis: eles podem ser interrompidos, frustrados, desviados, atrasados, e assim por diante. Lembrem-se que a perspectiva de Hegel é uma retrospectiva, que procura redescobrir a necessidade e o significado apenas do que já aconteceu, a famosa coruja de Minerva, que levanta vôo ao entardecer. Tal-

¹⁸ Ver Dieter Henrich. “Hegels Theorie über den Zufall”. In: *Hegel im Kontext*. Frankfurt am Main, 1971.

vez, já que os historiadores contemporâneos redescobriram o papel constitutivo da guerra na história com tanto gosto, uma analogia militar pode ser apropriada: as “condições que não são da nossa escolha” podem então ser identificadas como a situação militar, o terreno, a disposição de forças, etc. ; o indivíduo organiza então na síntese da percepção todos os dados num campo unificado, no qual as opções e as oportunidades se tornam visíveis. Este último é o campo da criatividade individual em relação à história e, como veremos, ele é válido tanto para a criação artística e cultural quanto para os capitalistas individuais¹⁹. Um movimento coletivo de resistência está num nível um pouco diferente, embora haja momentos famosos nos quais líderes individuais também têm justamente essas percepções estratégicas e táticas de possibilidade. Mas o ardil da história gira nas duas direções, e se capitalistas individuais podem às vezes ser as causas de suas próprias desgraças (a deterioração de Nova York não é um exemplo ruim), do mesmo modo movimentos para a esquerda podem às vezes promover sem querer a “causa” dos seus adversários (ao direcioná-los para novos desenvolvimentos tecnológicos, por exemplo). Uma concepção satisfatória de política é aquela na qual tanto o sistêmico quanto o individual são de algum modo coordenados (ou, se preferirem, para usar um *slogan* popular do qual Fitch faz uma paródia, na qual o global e o local são de algum modo reconectados).

Mas agora é preciso se deslocar rapidamente em duas direções ao mesmo tempo (que talvez sejam uma versão do sistêmico e do local): um caminho nos leva na direção dos prédios individuais, o outro na direção de um questionamento sobre o capital financeiro e a especulação imobiliária que podem nos trazer finalmente àquele nó teórico que a tradição marxista chama de “renda imobiliária”. O prédio, ou melhor, um conjunto de pré-

¹⁹ Desse ponto de vista, o interesse de Proust por estratégias militares é bastante revelador. Ver, por exemplo, as discussões sobre a visita a Saint-Loup, durante seu serviço militar em Doncières, em *Le Côté de Guermantes*, de *A la recherche du temps perdu*. Paris, 1954.

dios, surge primeiro e é melhor respeitar sua inevitabilidade. É claro que estou falando do Rockefeller Center, o objeto tanto de todas essas manobras quanto de um bom número de análises arquitetônicas interessantes. Fitch parece relativamente confuso em relação a tais discussões: ele cita Carol Krinsky, que afirma que o Centro é o “equivalente arquitetônico moderno de uma catedral medieval”, corrige essa avaliação aparentemente positiva ao lembrar a percepção de Douglas Heskell do Centro como um “cemitério gigante” e finalmente lava suas mãos do assunto: “não há uma maneira de confirmar ou refutar valores simbólicos percebidos”²⁰. Creio que ele está enganado a esse respeito: certamente há maneiras de analisar tais “valores simbólicos percebidos” enquanto fatos sociais e históricos (não sei o que “confirmar” e “refutar” podem significar aqui). O que fica claro é que Fitch não está interessado em fazer isso e que nos termos de sua análise a cobertura cultural tem pouco a ver com os ingredientes usados no bolo (ou com a disponibilidade de fornos). Estranhamente, essa disjunção entre valor simbólico e atividade econômica é também registrada no trabalho de um dos mais sutis e complexos teóricos da arquitetura contemporânea, Manfredo Tafuri, que consagrou uma monografia inteira ao contexto no qual o Centro deve ser avaliado.

O método interpretativo de Tafuri pode ser descrito da seguinte maneira: a premissa é que, pelo menos nesta sociedade (sob o capitalismo), um prédio individual estará sempre em contradição com seu contexto urbano e com sua função social. Os prédios interessantes são aqueles que procuram resolver essas contradições através de inovações formais e estilísticas mais ou menos engenhosas. As soluções necessariamente fracassam não só porque permanecem num campo estético que é desconectado do campo social no qual surge tal contradição, mas também porque mudanças sistêmicas ou sociais teriam de ser totais ao invés de parceladas. Portanto, as análises de Tafuri tendem a ser uma litania de fracassos, e as “soluções imaginárias”

²⁰ Fitch. *The Assassination of New York*, p. 186-7.

são freqüentemente descritas num alto nível de abstração, montando o quadro de um jogo de “ismos” ou estilos abstratos que o leitor deve reconduzir à percepção concreta.

Entretanto, no caso do Rockefeller Center, testemunhamos uma duplicação dessa situação: Tafuri e seus colegas, em sua obra coletiva *The American City*, também parecem pensar que a situação da cidade americana (e dos prédios a serem construídos nela) é de alguma forma duplamente contraditória. A ausência de um passado, massas de imigração, construções a partir de uma *tabula rasa*: esses são sem dúvida os traços que saltam aos olhos de um observador italiano. Mas para os americanos a contradição é dupla, eles estão duplamente condenados, porque além disso tudo suas matérias-primas são emprestadas dos estilos europeus, que eles só podem coordenar e amalgamar de vários modos, sem no entanto serem capazes de inventar um novo. Em outras palavras, a invenção do novo é impossível e contraditória no contexto geral do capitalismo, mas o ecletismo de um jogo desses estilos impossíveis nos Estados Unidos traz à tona mais uma vez essa impossibilidade e essas contradições num outro grau.

