

# PÓS- MODERNIDADE E SOCIEDADE DE CONSUMO

Fredric Jameson

Tradução Vinicius Dantas

*Nota do tradutor* — Este texto foi originalmente apresentado como uma conferência no Whitney Museum, em 1982. Fredric Jameson ampliou e desenvolveu seus principais tópicos no longo ensaio "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", recentemente publicado na *New Left Review* (n.º 146, julho-agosto 1984).

“Pós-modernidade” é até hoje um conceito pouco aceito ou compreendido. Algumas das resistências a ele podem ser atribuídas à falta de familiaridade com as obras que abrange e que são encontráveis em todas as artes: a poesia de John Ashbery, por exemplo, mas também a poesia conversacional, muito mais simples, lançada nos anos 60 como reação à ironia e complexidade do modernismo acadêmico; a reação à arquitetura moderna e, em particular, aos monumentais edifícios do *International Style*, bem como as construções *pop* e os tetos de vidro decorado elogiados por Robert Venturi em seu manifesto *Aprendendo com Las Vegas*; Andy Warhol e a *pop*

*art* mas também o mais recente Hiper-realismo; em música, o apogeu de John Cage, assim como a posterior síntese dos estilos clássico e "popular" de compositores como Philip Glass e Terry Riley ou, ainda, o rock *new wave* e *punk* de grupos tais como Clash, Talking Heads e Gang of Four; no cinema, tudo o que deriva de Godard — filme e vídeo contemporâneos de vanguarda — além de um novo estilo de filmes comerciais ou ficcionais, cujo equivalente no romance contemporâneo são as obras de William Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed, de um lado, e o *nouveau roman* francês, de outro, que merecem ser citados como variedades do que se pode chamar pós-modernismo.

---

Uma lista como esta esclarece duas coisas ao mesmo tempo: primeiro, os casos de pós-modernismo citados acima aparecem, na sua maioria, como reações específicas a formas canônicas da modernidade, opondo-se a seu predomínio na Universidade, nos museus, no circuito das galerias de arte e nas fundações. Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos — o Expressionismo Abstrato, a grande poesia de Pound, Eliot e Wallace Stevens, o *International Style* (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies), Stravinsky, Joyce, Proust e Thomas Mann —, que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena com os anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir. Isto quer dizer que serão tantas as formas de pós-modernismo quantas foram as formas modernas, uma vez que as primeiras não passam, pelo menos de início, de reações específicas e locais *contra* os seus modelos. Obviamente isto não facilita em nada a discussão da pós-modernidade como algo coerente, porque a unidade deste novo impulso — se é que tem alguma — não se funda em si mesma mas em relação ao próprio modernismo contra o qual ela investe.

O segundo traço desta linha de pós-modernismo é a dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa). Possivelmente esta é, entre todas, a mais desalentadora manifestação da pós-modernidade, sob o ponto de vista universitário — o qual tem tradicionalmente interesses declarados tanto na preservação de um domínio de cultura qualificada e de elite contra o cerco de filistinismos, do kitsch, da porcaria, da cultura de *Seleções* ou dos seriados de TV, quanto na transmissão de técnicas de leitura, audição e modos de ver difíceis e complexos a seus iniciados. Porém, muitos dos mais recentes pós-modernismos têm se deslumbrado precisamente com todo esse universo da propaganda e dos motéis, dos luminosos de Las Vegas, do espetáculo noturno e do filme classe B de Hollywood, da chamada paraliteratura, com seus vários gêneros padronizados de livros de bolso (terror, romance sentimen-

tal, biografia popular, mistério policial, ficção científica ou visionária). Os autores pós-modernos não "citam" mais tais "textos" como um Joyce ou um Mahler fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais.

Outro indício completamente diverso da dissolução dessas velhas categorias de gênero e linguagem pode se encontrar naquilo que, às vezes, se denomina teoria contemporânea. Na geração passada ainda existia o rigor de linguagem da filosofia profissional — os grandes sistemas de Sartre, ou dos fenomenólogos, a obra de Wittgenstein, a filosofia analítica ou a filosofia da linguagem —, ao lado da qual se podia distinguir o discurso inteiramente diferente das demais disciplinas universitárias — da ciência política, por exemplo, da sociologia ou da crítica literária. Hoje, se pratica mais e mais uma espécie de escrita simplesmente denominada "teoria" que, ao mesmo tempo, é todas e nenhuma dessas matérias. Esta nova espécie de linguagem, associada em geral à França e à teoria à francesa, tem se difundido amplamente, marcando o fim da filosofia como tal. Como, por exemplo, deve ser chamada a obra de Michel Foucault — filosofia, história, teoria social ou ciência política? É "indecidível", como se diz nos nossos dias; o que estou insinuando é que esse tal "discurso teórico" pode perfeitamente ser incluído entre as manifestações da pós-modernidade.

