



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Arthur Dal Ponte Santana

Vivendo nas ruínas: Leituras do espaço urbano em Benjamin e Jameson

Florianópolis

2023

Arthur Dal Ponte Santana

Vivendo nas ruínas: Leituras do espaço urbano em Benjamin e Jameson

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof.(a) Ulisses Razzante Vaccari, Dr.

Florianópolis

2024

Santana, Arthur Dal Ponte

Vivendo nas ruínas : Leituras do espaço urbano em Benjamin e Jameson / Arthur Dal Ponte Santana ; orientador, Ulisses Razzante Vaccari, 2024.

111 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Filosofia. 3. Espaço Urbano. 4. Walter Benjamin. 5. Fredric Jameson. I. Vaccari, Ulisses Razzante. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Arthur Dal Ponte Santana

Vivendo nas ruínas: Leituras do espaço urbano em Benjamin e Jameson

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 04/03/2024, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Ulisses Razzante Vaccari, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Paolo Colosso, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Lucas Piccinin Lazzaretti, Dr.
Universidade Federal do Paraná

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Ulisses Razzante Vaccari, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2024.

*Para o Bairro Vila Nova,
por me ensinar as primeiras palavras desta linguagem.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, por ter me apoiado apesar dos apesares. À minha mãe, por ter ajudado como pôde. Ao meu pai, por ter me ouvido sem entender muito. À minha irmã, por ter estado ali quando precisava falar de outra coisa. A meus avós, que ainda não sabem o que estou fazendo.

Aos membros da banca, por estarem presentes. Ao Paolo, pela excelente disciplina e por me ajudar nesses primeiros passos em direção à arquitetura. Ao Lucas, pelas conversas constantes e por mostrar que há mais futuro do que nos promete o ermo sudoestino. Ao Ulisses, por me acolher desde o começo, pelas críticas, elogios, cachaças e momentos de melancolia compartilhada, que fizeram eu me tornar o pesquisador que hoje sou.

Ao Grupo de Estética, por todas as discussões e pela inspiração. Ao Wesley, meu par de vaso, o Adorno do meu Horkheimer, o Scholem do meu Benjamin. Ao Norton, por sempre saber o que dizer e como dizer. Ao Gabriel, por compartilhar das leituras e do interesse pelo espaço.

Aos meus amigos, por me ouvirem quando possível. À Isa, pelas caronas alongadas em razão das extensas conversas. Ao Gustavo T., por sempre me dizer para ter calma. Ao Saraiva, por estar ali para compartilhar as barras. Ao Tales, por estar comigo desde o primeiro dia. Ao Parda, por plantar as piores melhores dúvidas. Ao Cris, por me acompanhar nas ideias mais insalubres. À Ana, pelo interesse reiterado. Aos grupos “Copa” e “KaraoKittys”, pelas fofocas, é claro. Aos amigos de Beltrão, por terem demonstrado que eu talvez estivesse realmente enlouquecendo.

Aos que moraram comigo, por terem compartilhado o espaço. À Sara, pelos bolos e broncas, pelas histórias e pela energia que a mim tanto falta. Ao Pedro, pelas conversas indo e voltando do RU, pelos conselhos horríveis e pela capacidade de sempre estar ali. Ao Lorenzo, pelo humor irretocável, pela capacidade de me entender e por me ensinar a importância do desvio.

Aos espaços que frequentei. Aos bares, pela boemia. A Beltrão, pela nostalgia. A Florianópolis, pelo sonho. Às Ruas Bahia e Lauro Linhares, pela ruína. À UFSC, por tudo.

*desertaremos as cidades
ilhas de destroços*

(Roberto Piva)

*A cidade ensinou-me infinitos temores:
multidões, uma rua me sobressaltaram,
uma ideia, outras vezes, flagrada num rosto
Sinto ainda nos olhos a luz traiçoeira
dos milhares de postes nas grandes calçadas.*

(Os antepassados, Cesare Pavese)

RESUMO

O presente trabalho visa apresentar como as mudanças decorrentes na esfera urbana e na produção arquitetônica no momento de passagem da modernidade à pós-modernidade podem ser compreendidas partindo da filosofia de Walter Benjamin e de Fredric Jameson. Reconhecendo que ambos os autores trabalham o espaço urbano por meio de categorias de origem linguística, busca-se analisar como as mudanças materiais no tecido urbano e na arquitetura ocorridas entre a modernidade e o período que a sucede expressam um movimento mais profundo na cultura e na produção teórica, analisando a interrelação entre espaço, linguagem e cultura. A exposição se inicia pela forma que os dois autores compreendem esta relação entre linguagem e espaço urbano, partindo de seus elementos principais, como a questão da linguagem como *medium* em Benjamin e o problema da perda de referência em Jameson. Após esta primeira exposição, busca-se apontar como os problemas da modernidade, apresentados por Benjamin, são interpretados por Jameson, observando a maneira que o autor estadunidense identifica no moderno as sementes para o que virá a se tornar a pós-modernidade. Conforme é argumentado ao longo da dissertação, a pós-modernidade pode ser compreendida como a ruína dos projetos modernos, não somente por indicar o seu fracasso ou sua falência, mas também por ser o momento em que aspectos ideológicos e formais que se faziam ocultos se mostram de maneira mais evidente.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Fredric Jameson; Espaço urbano; Linguagem.