A discussão de Tafuri sobre o Rockefeller Center está inserida numa discussão maior sobre o valor simbólico do arranha-céu americano, que no início constitui “um organismo que, pela sua natureza, desafia todas as regras de proporção” e que, portanto, deseja projetar-se para fora da cidade, contra ela, como um “evento único”²¹. No entanto, quando a cidade industrial e suas organizações corporativas progredem, “o arranha-céu como um ‘evento’, como um ‘indivíduo anárquico’ que, ao projetar sua imagem no centro comercial da cidade, cria um equilíbrio instável entre a independência de uma única corporação e a organização do capital coletivo, não parece mais ser uma estrutura completamente apropriada”²². Enquanto acom-

panho a história complexa e detalhada que Tafuri delineia (desde a competição do Chicago Tribune em 1922 até a construção do Rockefeller Center no início dos anos 30), tenho a impressão de estar lendo uma narrativa dialética na qual o arranha-céu se afasta de seu *status* de “evento único” na direção de uma nova concepção de enclave, dentro da cidade mas separado dela, reproduzindo algo da complexidade da cidade numa escala menor, a “montanha mágica” que não consegue envolver o tecido urbano de um modo inovador e que está, portanto, condenada a se transformar numa cidade em miniatura dentro da cidade, abandonando a contradição fundamental que ela se propunha a solucionar. O Rockefeller Center é visto como o auge dessa operação.

“No Rockefeller Center (1931-1940), as idéias antecipadoras de Saarinen, os programas do Plano Regional de Nova York, as imagens de Ferriss e os interesses de Hood foram finalmente sintetizados. Isso é verdade a despeito do fato de que o Rockefeller Center estava completamente divorciado de qualquer concepção regionalista, ignorando totalmente quaisquer considerações urbanas além dos três terrenos no centro da cidade onde ele seria construído. Tratou-se, na verdade, de uma síntese seletiva cujo significado se encontra precisamente em suas escolhas e rejeições. Do trabalho de Saarinen em Chicago, o Rockefeller Center retirou sua escala ampliada e a unidade coordenada de um complexo de arranha-céus ligado a um espaço aberto com serviços para o público. Do gosto recente pelo estilo *internacional*, ele aceitou a pureza de volume, sem, entretanto, renunciar aos adornos do Art Deco. Das imagens da nova Manhattan de Adam, extraiu o conceito de uma concentração contida e racional, um oásis de ordem. Além disso, todos os conceitos adotados foram despojados de qualquer caráter utópico. O Rockefeller Center não contestou as instituições ou as dinâmicas correntes da cidade. De fato, ele tomou seu lugar em Manhattan como uma ilha de ‘especulação equilibrada’ que enfatizava de todos os modos seu ca-

²¹ In Francesco Dal Co *et al.* *The American City*. Cambridge, Mass., 1979, p. 389.

²² *Ibid.*, p. 390.

ráter de intervenção fechada e circunscrita, mas que no entanto pretendia servir como um modelo”²³.

Agora a interpretação alegórica fica clara: o Centro foi “uma tentativa de festejar a reconciliação dos trustes e a coletividade numa escala urbana”²⁴. Esse, e não a fachada cultural, é o significado simbólico do prédio, e seu jogo eclético de estilos – para Tafuri, assim como para Fitch, uma decoração superficial – tem a função de sinalizar a “cultura coletiva” para o público e confirmar as preocupações públicas do Centro, ao mesmo tempo em que atende a objetivos financeiros.

Entretanto, antes de nos voltarmos para uma outra análise ainda mais contemporânea do Rockefeller Center, valerá a pena relembrar o valor emblemático do Centro para a tradição modernista. De fato, ele figura proeminentemente naquele que por muitos anos seria o texto fundamental e a afirmação ideológica do modernismo arquitetônico, isto é, o *Space, Time and Architecture* de Siegfried Giedion, que, para inventar uma alternativa contemporânea viável para a tradição barroca de planejamento urbano, promoveu uma nova estética de tempo-espaço na linha de Le Corbusier, vendo os catorze prédios associados do Centro como uma tentativa única de implementar uma nova concepção de desenho urbano no interior da (para ele intolerável) restrição de Manhattan. Os catorze prédios originais ocupavam “uma área de quase três quarteirões (por volta de doze acres)... destacados da grade de xadrez de Nova York”. Esses prédios, de altura variável e, pelo menos um deles, o prédio da RCA, uma enorme placa de setenta andares, “estão dispostos livremente no espaço, formando uma área fechada, a Rockefeller Plaza, que é usada como rinque de patinação no gelo durante o inverno”²⁵.

²³ *Ibid.*, p. 461.

²⁴ *Ibid.*, p. 483.

²⁵ Siegfried Giedion. *Space, Time and Architecture* (1941; reedição, Cambridge, Mass., 1982), p. 845. Sou grato a Charles Jencks por ter me lembrado desse texto fundamental.