Cabem aqui algumas palavras sobre o emprego apropriado deste conceito: ele não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também, pelo menos no emprego que faço dele, um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica — chamada, freqüente e eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. Podemos datar esta nova fase do capitalismo a partir do crescimento econômico do pós-guerra nos Estados Unidos, no final dos anos 40 e começo dos 50, ou então, na França, a partir da instituição da Quinta República, em 1958. A década de 60, sob muitos aspectos, é o período-chave de transição, um período-

do em que a nova ordem internacional (neocolonialismo, a Revolução Verde, a informatização e a mídia eletrônica) não só se funda como, simultaneamente, se conturba e é abalada por suas próprias contradições internas e pela oposição externa. Gostaria de esboçar aqui alguns modos pelos quais a pós-modernidade nova expressa a verdade interior desta ordem social emergente do capitalismo tardio. Vou limitar a descrição a somente dois de seus traços mais significativos, os quais passo a denominar pastiche e esquizofrenia; eles oferecem ocasião para sentirmos a especificidade da experiência pós-moderna do espaço e do tempo, respectivamente.



Uma das práticas ou traços mais importantes da pós-modernidade hoje é o pastiche. Preciso primeiro explicar este termo que as pessoas tendem em geral a confundir ou a assimilar ao fenômeno verbal afim que é a paródia. Tanto pastiche quanto paródia envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos. É óbvio que a literatura moderna em geral oferece campo especialmente fértil para a paródia, visto que os grandes escritores modernos têm em sua totalidade se sobressaído pela invenção ou produção de estilos preferencialmente singulares: cite-se a frase longa faulkneriana ou o conjunto de imagens da natureza tão característico de D. H. Lawrence; cite-se o modo peculiar de Wallace Stevens empregar abstrações; cite-se também os maneirismos dos filósofos, de Heidegger, por exemplo, ou de Sartre; cite-se os estilos musicais de Mahler ou Prokofiev. Estes estilos todos diferem um do outro e, contudo, são comparáveis nisto: cada um é absolutamente inconfundível; uma vez identificado provavelmente não se deixa mais confundir com qualquer outro.

Assim sendo, a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. Não estou querendo dizer que o impulso satírico seja deliberado em todas as formas de paródia. De qualquer maneira, um bom parodista precisa ter uma certa simpatia tácita pelo original, tal como um excelente mímico precisa

ter a capacidade de se colocar na pessoa imitada. Todavia, o efeito geral da paródia é — quer simpática quer maledicente — ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma lingüística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados.

Porém, o que aconteceria se ninguém mais acreditasse na linguagem normal, na fala comum, na norma lingüística (uma espécie de precisão e de força comunicativas elogiadas por Orwell em seu famoso ensaio)? Podemos considerar esta situação da seguinte maneira: talvez a imensa fragmentação e privatização da literatura moderna — sua explosão em um bando de estilos privados e maneirismos distintos — prefigurem tendências mais gerais e profundas da vida social como um todo. Suponhamos que realmente a arte moderna e o modernismo — longe de serem uma curiosa especialização estética — tenham antecipado desenvolvimentos sociais nesta direção; e que nas décadas que se seguiram à emergência dos grandes estilos modernos a sociedade tenha começado a se fragmentar neste sentido — cada grupo passando a falar uma curiosa linguagem privada própria, cada profissão passando a desenvolver seu ideoleto ou código privado e, por fim, cada indivíduo passando a ser uma espécie de ilha lingüística, cindido dos demais. Se este for o caso, a própria possibilidade de uma norma lingüística por meio da qual pudéssemos escarnecer as linguagens privadas e os estilos idiossincráticos teria sumido, e só disporíamos então da diversidade e da heterogeneidade estilísticas.

É este o momento em que o pastiche aparece e a paródia se torna impossível. O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim co-

---

mo aquela coisa curiosa, a prática moderna de uma espécie de ironia branca, está para o que Wayne Booth chama as ironias cômicas e estáveis, isto é, as ironias do século XVIII.

**A**gora, porém, convém introduzir uma nova peça neste quebra-cabeça que pode nos auxiliar a explicar por que a modernidade clássica é coisa do passado e por que a pós-modernidade ocuparia seu lugar. Este componente novo é o que geralmente se costuma chamar a "morte do sujeito" ou, em expressão mais tradicional, o fim do individualismo como tal. Os grandes modernismos estavam, como dissemos, ligados à invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível como a nossa impressão digital, tão incomparável como nosso próprio corpo. Porém, isto significa que a estética da modernidade estava, de certo modo, organicamente vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível.

Contudo, hoje, a partir das mais distintas perspectivas, os teóricos sociais, os psicanalistas, mesmo os lingüistas, para não mencionar aqueles que como nós trabalham na área da cultura e das mudanças formais e culturais, estão todos investigando a hipótese de que esse tipo de individualismo e de identidade pessoal é coisa do passado; de que o antigo indivíduo ou o sujeito individualista está "morto"; de que podemos considerar o conceito de indivíduo singular e a própria base teórica do individualismo como ideológica. De fato, existem duas posições sobre esta questão, uma mais radical que a outra. A primeira se contenta em afirmar: sim, em tempos idos, na era clássica do capitalismo competitivo, no apogeu da família nuclear e na ascensão da burguesia como classe social hegemônica, existia isso que se chama individualismo, existiam sujeitos individuais. Mas hoje, na era do capitalismo corporativo, do assim chamado homem-da-organização, das burocracias empresariais e estatais, da explosão demográfica — hoje não mais existe o velho sujeito individual burguês.