ABSTRACT

The following work aims to present the way by which the changes that occur in the urban sphere and architectural production during the passage from modernity to post-modernity can be understood according to the philosophy of Walter Benjamin and Fredric Jameson. Understanding that both these authors think about the urban space by using linguistic categories, this work tries to analyze how the material changes that take place in the urban sphere and in architecture during modernity and the historical period that follows after can express a deeper movement in the culture and in the theoretical production as a whole, analyzing the relations that exist between space, language and culture. The exposition begins by describing how both these authors understand the relationship between language and the urban space, starting by their main elements, such as the idea of language as *medium* in Benjamin and the problem of the loss of reference in Jameson. After this first exposition, this dissertation aims to explain how the problems of modernity, presented by Benjamin, are interpreted by Jameson, taking a close look on the way the American author identifies in the modern period the seeds to what will soon become post-modernity. As it's presented in the course of this dissertation, post-modernity can be comprehended as the ruin of the modern projects, not just because it indicates their failure, but because post-modernity is also the moment in which ideological and formal aspects that laid hidden in the modern period can be seen more evidently.

Keywords: Walter Benjamin; Fredric Jameson; Urban Space; Language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia da casa de Frank Gehry	44
Figura 2 – Visão interna de maquete do projeto da <i>Trés Grande Bibliothèque</i>	47
Figura 3 – Maquete da <i>Casa 11a</i> , de Peter Eisenman	49
Figura 4 – Fotografia do exterior do <i>Hotel Westin Bonaventure</i>	54
Figura 5 – Fotografia do interior do <i>Hotel Westin Bonaventure</i>	55
Figura 6 – <i>Estudo preliminar – Esculturas praticáveis do Belvedere do Masp</i>	70
Figura 7 – Fotografia do <i>MASP</i>	72
Figura 8 – Fotografia da janela do <i>Museum Abteiberg</i>	72
Figura 9 – Fotografia do <i>Centro George Pompidou</i> , também chamado de <i>Beaubourg</i>	97
Figura 10 – Fotografia da pichação de 2023 na <i>Ponte Estaiada</i>	107

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	ESPAÇO E LINGUAGEM	18
2.1	BENJAMIN E A LINGUAGEM DAS PASSAGENS.....	21
2.1.1	Benjamin e o materialismo	21
2.1.2	Espaço e linguagem no trabalho das Passagens	27
2.2	JAMESON E A LINGUAGEM DOS SHOPPINGS.....	34
2.2.1	Andando a distância	34
2.2.2	Espaço e linguagem na pós-modernidade	40
3	INTERSEÇÃO: RUÍNA.....	57
4	ESPAÇO E NARRATIVA	75
4.1	O QUE SE ENTENDE POR NARRATIVA?	75
4.2	PRÉ-MODERNO: NARRAÇÃO	79
4.3	MODERNO: ROMANCE	83
4.4	PÓS-MODERNISMO: ESQUIZOFRENIA.....	91
5	CONCLUSÃO: IMAGENS QUE NÃO SÃO IMAGENS, MAPAS QUE NÃO SÃO MAPAS.....	98
	REFERÊNCIAS.....	107

1. INTRODUÇÃO

Tomando que o dever de uma introdução é o de preparar o leitor para o que encontrará nas páginas seguintes, busca-se aqui organizar e justificar alguns primeiros pontos importantes quanto às intenções e às maneiras pelas quais o seguinte trabalho se desenvolve e se apresenta.

Em miúdos, o que se almeja alcançar nessa dissertação é a construção de uma imagem das modificações do espaço urbano e arquitetônico que se desenvolvem entre a modernidade e a pós-modernidade, partindo do pensamento de Walter Benjamin e de Fredric Jameson. Somente essa curta explicação já demanda por si mesma uma melhor exposição de seus detalhes. Afinal, o que se compreende aqui como “imagem”? Qual o sentido dessa ideia de modernidade? Realmente existe legitimidade em falar de pós-modernidade? Qual o sentido filosófico desse trabalho que parece falar mais de urbanismo, história ou arquitetura? E, claro, por que trabalhar especificamente com Walter Benjamin e Fredric Jameson? Levando cada uma dessas perguntas em consideração, é possível esclarecer um pouco mais o desenvolvimento desta dissertação e algumas de suas escolhas metodológicas, formais e bibliográficas, facilitando futuras leituras e análises.