Sob a luz do que foi dito, não seria inapropriado caracterizar o conceito de tempo-espaço de Giedion, pelo menos no contexto americano, como a estética de Robert Moses, na medida em que seus principais exemplos são as primeiras grandes avenidas (novas em folha nessa época), cuja experiência cinética ele festeja: “Andar para cima e para baixo nessas retas longas e extensas produz um duplo sentimento embriagador de estar ligado ao solo, mas ao mesmo tempo estar flutuando sobre ele, um sentimento parecido com a experiência de deslizar de esquis na neve intocada das montanhas altas”²⁶.

A desolação das leituras de Tafuri deriva da ausência sistemática em seu trabalho de qualquer possível estética futura, qualquer solução imaginária para os dilemas da cidade capitalista, qualquer caminho da vanguarda através do qual a arte poderia fazer uma contribuição para uma transformação do mundo, que para ele só pode ser econômica e política. Obviamente, o próprio movimento moderno significou precisamente todas essas coisas e o conceito de tempo-espaço de Giedion, agora tão distante de nós e tão impregnado de uma era passada, foi uma tentativa influente de sintetizar suas várias tendências.

Essa tentativa implicava uma transcendência da experiência individual que presumivelmente também prometia sua expansão, no mundo do automóvel e do avião. Assim, Giedion afirma a respeito do Rockefeller Center:

“nada de novo ou significativo pode ser observado se olharmos um mapa do local. A planta não revela nada.... O arranjo e disposição dos prédios só podem ser vistos e compreendidos de cima. Uma vista aérea revela que os vários prédios estão espalhados num arranjo aberto... como as asas de um moinho, os diferentes volumes estão dispostos de modo que suas sombras caem o menos possível umas sobre as outras... Passando pelo meio dos prédios através da Rockefeller Plaza... fica-se consciente de relações novas e inesperadas entre eles. Eles não podem ser compreendidos

²⁶ *Ibid.*, p. 825.

de qualquer posição única ou abrangidos de uma única vista.... [Isso produz] um efeito novo e extraordinário, algo como uma esfera rotatória de faces espelhadas num salão de baile quando essas faces refletem fachos de luz giratórios em todas as direções e em todas as dimensões”²⁷.

Este não é o lugar para avaliar a estética modernista de uma perspectiva mais genérica, mas o momento de observar que – qualquer que seja o valor do entusiasmo estético de Giedion – ele parece ter sido devastado pela proliferação de prédios e espaços semelhantes por toda Manhattan, ou talvez devêssemos dizer isso negativamente e sugerir que a euforia modernista dependia de uma escassez relativa de tais projetos, espaços e construções novas: o Rockefeller Center é para os anos 30 e, portanto, para Giedion naquele momento, um *novum*, algo que ele já não é para nós.

Quando esse tipo de espaço é totalmente ocupado, nosso caso hoje, surge a necessidade de um tipo diferente de estética, que, como vimos, Tafuri se recusa a fornecer. Mas aquilo que Tafuri lamenta e Giedion ainda não previa – um caos de construções e congestionamento – Rem Koolhaas terá a originalidade de festejar e adotar. Seu *Delirious New York* dá boas-vindas entusiastas às contradições que Tafuri denuncia, fazendo desse interesse resoluto pelo insolúvel uma nova estética de um tipo bem diferente da de Giedion, uma estética para a qual, entretanto, o Rockefeller Center permanece uma lição crucial.

A leitura de Koolhaas do Centro está inserida em sua posição mais genérica sobre a estrutura habilitadora da grade de Manhattan, mas o que gostaria de enfatizar aqui é a especificidade que ele consegue dar à formulação ainda bastante abstrata de Tafuri da contradição fundamental (as duas discussões tendo acontecido, pelo que eu saiba, independentemente uma da outra). Pois agora ela se torna a “esquizofrenia” interna de Raymond Hood, expressa, por exemplo, na sua combinação impertinente de uma garagem imensa com a solenidade de uma

²⁷ *Ibid.*, p. 849-51.

enorme capela em Columbus, Ohio, o que o torna o instrumento hegeliano mais apropriado para o “ardil da razão” de Manhattan, permitindo que ele “simultaneamente derive energia e inspiração de Manhattan como fantasia irracional e estabeleça seus teoremas originais numa série de passos estritamente racionais”²⁸, ou, numa formulação um pouco diferente, lhe permite pensar num artefato (neste caso, o prédio da McGraw-Hill) que “parece um fogo ardendo no interior de um bloco de gelo, o fogo do Manhattantismo no interior do bloco de gelo do Modernismo”²⁹.

Mas a explicação mais definitiva da oposição irá propor o termo *congestionamento* e sua nova solução na “cidade dentro da cidade” de Hood, ou seja, “resolver o congestionamento criando mais congestionamento”, interiorizando-o no próprio complexo de prédios³⁰. O conceito de congestionamento condensa diversos significados diferentes: uso e consumo, o urbano, mas também a exploração dos negócios, o tráfego e a renda fundiária, e também a ênfase no apelo coletivo, popular ou populista. Ele é a mediação entre todos esses traços distintos do fenômeno e do problema, assim como a especificação mais genérica de Koolhaas serve como mediação entre as abstrações de Tafuri e uma análise do complexo de prédios em termos arquitetônicos ou comerciais. O outro termo da antítese é formulado de modo menos definitivo, provavelmente porque ele corre o risco de endossar o gosto ou estética do Centro: às vezes no relato de Koolhaas trata-se simplesmente da “beleza” (“o paradoxo do congestionamento máximo combinado com o máximo de beleza”)³¹, assim como em Tafuri ele é freqüentemente a “espiritualidade”. Mas claramente esse gesto na direção do campo da cultura e suas funções como um “signo” ou conotação barthesianas pode ser prolongado e especificado. A operação crucial é o estabelecimento de uma mediação capaz de tra-

²⁸ Rem Koolhaas. *Delirious New York*. Oxford, 1978, p. 144.