Há também uma segunda posição, a mais radical, que pode ser considerada a posição pós-estruturalista. Acrescenta: o sujeito individual burguês não é somente coisa do passado como também não passa de um mito, antes de mais nada ele *nunca* existiu realmente; nunca existiram sujeitos autônomos desse tipo. Este construto não passaria, mais precisamente, de uma mistificação filosófica e cultural que procurava persuadir as pessoas de que elas "tinham" sujeitos individuais e possuíam tal identidade pessoal singular.

Para nossos propósitos, não é particularmente importante decidir qual dessas posições é a correta (ou melhor, qual delas é mais produtiva e interessante). Ao invés, o que precisamos reter é um dilema estético: se está esgotada a experiência e a ideologia do eu singular, uma experiência e uma ideologia que sustentavam a prática estilística da modernidade clássica, já não fica claro o que artistas e escritores do período atual afinal estariam fazendo. Fica claro, contudo, que os modelos mais antigos — Picasso, Proust, T. S. Eliot — não funcionam mais (ou são propriamente nocivos), visto que ninguém mais possui essa espécie de mundo privado e único, nem um estilo para expressá-lo. E isto talvez não seja uma questão apenas "psicológica": temos também de levar em conta o peso imenso de setenta ou oitenta anos da própria modernidade clássica. Há mais uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos — é que todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos. Assim, a influência da tradição estética de modernidade — agora morta — "pesa como um pesadelo sobre o cérebro dos vivos", como dizia Marx em contexto diferente.

Daí, repetimos, o pastiche: no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da esté-

tica e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado.

Como isto talvez pareça muito abstrato, desejo apresentar alguns exemplos, um dos quais é tão presente que, raramente, ocorreria relacioná-lo às várias manifestações da arte erudita aqui discutida. Esta prática específica do pastiche não é "cult", mas existe no próprio interior da cultura de massa e é genericamente conhecida como o "filme de nostalgia" (o que os franceses com precisão denominam *la mode rétro*). Temos de imaginar esta categoria da maneira mais ampla possível: não há dúvida que, em termos estritos, ela consiste tão-somente de filmes sobre o passado e sobre certos momentos geracionais deste passado. Assim, um dos filmes que inauguraram este novo "gênero" (se chegar a tanto) foi *American Graffiti*, de George Lucas, que, em 1973, procurou resgatar toda a atmosfera e as singularidades estilísticas dos anos 50 nos Estados Unidos, dos Estados Unidos da era Eisenhower. *Chinatown*, o conhecido filme de Polanski, procede da mesma maneira em relação aos anos 30, assim como faz *O Conformista* de Bertolucci para o contexto italiano e europeu da mesma época — a era fascista na Itália — etc. Poderíamos passar horas enumerando estes filmes: por que chamá-los pastiche? Não seriam antes obras pertencentes a um gênero mais tradicional, conhecido como filme histórico — obras que talvez pudessem ser mais facilmente analisadas pela ampliação desta outra forma bastante conhecida que é a do romance histórico?



enho minhas razões para julgar que precisamos de novas categorias para tais filmes. Permitam-me, antes, cometer um disparate: digamos que eu seja de opinião que *Guerra nas Estrelas* é também um filme de nostalgia. O que significaria isto? Presumo que possamos estar de acordo quanto ao fato de que ele não é um filme histórico sobre nosso próprio passado intergaláctico. Permitam-se colocá-lo de modo um pouco diferente: uma das experiências culturais mais importantes para as gerações que cresceram entre os anos 30 e 50 era o seriado da véspera de sábado tipo Buck Rogers — vilões de mundos desconhecidos, verdadeiros heróis americanos, heroínas em apuros, o raio da morte ou a

caixa do fim do mundo, e a atribuição à beira do abismo, no instante final, cujo miraculoso desenlace haveria de ser visto no sábado seguinte. *Guerra nas Estrelas* reinventa esta experiência sob a forma do pastiche: isto é, não mais existe qualquer motivação para uma paródia de tais seriados, pois eles acabaram há muito tempo. *Guerra nas Estrelas*, ao contrário de uma sátira insossa dessas formas já mortas, satisfaz um anseio profundo (talvez dissesse mesmo reprimido) de vivê-las novamente: é um objeto complexo através do qual, em um plano primeiro, crianças e adolescentes podem fruir plenamente as aventuras, enquanto o público adulto pode saciar um desejo mais profundo e propriamente nostálgico de retornar àquele período antigo, de viver uma vez mais suas estranhas engenhocas estéticas do passado. Este é, pois, *metonimicamente*, um filme de nostalgia ou um filme histórico: não reinventa, diferentemente de *American Graffiti*, uma imagem do passado em sua totalidade vivida; ao contrário, ele reinventa a sensação e a forma dos objetos de arte característicos de uma época passada (os seriados), procurando despertar um sentido do passado que se associa a tais objetos. Por sua vez, *Caçadores da Arca Perdida* ocupa uma posição intermediária: em certa medida é *sobre* os anos 30 e 40, mas na verdade também concebe metonimicamente esse período, mediante suas mais características histórias de aventura (que não são mais as nossas).

Permitam-me, agora, discutir mais uma interessante anomalia que pode nos levar adiante nesta compreensão do filme de nostalgia em particular e do pastiche em geral. Nesta anomalia inclui-se um filme recente chamado *Corpos Ardentes* (*Body Heat*), o qual, como foi bastante assinalado pelos críticos, é uma espécie de refilmagem remota de *O Destino Bate à Porta* (*The Postman Always Rings Twice*) ou *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*) (a cópia alusiva e factícia de velhas tramas não passa de outro traço de pastiche). Além disso, *Corpos Ardentes* não é, rigorosamente, um filme de nostalgia, uma vez que se passa em cenário contemporâneo, numa pequena cidade da Flórida, perto de Miami. Por outro lado, sua contemporaneidade no detalhe específico é, no fundo, ainda mais ambígua: os créditos — sempre nossa primeira pista — estão desenha-

dos com letras em estilo *art-déco* dos anos 30, o que não pode senão estimular reações nostálgicas (primeiramente a *Chinatown*, sem dúvida, mas também a alguma referência histórica além do filme). Afinal, o próprio estilo do herói é ambíguo: William Hurt é um novo astro, mas que não tem nada do inconfundível estilo da geração precedente de superestrelas (Steve McQueen ou mesmo Jack Nicholson), melhor ainda, sua máscara aqui é uma espécie de mescla de características desses últimos com o papel mais antigo de um tipo em geral associado a Clark Gable.

Há, portanto, uma tênue sensação de arcaísmo em relação a tudo. O espectador começa a se perguntar por que esta estória, que poderia se passar em qualquer parte, ambienta-se em uma cidadezinha da Flórida, a despeito de suas referências contemporâneas. Após um certo tempo, começa-se a perceber que o cenário interiorano tem uma função estratégica crucial: permitir que o filme prescindia da maioria dos sinais e referências que pudessem ser associados ao mundo contemporâneo, à sociedade de consumo — utensílios, artefatos, especulações, o mundo material do capitalismo avançado. Em termos precisos, então, seus objetos (carros, por exemplo) são produtos dos anos 80, mas tudo no filme conspira para borrar essa referência imediata e contemporânea, possibilitando sua aceitação como uma obra de nostalgia também — como uma ambientação da narrativa em algum passado nostálgico indefinível, uma década de 30 eterna, digamos, fora da história. Parece-me extremamente sintomático constatar que o estilo dos filmes de nostalgia esteja invadindo e colonizando até mesmo os filmes atuais que têm cenários contemporâneos: como se, por alguma razão, fôssemos hoje incapazes de focalizar nosso próprio presente, como se tivéssemos nos tornado inaptos para elaborar representações estéticas de nossa própria experiência corrente. Se for este o caso, trata-se de uma terrível incriminação à própria sociedade capitalista de consumo — ou, quando menos, de um sintoma alarmante e patológico de uma sociedade que se tornou incapaz de se relacionar com o tempo e a história.

Voltemos, assim, à questão: por que o filme de nostalgia ou o pastiche precisam ser distinguidos do filme ou romance histórico antigo? (O melhor exemplo literário para toda essa discussão teria

sido, a meu ver, os romances de E. L. Doctorow — *Ragtime*, com sua atmosfera de passagem de século, e *Loon Lake*, cuja maior parte transcorre nos anos 30. Mas estes, a meu ver, não são romances históricos senão pela aparência. Doctorow é um artista sério e um dos poucos romancistas radicais, genuinamente de esquerda, em ação hoje em dia. Não é nenhum desserviço a ele, contudo, sugerir que suas narrativas representam menos o nosso passado histórico do que as nossas idéias ou estereótipos culturais sobre esse mesmo passado.) A produção cultural foi empurrada para o interior da mente, para dentro do sujeito monádico: já não mais fita diretamente, com seus próprios olhos, o mundo real à procura do referente; como na caverna de Platão, ela é forçada a buscar as suas imagens mentais do mundo nas paredes de seu confinamento. O realismo que nos resta é um "realismo" que decorre da captação — chocante — deste confinamento e da consciência viva de que, por razões especiais de algum tipo, nos vemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas imagens *pop* e de nossos estereótipos a seu respeito, sendo que o próprio passado permanece, para sempre, fora de alcance.

**D**esejo agora retornar ao que considero o segundo traço básico da pós-modernidade, a saber, sua específica relação com o tempo — o que se poderia chamar de "textualidade" ou *écriture* — mas que eu prefiro discutir em termos das teorias correntes da esquizofrenia. Antecipadamente quero refutar possíveis equívocos quanto ao emprego feito aqui desta palavra: sua intenção é descritiva, e não diagnóstica. Nunca me ocorreu que alguns dos artistas pós-modernos mais significativos — John Cage, John Ashberry, Philippe Sollers, Robert Wilson, Andy Warhol, Ishmael Reed, Michael Snow e mesmo o próprio Samuel Beckett — sejam de alguma maneira esquizofrênicos. Nem se trata de um diagnóstico do tipo cultura-e-personalidade de nossa sociedade e de sua arte: obviamente há coisas mais comprometedoras a dizer contra o nosso sistema social do que permite o uso de uma psicologia de almanaque. Nem estou seguro de que a teoria da esquizofrenia que vou esboçar — uma teoria amplamente desenvolvida na obra

do psicanalista francês Jacques Lacan — é clinicamente precisa; o que pouco importa aos meus propósitos.