²⁹ *Ibid.*, p. 142.

³⁰ *Ibid.*, p. 149.

³¹ *Ibid.*, p. 153.

duzir nas duas direções: capaz de funcionar como uma caracterização dos determinantes econômicos dessa construção dentro da cidade enquanto oferece direções para uma análise estética e uma interpretação cultural.

Vistas de outra perspectiva, essas análises parecem ao mesmo tempo exigir e se esquivar da questão acadêmica tradicional sobre o estético, ou seja, a questão de valor. Como o Rockefeller Center deve ser julgado como obra-de-arte? Mas será que essa questão tem alguma relevância no contexto presente? Tanto Tafuri quanto Koolhaas centram suas discussões no ato do arquiteto, naquilo com o que ele se confronta nessa situação, os materiais e formas, nas contradições profundas que ele deve resolver de algum modo para construir algo – e em particular na tensão entre o tecido urbano ou totalidade e o prédio ou monumento específico (neste caso o papel peculiar da estrutura do arranha-céu). Trata-se de uma análise que pode ser vista de dois lados, como na antiga fórmula dos sapos imaginários em jardins verdadeiros, ou, como afirmava Kenneth Burke, a peculiaridade interessante do slogan “ato simbólico” é que podemos e devemos escolher nossa ênfase de um modo necessariamente binário. A obra pode revelar-se como um *ato* simbólico, uma forma real de prática no campo do simbólico, mas também pode ser simplesmente um ato *simbólico*, uma tentativa de agir num campo no qual a ação é impossível e não pode existir como tal. Tenho a impressão de que para Tafuri o Rockefeller Center é este último – um mero ato simbólico, que não consegue resolver suas contradições, enquanto que para Koolhaas, é o fato da ação criativa e produtiva no interior do simbólico, que é a origem do interesse estético. Mas talvez, em ambas as análises, o problema seja simplesmente que estamos lidando com um complexo de prédios ruins, no melhor dos casos medíocres, de modo que não há lugar para a questão de valor, que então é excluída desde o início. No entanto, neste contexto, no qual o prédio específico procura de algum modo assegurar seu lugar dentro do urbano e dentro de uma cidade real que já existe, será possível que todos os prédios sejam ruins ou fracassos? Ou será que a estética do prédio específico deve ser afastada do proble-

ma do urbano, de modo que os problemas levantados por ambos permaneçam em compartimentos estanques? – ou poderíamos dizer em departamentos estanques?

Mas agora gostaria de retornar brevemente a outro problema básico, a questão da “renda fundiária”, antes de formular algumas hipóteses sobre a relação entre a arquitetura e o capital financeiro hoje. O problema do valor imobiliário no melhor dos casos colocou dificuldades insuperáveis para a economia política clássica, mesmo porque naquele período (o século dezoito e início do dezenove) o processo através do qual propriedades tradicionais e freqüentemente coletivas estavam sendo mercantilizadas e privatizadas com o desenvolvimento do capitalismo ocidental estava incompleto e isso incluía a tendência histórica e estrutural básica na direção da mercantilização do trabalho rural, ou, em outras palavras, a transformação de camponeses em trabalhadores agrícolas, um processo mais completo hoje do que no tempo de Marx ou de Ricardo. Mas a eliminação do campesinato como uma classe ou casta feudal não é o mesmo que a eliminação do problema dos valores e rendas fundiárias. Aqui devo registrar minha dívida com *The Limits to Capital*, de David Harvey, não apenas uma das tentativas recentes mais lúcidas e bem-sucedidas de delinear o pensamento econômico de Marx, mas também o único a enfrentar o problema espinhoso da renda fundiária em Marx, cuja própria análise foi interrompida por sua morte, de modo que a versão que temos é aquela publicada postumamente por Engels. Não gostaria de entrar na teoria, mas apenas apontar que, segundo a revisão e re-teorização magistrais de Harvey (que nos oferece uma versão plausível do esquema mais complicado que Marx poderia ter elaborado, tivesse ele vivido), a renda fundiária e o valor da terra são ambos essenciais para a dinâmica do capitalismo, mas também a origem de algumas de suas contradições: se investimento demais for imobilizado na terra, há problemas; se pudéssemos imaginar a possibilidade de eliminar o investimento na terra, haveria problemas igualmente graves em outra direção. Portanto, o momento da renda fundiária e o momento do capital financeiro que é organizado em torno dela são elementos estruturais permanentes do siste-

ma, às vezes assumindo um papel secundário e insignificante, às vezes, como no nosso período, vindo à tona como se fossem o principal centro da acumulação capitalista.