A originalidade do pensamento de Lacan neste campo está no fato de haver considerado a esquizofrenia substancialmente como uma desordem de linguagem, associando-a a toda uma teoria da aquisição da linguagem como o elo esquecido da concepção freudiana da formação do psiquismo adulto. Para tanto, ele nos dá uma versão lingüística do complexo de Édipo, segundo a qual a rivalidade edipiana é interpretada não em termos do indivíduo biológico, o rival das atenções maternas, mas em termos daquilo que ele chama Nome-do-Pai, a autoridade paterna agora considerada como função lingüística. O que precisamos extrair disso é a idéia de que a psicose e, mais particularmente, a esquizofrenia se formam a partir da deficiência infantil em aceder plenamente ao domínio da fala e da linguagem.

Quanto à linguagem, o modelo lacaniano é um modelo estruturalista ortodoxo, baseado em uma concepção do signo lingüístico dotada de dois (ou talvez três) componentes. Um signo, uma palavra, um texto são aqui modelizados conforme o relacionamento de um significante — uma materialidade, o som de uma palavra, a escrita de um texto — com um significado, o *sentido* da materialidade da palavra ou do texto. O terceiro componente seria o assim chamado "referente", o objeto "real" do mundo "real" ao qual o signo remete — o gato real em oposição ao conceito de gato ou ao som "gato". Ocorre porém que existe em geral no estruturalismo uma tendência de tratar está referência como uma espécie de mito, de tal modo que ninguém possa mais falar sobre o "real" de forma objetiva e exterior. Assim, o que nos resta é o próprio signo e seus dois componentes. Ao mesmo tempo, o estruturalismo trata de refutar a velha concepção da linguagem como nomeação (e.g. Deus deu a linguagem a Adão com a finalidade de nomear os animais e as plantas do Éden), a qual envolve uma correspondência termo-a-termo de cada significante com cada significado. Ao adotar uma visão estrutural, com razão notamos que frases não funcionam desse modo: não traduzimos uma a uma as palavras ou significantes em termos de seu significado. Pelo contrário, o que lemos é a frase inteira, e é do interrelacionamento de suas pala-

avras ou significantes que se deduz uma significação mais global — denominada agora um "efeito-de-sentido". O significado — talvez mesmo a ilusão ou a miragem do significado e do sentido em geral — é um efeito produzido pelo interrelacionamento das materialidades significantes.

Tudo isso nos coloca em condições de compreender a esquizofrenia como um distúrbio do relacionamento entre significantes. Para Lacan, a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos — a própria sensação vivida e existencial do tempo — são também um efeito de linguagem. Porque a linguagem possui um passado e um futuro, porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência vivida e concreta do tempo. Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte. Em outras palavras, a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente. O esquizofrênico não consegue desse modo reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do "eu" e de "mim" através do tempo.

Por outro lado, o esquizofrênico vivencia mais do que nós, e com nitidez, uma experiência muito mais intensa de um definido instante do mundo, pois nosso próprio presente é sempre parte de algum conjunto mais amplo de projetos, o que nos obriga a focalizar e a selecionar nossas percepções. Em outras palavras, não receptamos o mundo exterior globalmente como uma visão indiferenciada: estamos sempre empenhados em utilizá-lo, sempre enveredamos por ele, sempre atentamos neste ou naquele objeto ou pessoa que nele está. Contudo, o esquizofrênico não só é "ninguém" por não ter uma identidade pessoal, como seu desempenho é nulo, pois ter projeto sig-

nifica estar apto a se envolver com alguma continuidade futura. O esquizofrênico está sujeito desse modo a uma visão indiferenciada do mundo no presente, uma experiência que não é de modo algum agradável:

*Eu me lembro muito bem o dia em que aconteceu. Passávamos uma temporada no campo e eu tinha ido sozinha passear como sempre fazia. De repente, ao passar pela escola, ouvi uma canção alemã, as crianças estavam tendo uma aula de canto. Fiquei escutando parada e naquele instante um estranho sentimento me percorreu, um sentimento difícil de precisar mas parecido com aquilo que depois eu haveria de conhecer muito bem — uma desnorteante sensação de irrealidade. Eu me sentia como se nunca tivesse visto a escola, ela se tornara tão grande quanto um quartel; as crianças que cantavam eram prisioneiros, forçados a cantar. Era como se a escola e a canção das crianças estivessem separadas do resto do mundo. Ao mesmo tempo meu olhar se deparou com um trigal cujos limites não dava para discernir. A vastidão amarela, ofuscando ao sol, juntamente com a cantiga das crianças aprisionadas no quartel-escola de pedra lisa encheu-me de tal angústia que eu desatei a chorar. Voltei correndo para nosso jardim e comecei a brincar de "transformar as coisas naquilo que elas são", brincar de voltar à realidade, em suma. Foi a primeira manifestação daqueles elementos que viriam sempre a estar presentes em posteriores sensações de irrealidade: vastidão sem limites, luz brilhante, superfície lisa e cintilante das coisas. (Renee Secheyne, Autobiografia de uma Moça Esquizofrênica.)*

Notem como as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vivida e "material": o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis — um aumento de nossas percepções, uma intensificação libidinal ou alucinógena de nosso ramerrão normal e de nossas situações comuns — é sentido aqui como perda, como "irrealidade".

O que desejo sublinhar, contudo, é precisamente o modo pelo qual o signi-

ficante isolado se torna sempre mais material — ou, melhor ainda, *literal* —, sempre mais vívido em termos sensoriais, quer a nova experiência seja atraente quer atemorizante. A mesma coisa pode ser demonstrada no domínio da linguagem: o que o distúrbio esquizofrênico da linguagem faz a cada palavra remanescente é reorientar o sujeito ou o falante a dirigir uma atenção ainda mais literalizante para cada uma delas. Ao passo que, na fala normal, procuramos penetrar a materialidade das palavras (suas estranhas sonoridades, sua aparência impressa, meu timbre de voz e especial acento, e assim por diante) em direção ao seu sentido. Ultrapassado o sentido, a materialidade das palavras se torna obsessiva, como ocorre quando crianças repetem sem cessar uma mesma palavra até seu sentido desaparecer e ela adquirir um fascínio ininteligível. Para retomar nossa descrição anterior — um significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem.

**E**sta longa digressão sobre esquizofrenia nos permite acrescentar agora um dado que não podia ser tratado em nossa exposição anterior — a saber, a própria temporalidade. Para tanto, devemos desviar nossa discussão da pós-modernidade das artes visuais para as artes temporais — para música, poesia e certas modalidades de textos narrativos como os de Beckett. Alguém que já ouviu a música de John Cage pode perfeitamente ter vivenciado uma experiência similar àquelas que acabamos de evocar: frustração e desespero — a audição de um único acorde ou nota seguidos de um silêncio tão longo que a memória não pode mais reter aquilo que acabou de ouvir; enfim, um silêncio condenado ao esquecimento a cada novo e estranho presente sonoro, o qual também vai desaparecer. Esta experiência podia ser ilustrada com muitos tipos de produção cultural contemporânea. Selecionei um texto de um poeta mais jovem, em parte porque seu "grupo" ou "escola", conhecido como Poetas da Linguagem, tem feito experimentos de várias naturezas com a descontinuidade temporal (aqui descrita em termos da linguagem esquizofrênica), o que é fundamental tanto para sua experimentação lingüística quanto para aquilo que eles gostam de chamar "Frase No-



va". É um poema de Bob Perelman intitulado "China" (incluído na sua recente antologia *Primer*, publicada por This Press, de Berkeley, Califórnia):

*Vivemos no terceiro mundo a contar do sol. Número três. Ninguém manda em nós.*  
*As pessoas que nos ensinaram a contar estavam sendo muito bondosas.*  
*Sempre é hora de cair fora.*  
*Em caso de chuva, você tem ou não tem o guarda-chuva.*  
*O vento leva embora seu chapéu.*  
*O sol também se levanta.*  
*Preferia que as estrelas não nos descrevessem umas às outras, preferia que a gente fizesse isto por nossa conta.*  
*Corra na frente de sua sombra.*  
*Uma irmã que aponta para o céu pelo menos uma vez a cada década é uma boa irmã.*  
*Paisagem motorizada.*  
*O trem te leva aonde ele for.*  
*Pontes no meio da água.*  
*Gente se arrastando ao longo de vastas áreas de concreto, caminhando para o avião.*  
*Não esqueça o estado em que os seus sapatos e chapéu ficarão quando você não estiver por perto.*  
*Até as palavras flutuando no ar têm sombras azuis.*  
*Comemos se for gostoso.*  
*As folhas caindo. Olhe as coisas ali.*  
*Perceba o lance.*  
*Sabe o que aconteceu? O que? Aprendi a falar. Ótimo.*  
*Uma pessoa com a cabeça cortada caiu no choro.*  
*Após cair, o que é que a boneca podia fazer? Nada.*  
*Vá dormir.*  
*Você está demais de short. E a bandeira também está demais.*  
*Todo mundo vibrou com as explosões.*  
*Hora de acordar.*  
*Melhor é se acostumar aos sonhos.*

**N**aturalmente é possível objetar que isto não é uma escrita esquizofrênica no sentido clínico, parece inexato afirmar que estas frases sejam materialidades significantes pairando livremente, cujos significados tenham evaporado. Realmente, existe aqui um sentido global. Na verdade, na medida em que este é, de um jeito velado e estranho, um poema

político, parece mesmo captar algo da emoção da imensa e inacabada experiência social da nova China, sem paralelo na história mundial: o surgimento improvisto, entre as duas superpotências, do "número três"; a novidade de um mundo material completamente novo, produzido por seres humanos com pleno domínio de seu próprio destino coletivo; a experiência marcante de uma coletividade que, acima de tudo, se tornou um novo "sujeito da história" e que, após longa sujeição ao feudalismo e ao imperialismo, fala em seu próprio nome, por si mesma, pela primeira vez ("Sabe o que aconteceu?... Aprendi a falar"). Contudo, tal significado paira sobre ou sob o texto. Não se consegue, creio, ler este texto segundo qualquer uma das velhas categorias da Nova Crítica, nem encontrar as complexas relações internas e texturas que caracterizavam o "universal concreto" dos modernismos clássicos tais como o de Wallace Stevens.