Mas o que quero chamar a atenção em Harvey é sua análise da natureza do valor da terra. É fácil deduzir que se a terra tem um valor, ele não pode ser explicado por qualquer teoria do valor do trabalho. O trabalho pode adicionar valor sob a forma de melhoramento, mas não é possível imaginar que ele possa ser a origem do valor imobiliário assim como é para o valor da produção industrial. Mas a terra tem valor de qualquer modo: como explicar esse paradoxo? Harvey sugere que para Marx o valor da terra é algo como uma ficção estruturalmente necessária. É justamente assim que ele a chama, na expressão-chave “capital fictício” – “uma corrente de capital desprovida do suporte de qualquer transação comercial”³². Isso é possível apenas porque o capital fictício é orientado para a espera por um valor futuro, de modo que de um só golpe revela-se que o valor da terra está intimamente relacionado com o sistema de crédito, o mercado de ações e capital financeiro de um modo geral: “Em tais condições a terra é tratada como um bem financeiro que é comprado e vendido de acordo com o aluguel que ela rende. Como todas as formas de capital fictício, o que se vende é a esperança de retornos futuros, ou seja, de lucros futuros do uso da terra ou, mais diretamente, de trabalho futuro”³³.

Agora nossa série de mediações está completa, ou pelo menos mais completa do que antes: o tempo e uma nova relação com o futuro enquanto um espaço de espera necessária por retornos e acumulação de capital – ou, se preferirem, a reorganização estrutural do tempo num tipo de mercado futuro –, esta é a conexão final na cadeia que leva do capital financeiro, através da especulação financeira até a estética e a produção cultural, ou em outras palavras, no nosso contexto, a arquitetura. Todos os historiadores de idéias falam incansavelmente sobre os meios através dos quais, na modernidade, o surgimento da modalida-

³² David Harvey. *The Limits to Capital*. Chicago, 1982, p. 265.

³³ *Ibid.*, p. 347.

de dos vários tempos futuros não apenas desloca o antigo sentimento do passado e da tradição, mas também estrutura essa nova forma de historicidade que é a nossa. Os efeitos são palpáveis na história das idéias e também, podemos pensar, mais imediatamente na estrutura da própria narrativa. Será que tudo isso pode ser teorizado em seus efeitos no campo da arquitetura e do espaço? Ao que eu saiba, apenas Manfredo Tafuri e seu colaborador filosófico Massimo Cacciari falaram de uma “plani-ficação do futuro”, que na sua discussão se limita ao Keynesianismo ou, em outras palavras, ao capital liberal e à democracia social. Podemos, entretanto, propor essa nova colonização do futuro como uma tendência fundamental do capitalismo e a origem eterna da recrudescência eterna do capital financeiro e da especulação imobiliária.

Pode-se iniciar um questionamento estético mais apropriado dessas questões com uma pergunta sobre o modo através do qual “futuros” específicos – no sentido financeiro e temporal – se tornam traços estruturais da arquitetura mais recente, algo como um arcaísmo planejado na certeza de que o prédio não terá jamais uma aura de permanência, mas carregará em seus próprios materiais a certeza eminente de sua futura demolição.

Mas é preciso fazer pelo menos um gesto no cumprimento de meu programa inicial – propor uma cadeia de mediações que possam levar da infra-estrutura (especulação imobiliária, capital financeiro) à superestrutura (forma estética). Tomarei um atalho e irei canibalizar as descrições maravilhosas de Charles Jencks em sua semiótica daquilo que ele chama de “modernidade tardia” (uma distinção que não nos deve preocupar no presente contexto). Jencks primeiro nos permite ver o caminho que não nos levará às mediações desejadas, o da auto-referência temática, como no momento em que o projeto de Anthony Lumsden do Branch Bank em Bumi Daya “faz alusão ao padrão de prata e a uma área de investimento que é uma direção possível para o dinheiro do banco”³⁴.

Mas ele também identifica pelo menos duas características bastante fundamentais que poderiam ilustrar as nuances for-

³⁴ Charles Jencks. *The New Moderns*. Nova York, 1990, p. 85.

mais próprias de um capitalismo financeiro tardio. O argumento genérico é reforçado, ele argumenta, pelo fato de que esses traços são desenvolvimentos extremos do moderno, distorções energéticas que acabam opondo esse trabalho ao espírito do moderno: o modernismo quando elevado à segunda potência, transformado num outro espaço completamente diferente, já não se parece com o modernismo.

As duas características que tenho em mente são o “espaço isométrico extremo”³⁵ e, de modo ainda mais previsível, não apenas a superfície de vidro, mas seus “volumes de superfície fechados”³⁶. O espaço isométrico, por mais que tenha derivado da “planta livre” modernista, torna-se o elemento central da equivalência delirante na qual nem mesmo o meio monetário permanece, de modo que não apenas os conteúdos mas também a estrutura são libertos por uma metamorfose infinita: “o espaço infinito e universal de Mies estava se tornando uma realidade onde funções efêmeras podiam ir e vir sem confundir a arquitetura absoluta acima e abaixo”³⁷. Os “volumes de superfície fechados” então ilustram um outro aspecto da abstração do capitalismo tardio, o modo através do qual ele se desmaterializa sem sinalizar a espiritualidade em qualquer sentido tradicional: “quebrando a massa, densidade e peso aparentes de um prédio de cinquenta andares”, como disse Jencks³⁸. A evolução da parede de vidro “diminui a massa e o peso enquanto enfatiza o volume e o contorno – a diferença entre o tijolo e o balão”³⁹. O que é importante apontar é que ambos os princípios – traços do moderno que são então projetados em mundos espaciais inteiramente novos e originais – já não operam de acordo com as antigas oposições binárias modernas. Peso ou corpo e sua atenuação progressiva já não propõe o não-corpo ou o espírito como seus opostos. Do mesmo modo, onde a planta livre propunha o cancelamento de um antigo espaço burguês, o novo tipo

³⁵ *Ibid.*, p. 81.

³⁶ *Ibid.*, p. 86.

³⁷ *Ibid.*, p. 81.

³⁸ *Ibid.*, p. 86.

³⁹ *Ibid.*, p. 85.

isométrico e infinito não cancela nada, mas simplesmente desenvolve sob seu próprio impulso como uma nova dimensão. Sem querer abusar do argumento, parece-me surpreendente que a dimensão abstrata ou sublimação materialista do capital financeiro tenha algo da semi-autonomia do espaço cibernético.

“À segunda potência”: esta é mais ou menos a fórmula em cujos termos temos imaginado alguma nova lógica cultural situada além da moderna, fórmula que pode ser especificada de inúmeros modos diferentes: a conotação barthesiana, por exemplo, ou a reflexão sobre a reflexão, desde que não se aumente a magnitude da “primeira potência” como nas progressões matemáticas. Provavelmente as comparações de Simmel com o voyeurismo não resolvem a questão⁴⁰, particularmente

⁴⁰ Ver Simmel. *Philosophy of Money*, p. 327: “O dinheiro oferece uma extensão única da personalidade que não procura se enfeitar com a posse de bens. Tal personalidade é indiferente ao controle sobre objetos; ela se satisfaz com aquele poder momentâneo sobre eles e embora possa parecer que esse afastamento de qualquer relação qualitativa com objetos não pode oferecer qualquer extensão ou satisfação à pessoa, a experiência do próprio ato de comprar oferece tal satisfação porque os objetos são absolutamente obedientes ao dinheiro. Devido à plenitude com a qual o dinheiro e os objetos como valores monetários seguem o impulso da pessoa, ela fica satisfeita com um símbolo de sua dominação sobre eles, que de outro modo só pode ser obtido através da posse. A felicidade derivada desse mero símbolo de felicidade pode se aproximar do patológico, como no seguinte caso relatado por um romancista francês. ‘Um inglês era membro de um grupo boêmio cuja alegria na vida consistia no patrocínio de orgias selvagens, embora ele nunca participasse delas. Ele apenas pagava para todos – aparecia, não dizia nada, não fazia nada, pagava por tudo e desaparecia. Um dos lados desses eventos duvidosos – pagar por eles – já era tudo na experiência desse homem’. Pode-se presumir que aqui nos defrontamos com um caso relacionado àquelas satisfações perversas que recentemente se tornaram objeto de estudo da patologia sexual. Em comparação com a extravagância normal, que pára no primeiro estágio de posse e na alegria do mero desperdício de dinheiro, o comportamento desse homem é particularmente excêntrico por as tentações, representadas aqui por seu equivalente em dinheiro, estarem tão próximas dele. A ausência de uma posse e uso positivos, por um lado, e o fato de que o mero ato de comprar é visto como uma relação entre a pessoa e os objetos e como uma satisfação pessoal, por outro, podem ser explicados pela expansão que o mero ato da compra dá à pessoa. O dinheiro constrói uma ponte entre tais pessoas e os objetos. Ao atravessar essa ponte, a mente experimenta a atração de sua posse, mesmo que ela de fato não se concretize”.

porque ele está lidando apenas com um “primeiro” capitalismo financeiro “normal”, e não com as formas mais acabadas de abstração produzidas pela variedade atual e da qual até mesmo aqueles objetos susceptíveis de prazer voyeurístico parecem ter desaparecido. Daí o surgimento de antigas teorias do simulacro como uma abstração além da imagem já abstraída. A obra de Jean Baudrillard é sem dúvida a investigação mais inventiva dos paradoxos e efeitos dessa nova dimensão das coisas, mas que ele ainda não identifica, creio, com o capital financeiro. Já mencionei o espaço cibernético, uma versão representacional bem diferente daquilo que não pode ser representado, mas que mesmo assim é mais concreto – pelo menos na ficção científica *cyberpunk*, como a de William Gibson – do que as antigas abstrações modernistas do cubismo ou da ficção científica clássica.

Entretanto, como somos perseguidos por esse espectro, talvez seja nas histórias de fantasmas – e especialmente nas suas variedades pós-modernas – que alguma analogia provisória possa ser encontrada como conclusão. As histórias de fantasmas constituem de fato o gênero arquitetônico por excelência, relacionadas como geralmente são com quartos e prédios irreparavelmente manchados pela memória de eventos macabros, estruturas materiais nas quais o passado literalmente “pesa como um pesadelo no cérebro dos vivos”. No entanto, assim como o sentimento do passado e da história caiu no esquecimento junto com a família tradicional, pois não havia mais velhos cujas histórias pudessem ser inscritas como eventos marcantes nas mentes das gerações posteriores, do mesmo modo a renovação urbana parece estar no processo de saneamento das salas e corredores antigos que poderiam servir de cenário para um fantasma (as assombrações dos espaços abertos como morros ou cemitérios sagrados parecem nos remeter a uma situação pré-moderna).

Mesmo assim, o tempo ainda está “desarticulado” e Derrida devolveu à história de fantasma e à questão da assombração uma dignidade filosófica nova e atual que elas jamais tiveram, propondo colocar no lugar da ontologia de Heidegger (que cita as palavras de Hamlet para seus próprios propósitos) um novo tipo de “fantasmologia”, as agitações que mal se percebem no

ar de um passado abolido social e coletivamente, mas que ainda procura renascer (significativamente, Derrida inclui o futuro entre as espectralidades)⁴¹.