A obra de Perelman (e a Poesia da Linguagem em geral) deve alguma coisa a Gertrude Stein e, além dela, a certos aspectos de Flaubert. Assim, não é descabido nesta altura introduzir uma velha opinião de Sartre, sobre as frases flaubertianas, que comunica uma impressão vívida do movimento de tais frases:

*Sua frase cerca o objeto, agarra-o, imobiliza-o e aniquila-o, enreda-se nele, transforma-se em pedra e petrifica-o consigo mesma. É cega e surda, sem sangue, sem um sopro de vida; um silêncio profundo a separa da frase seguinte; ela cai no vazio, eternamente, e arrasta sua presa nessa queda infinita. Toda realidade, uma vez descrita, é riscada da lista. (Jean-Paul Sartre, O que é a Literatura?)*

A descrição é hostil e a vivacidade de Perelman é historicamente bem diversa da prática homicida de Flaubert. (Para Mallarmé, observou Barthes há tempos, em chave semelhante, a frase, a palavra são modos de assassinar o mundo exterior.) Ademais esta última exprime um pouco do mistério de frases que caem no vazio de um silêncio tão grande que, momentaneamente, a gente se pergunta se alguma frase nova teria ainda condições de aflorar para tomar o lugar das anteriores.

Passemos, no entanto, ao segredo deste poema. É um pouco como o Hiper-realismo que parecia um retorno à representação, depois das abstrações anti-

figurativas do Expressionismo Abstrato, até que as pessoas começassem a se dar conta de que estas pinturas não são exatamente realistas, porque o que elas representam não é o mundo exterior mas, tão-somente, uma fotografia do mundo exterior ou, em outras palavras, uma imagem deste mundo. Falsos realismos, eles são, na verdade, arte sobre arte, imagens de imagens. No nosso caso, o objeto representado de fato não é, apesar de tudo, a China: aconteceu a Perelman encontrar em uma papelaria de Chinatown um livro de fotos, um livro cujas legendas e caracteres não passavam obviamente de letra morta para ele (ou deveríamos dizer materialidades significantes?). As frases do poema são as *suas* legendas para tais fotos. Suas referências são outras imagens, um outro texto, e a "unidade" do poema não existe absolutamente *no* texto, mas fora dele, na unidade fechada de um livro ausente.

**P**ara concluir, devo agora tentar caracterizar ligeiramente o relacionamento da produção cultural deste tipo com a vida social nos Estados Unidos hoje. Chegou o momento também de responder à principal objeção a conceitos de pós-modernidade, como esse aqui esboçado: a saber, que todos os traços que enumeramos não são de maneira alguma novos, caracterizaram abundantemente a modernidade propriamente dita ou aquilo que chamamos modernismo canônico. Afinal de contas, não é sabido o interesse de Thomas Mann pelo pastiche, e não são certos capítulos de *Ulysses* a sua mais cabal ilustração? Não mencionamos Flaubert, Mallarmé e Gertrude Stein neste balanço da experiência da temporalidade pós-moderna? Afinal, o que é novo nisso tudo? Precisaríamos realmente de um conceito de pós-modernidade?

Responder a esta pergunta é trazer à tona toda uma discussão sobre periodização, sobre como um historiador (literário ou não) postula uma ruptura radical entre dois períodos a partir de certo momento distintos. Devo me limitar a sugerir que as rupturas radicais entre períodos não envolvem em geral mudanças completas de conteúdo, mas sobretudo a reestruturação de um certo número de elementos anteriormente existentes: traços que, em período ou sistema anterior, eram secundários se tornam agora

dominantes, e traços que eram dominantes se tornam, por sua vez, secundários. Neste sentido, tudo o que foi descrito aqui é encontrável em períodos anteriores e, de modo evidente, na própria modernidade: meu palpite é que até o momento atual esses elementos não passavam de traços menores ou secundários da arte moderna, marginais ao invés de centrais, e que passamos a ter algo novo no instante em que eles se tornam os traços centrais da produção cultural.

Posso, não obstante, apresentar este argumento de forma mais concreta, voltando ao relacionamento entre produção cultural e a generalidade da vida social. A modernidade clássica ou mais antiga era uma arte do contra; ela despontou dentro da sociedade comercial da época dourada ao mesmo tempo como escândalo e insulto para o público burguês — feia, dissonante, boêmia, sexualmente chocante. Era objeto de zombaria (quando a polícia não era requisitada para apreender os livros e fechar as exposições): um insulto ao bom gosto e ao senso comum ou, como Freud ou Marcuse colocariam, um provocador desafio aos princípios de realidade e desempenho reinantes na sociedade burguesa do começo do século XX. A modernidade em geral não se dá nada bem com os tabus morais vitorianos, nem com seu mobiliário carregado, tampouco com as etiquetas da sociedade elegante. Quer dizer, seja qual for o conteúdo político explícito do modernismo, este sempre foi, de um modo mais ou menos implícito, perigoso, explosivo e subversivo em relação à ordem estabelecida.