Como isso poderia ser imaginado? É raro que associem fantasmas a arranha-céus, embora eu já tenha ouvido falar de prédios de apartamentos em Hong-Kong que eram supostamente assombrados⁴². No entanto, a narrativa mais fundamental de uma história de fantasma “à segunda potência”, de uma história de fantasma pós-moderna, não do tipo mais antigo e tangível, mas delineada pelas espectralidades do capital financeiro, antes de tudo exige uma narrativa da procura de um prédio a ser assombrado. *Rouge* certamente preserva o conteúdo histórico da história de fantasma clássica⁴³: o confronto do presente com o passado, no nosso caso o confronto de um modo de produção contemporâneo – os escritórios e os negócios da Hong-Kong de hoje (ou melhor, de ontem, antes de 1997) – com aquilo que ainda é um *ancien régime* (se não um feudalismo) de vagabundos milionários e estabelecimentos sofisticados de hetairai, repletos com caças, banquetes suntuosos e erotismo. Nessa justaposição os modernos – burocratas e secretárias – estão bastante conscientes de sua inferioridade burguesa. O suicídio por amor não opõe uma tensão narrativa importante à decadência dos românticos anos 30. A única exceção é o caso em que o *playboy* não morre por não estar disposto a seguir sua parceira glamourosa numa vida após a morte eterna. Ele não deseja ser perseguido por um fantasma; de fato, como um homem velho e desamparado no presente, ele mal pode ser localizado. A história de fantasma tradicional não exigia consentimento mútuo para uma visita – aqui ela o faz. E o sucesso ou fracasso da assombração nunca dependeu tanto, como na

⁴¹ Ver minha discussão em “Marx’s Purloined Letter”. *New Left Review*, v. 209, n. 4, 1995, p. 86-120.

⁴² Um trabalho não publicado de Kevin Heller explora as analogias ainda mais complexas em *Gremilins 2* (Joe Dante, 1990) que foi filmado, não por coincidência, na Donald Trump’s Tower.

⁴³ Hong-Kong, Stanley Kwan, 1987. Devo essa referência a Rey Chow.

Hong-Kong de hoje, da mediação dos observadores do presente. O desejo de ser assombrado, o desejo pelas grandes paixões que agora só existem no passado, o desejo de sobreviver num presente burguês como cosméticos e roupas exóticas, como ornamentos da “nostalgia” pós-moderna, como conteúdo opcional no interior de uma forma estereotipada e vazia, uma primeira nostalgia “clássica” como abstração do objeto concreto, assim como uma segunda nostalgia mais “pós-moderna”, uma nostalgia pela nostalgia, um desejo por uma situação na qual o processo de abstração poderia ser novamente possível: essa é a origem do nosso sentimento de que o novo momento representa um retorno ao realismo – enredos, prédios agradáveis, decoração, melodias, e assim por diante –, quando na verdade se trata apenas de uma repetição de estereótipos vazios dessas coisas todas e uma vaga memória de sua plenitude na ponta da língua.

(1997)

Fontes

1. Globalização e estratégia política. “Globalization and Political Strategy”. In: *New Left Review*, 4, July/August 2000, p. 49-69. (Tradução de Maria Elisa Cevasco.)
2. Notas sobre a globalização como questão filosófica. “Notes on Globalization as a Philosophical Issue”. In: Fredric Jameson e Masao Miyoshi (eds.). *The Cultures of Globalization*. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1998, p. 54-77. (Tradução de Maria Elisa Cevasco.)
3. “Fim da arte’ ou ‘fim da história’?” “‘End of Art’ or ‘End of History?’” In: Fredric Jameson. *The Cultural Turn*. Londres, Verso, 1998, p. 73-93. (Tradução de Marcos César de Paula Soares.)
4. Transformações da imagem na pós-modernidade. “Transformations of the Image in Postmodernity.” In: Fredric Jameson. *The Cultural Turn*. Londres, Verso, 1998, p. 93-136. (Tradução de Marcos César de Paula Soares.)
5. Cultura e capital financeiro. “Culture and Finance Capital”. In: *Critical Inquiry*, 24, 1, 1997, p. 246-265. Revisto e republicado em: Fredric Jameson. *The Cultural Turn*. Londres, Verso, 1998, p. 136-162. (Tradução de Maria Elisa Cevasco.)
6. O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária. “The Brick and the Balloon: Architecture, Idealism and Land Speculation.” In: *New Left Review*, 228, March/April, 1998, p. 25-46. (Tradução de Marcos César de Paula Soares.)

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: BC	TOMBO 265793
AQUISIÇÃO: C / RUSP	DISTR. CURITIBA / N.F.Nº 180633
DATA : 06/01/06	PREÇO: 24,3

**SEDE E SHOWROOM**

PETROPOLIS, RJ
Internet: <http://www.vozes.com.br>
(25689-900) Rua Frei Luis, 100
Caixa Postal 90023
Tel.: (0xx24) 237-5112
Fax: (0xx24) 231-4676
E-mail: vendas@vozes.com.br

UNIDADE DE VENDA NO EXTERIOR

PORTUGAL
Av. Miguel Bombarda, 21 A - Esquina República
1050 - Lisboa
Tel.: (00xx351 21) 355-1127
Fax: (00xx351 21) 355-1128
E-mail: vozes@mail.telepac.pt