Se, agora, voltarmos repentinamente ao momento atual, podemos medir o enorme alcance das mudanças. Joyce e Picasso não somente deixaram de ser esquisitos e repulsivos como se tornaram clássicos e adquiriram agora para nós uma aparência de realistas. Ao passo que muito pouca coisa restou da arte contemporânea, em forma ou conteúdo, que pareça intolerável e escandaloso à sociedade de nosso tempo. As formas mais agressivas desta arte — *punk rock*, digamos, ou o chamado material sexual explícito — são consumidas com voracidade pela sociedade e comercializadas com êxito, ao contrário das produções da anterior modernidade. O que significa que, mesmo que a arte contemporânea ainda apresente os mesmos traços formais do antigo modernismo, a sua posição dentro

de nossa cultura está basicamente alterada. Por um lado, a produção de mercadorias, em particular nosso vestuário, mobiliário, moradia e outros artefatos, está agora intimamente associada às mudanças do *styling* que decorreram da experimentação artística: nossa propaganda, por exemplo, se alimenta da pós-modernidade em todas as artes e não pode mais dispensá-la. Por outro lado, os clássicos da modernidade anterior são agora parte do assim chamado cânon, e são ensinados em escolas e universidades — o que, por sua vez, os esvazia de todo seu velho potencial subversivo. De fato, um modo de marcar a ruptura entre os períodos e datar o surgimento da pós-modernidade pode se encontrar precisamente aí: na época (parece que início dos anos 60) em que a posição do modernismo radical e sua estética dominante se institucionalizaram na Universidade, quando passaram a ser considerados acadêmicos por toda uma geração de poetas, pintores e músicos.

Pode-se também chegar à ruptura por um outro caminho, para descrevê-la em termos de períodos da atual vida social. Como venho sugerindo, marxistas e não-marxistas confluíram para um sentimento comum de que a certa altura, após a II Guerra Mundial, uma nova espécie de sociedade começava a se formar (variadamente descrita como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade dos mídia e assim por diante). Novos tipos de consumo, obsolescência programada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no *styling*, a penetração da propaganda, da televisão e dos meios de comunicação em grau até agora sem precedentes e permeando a sociedade inteira, a substituição do velho conflito cidade e campo, centro e província, pela terciarização e pela padronização universal, o crescimento das grandes redes de auto-estradas e o advento da cultura do automóvel — são vários dos traços que pareciam demarcar uma ruptura radical com aquela sociedade antiquada de antes da guerra, na qual o modernismo era ainda uma força clandestina.

**A**credito que a emergência da pós-modernidade está estreitamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de con-

sumo. Acredito também que seus traços formais expressam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social. No entanto, vou limitar-me a indicar esta relação a propósito de um só de seus temas capitais: o desaparecimento do sentido da história, o modo pelo qual o sistema social contemporâneo como um todo demonstra que começou, pouco a pouco, a perder a sua capacidade de preservar o próprio passado e começou a viver em um presente perpétuo, em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais anteriores, de uma maneira ou de outra, tiveram de preservar. Basta mencionar a saturação informacional gerada pelos meios de comunicação: como Nixon e, ainda mais, Kennedy, são figuras de um passado agora distante. Sinto-me tentado a afirmar que a própria função dos meios de comunicação é de relegar ao passado tais experiências históricas recentes, isto o mais rapidamente possível. A função informativa dos meios seria, desse modo, a de ajudar a esquecer, a de servir de verdadeiro instrumento e agente de nossa amnésia histórica.

Neste caso, os dois traços da pós-modernidade sobre os quais muito me alonguei — a transformação da realidade em imagens, a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos — são ambos extraordinariamente consentâneos com este processo. Minha conclusão aqui deve tomar a forma de uma pergunta sobre o valor crítico da novíssima arte. Há uma certa concordância de que a modernidade velha funcionou em oposição à sociedade, de modos variadamente descritos como negativo, crítico, contestante, subversivo, oposicionista etc. Pode-se dizer algo no gênero sobre a pós-modernidade e a sua situação social? Vimos que existe um modo pelo qual a pós-modernidade repercute e reproduz — reiterando a lógica do capitalismo da sociedade de consumo. A questão mais importante é saber se também existe uma forma de resistência a essa lógica. Tal questão devemos, todavia, deixar em aberto.

---

Fredric Jameson é professor na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, junto ao Programa de História da Consciência. Autor de vários livros, entre os quais *Marxismo e Forma* (1971, tradução brasileira no prelo da Editora Hucitec); coeditor da Revista Social Text.

---

**Novos Estudos CEBRAP, São Paulo**  
n.º 12, pp. 16-26, jun. 85

---