UNIDADES DE VENDA NO BRASIL**APARECIDA, SP**

Varejo
(12570-000) Centro de Apoio aos Romeiros
Setor "A", Asa "Oeste"
Rua 02 e 03 - Lojas 111/112 e 113/114
Tel.: (0xx12) 564-1117
Fax: (0xx12) 564-1118

BELO HORIZONTE, MG

Atacado e varejo
(30130-170) Rua Sergipe, 120 - loja 1
Tel.: (0xx31) 3226-9269
Tel.: (0xx31) 3226-9010
Fax: (0xx31) 3222-7797

Varejo
(30190-060) Rua Tupis, 114
Tel.: (0xx31) 3273-2538
Fax: (0xx31) 3222-4482

Varejo
(30160-031) Rua Espírito Santo, 845
Tel.: (0xx31) 3274-8148 / 3274-8088
Fax: (0xx31) 3274-8143

BETIM, MG

Parceira Comercial Aletheia Livraria e Papelaria Ltda.
Campus PUC Minas
(32630-000) Rua do Rosário, 1081 - Angola
Tel.: (0xx31) 3532-4373
Fax: (0xx31) 3595-8519

BRASÍLIA, DF

Atacado e varejo
(70730-516) SCLR/Norte, Q 704, Bl. A, nº 15
Tel.: (0xx61) 326-2436
Fax: (0xx61) 326-2282

CAMPINAS, SP

Varejo
(13015-002) Rua Br. de Jaguará, 1164
Tel.: (0xx19) 3231-1323
Fax: (0xx19) 3234-9316

CONTAGEM, MG

Parceira Comercial Aletheia Livraria e Papelaria Ltda.
Campus PUC Minas
(32285-040) Rua Rio Comprido, 4580 - Bairro Cinco
Tel.: (0xx31) 3352-7818
Fax: (0xx31) 3352-7919

CUIABÁ, MT

Atacado e varejo
(78005-970) Rua Antônio Maria Coelho, 197 A
Tel.: (0xx65) 623-5307
Fax: (0xx65) 623-5186

CURITIBA, PR

Atacado e varejo
(80020-000) Rua Voluntários da Pátria, 41 - loja 39
Tel.: (0xx41) 233-1392
Fax: (0xx41) 224-1442

FLORIANÓPOLIS, SC

Atacado e varejo
(88010-030) Rua Jerônimo Coelho, 308
Tel.: (0xx48) 222-4112
Fax: (0xx48) 222-1052

FORTALEZA, CE

Atacado e varejo
(60025-100) Rua Major Facundo, 730
Tel.: (0xx85) 231-9321
Fax: (0xx85) 221-4238

GOIÂNIA, GO

Atacado e varejo
(74023-010) Rua 3, nº 291
Tel.: (0xx62) 225-3077
Fax: (0xx62) 225-3994

JUIZ DE FORA, MG

Atacado e varejo
(36010-041) Rua Espírito Santo, 963
Tel.: (0xx32) 3215-9050
Fax: (0xx32) 3215-8061

LONDRINA, PR

Atacado e varejo
(86010-390) Rua Piauí, 72 - loja 1
Tel.: (0xx43) 337-3129
Fax: (0xx43) 325-7167

MANAUS, AM

Atacado e varejo
(69010-230) Rua Costa Azevedo, 91 - Centro
Tel.: (0xx92) 232-5777
Fax: (0xx92) 233-0154

PETROPOLIS, RJ

Varejo
(25620-001) Rua do Imperador, 834 - Centro
Telefax: (0xx24) 237-5112 R. 245

PORTO ALEGRE, RS

Atacado
(90035-000) Rua Ramiro Barcelos, 386
Tel.: (0xx51) 225-4879
Fax: (0xx51) 225-4977

Varejo
(90010-273) Rua Riachuelo, 1280
Tel.: (0xx51) 226-3911
Fax: (0xx51) 226-3710

RECIFE, PE

Atacado e varejo
(50050-410) Rua do Príncipe, 482
Tel.: (0xx81) 3423-4100
Fax: (0xx81) 3423-7575

Varejo
(50010-120) Rua Frei Caneca, 12, 16 e 18
Bairro Santo Antônio
Tel.: (0xx81) 3224-1380 e 3224-4170

RIO DE JANEIRO, RJ

Atacado
(20040-009) Av. Rio Branco, 311 sala 605 a 607 - Centro
Tel.: (0xx21) 215-6386
Fax: (0xx21) 533-8358

Varejo
(20031-201) Rua Senador Dantas, 118-I, esquina
com Av. Almirante Barroso, 02
Tel.: (0xx21) 220-8546
Fax: (0xx21) 220-6445

SALVADOR, BA

Atacado e varejo
(40060-410) Rua Carlos Gomes, 698-A
Tel.: (0xx71) 329-5466
Fax: (0xx71) 329-4749

SÃO LUÍS, MA

Varejo
(65010-440) Rua da Palma, 502 - Centro
Tel.: (0xx98) 221-0715
Fax: (0xx98) 231-0641

SÃO PAULO, SP

Atacado
Rua dos Parecís, 74 - Cambuci
01527-030 - São Paulo, SP
Tel.: (0xx11) 3277-6266
Fax: (0xx11) 3272-0829

Varejo
(01006-000) Rua Senador Feijó, 168
Tel.: (0xx11) 3105-7144
Fax: (0xx11) 3107-7948

Varejo
(01414-000) Rua Haddock Lobo, 360
Tel.: (0xx11) 256-0611
Fax: (0xx11) 258-2841