A primeira das questões, que concerne ao sentido de “imagem” utilizado aqui, será mais facilmente explicada nos capítulos de desenvolvimento, tanto naquele centrado na relação existente entre espaço e linguagem quanto naquele que foca na própria ideia de imagem como uma forma específica de pensamento. Nesse sentido, aqui resta apenas espaço para uma pequena apresentação preparatória, a fim de facilitar futuras exposições mais pormenorizadas dessa ideia. Imagem aqui surge em um sentido de simultaneidade, de maneira que, diferentemente de um pensamento orientado por um nexo de continuidade sucessiva, um pensamento imagético é aquele capaz de manter presentes dois aspectos distintos em um tensionamento simultâneo. Nesse sentido, o pensamento imagético nesse trabalho se expressa na tentativa de manter presentes em uma mesma construção teórica o momento da modernidade e da pós-modernidade, mantendo vivas suas tensões por meio da simultaneidade de sua apresentação. Esse pensamento segundo uma simultaneidade se dá tanto na construção interna dos dois períodos analisados quanto na interrelação entre eles. Partindo disso, evita-se cair em uma ideia que mistifica cada um desses momentos históricos, como se o conceito de modernidade ou de pós-modernidade fosse externo aos fenômenos históricos que os constituem. Por meio de uma construção imagética da ideia desses períodos, é possível apresentá-los segundo seus fenômenos constituintes, mantendo presentes suas contradições e tensionamentos, em vez de prosseguir de maneira linear e moralizante. Como será demonstrado,

um pensamento imagético é capaz de dar cabo da tarefa dialética de analisar fenômenos históricos segundo a multiplicidade de suas determinações, reconhecendo as condições necessárias para orientar um pensar e um agir futuro.

Partindo disso, a própria maneira pela qual os períodos aqui analisados se fazem presentes no trabalho é tributária desse caráter imagético. A modernidade não é encarada como um simples prelúdio à pós-modernidade que a segue, assim como a pós-modernidade não é uma ruptura brusca que acaba de todo com a modernidade que a antecede. Ambos os períodos são compreendidos em sua interrelação, de maneira que é por meio da justaposição dos dois que é possível perceber o que permanece e o que se modifica na passagem de um para outro.

Levando em conta esse sentido imagético, a modernidade aparece aqui como um período e como uma lógica cultural e histórica, conforme trabalhada por Benjamin e Jameson. Como período, o que ambos os autores trazem como “modernidade” não é tão somente o intervalo temporal corriqueiramente chamado de moderno, iniciado ao final do século XV com a queda do Império Otomano e terminado ao final do século XVIII após a queda da Bastilha, mas sim um momento marcado pelo processo de modernização e desenvolvimento das forças produtivas dentro da sociedade capitalista. Em Benjamin, esse período compreende desde o romantismo de Iena, situado na passagem do século XVIII ao XIX, até o começo do século XX, em que o pensamento do autor alemão e as vanguardas do início do século começam a se desenvolver¹. Em Jameson, o período compreendido como o moderno é certamente similar, mas sua descrição se estende até a década de 60. É importante salientar que o crítico norte-americano, ainda que compreenda o moderno como um período que dura por séculos, geralmente centra sua análise em seus momentos finais, naquilo que denominaria de “alto-modernismo”, ainda que reconheça e analise diferentes momentos da produção cultural moderna, como o momento realista e o naturalista². É no alto-modernismo, como momento de crítica que a modernidade produz de si mesma, que se evidencia mais facilmente o segundo aspecto da modernidade, entendida como uma lógica de resposta ao movimento de modernização operado pela sociedade capitalista. A lógica do moderno compreendida como uma lógica de resposta à modernização é também apontada por Benjamin, ainda que em outros termos³. Ambos os autores reconhecem a natureza multifacetada desta resposta, que engloba diferentes manifestações, com diferentes teores políticos e estéticos, de maneira que o próprio

¹ BOLLE, 2022, p.29.

² WEGNER, 2014, p.47-48.

³ BOLLE, 2022, p.29-31.

fenômeno da modernidade, como já explicitado, deve ser compreendido imagetivamente para que seja possível manter viva sua multiplicidade. Nessa imagem formada pelas múltiplas respostas que caracterizam o moderno, permeada por fraturas e contradições, uma das coisas a ser delineada é a importância de um sentido de temporalidade, presente em uma tensão entre o novo e o antigo que se dá como central para a compreensão dessa lógica cultural da modernidade. É essa tensão entre o uso das formas de uma tradição passada e o anseio por construir algo radicalmente novo, geralmente ligado a um caráter utópico, diagnosticada tanto por Benjamin quanto por Jameson, que caracteriza a lógica da modernidade presente ao longo dessa dissertação.

Após esse breve esclarecimento da lógica da modernidade, o período subsequente se faz mais fácil de ser compreendido. Se a modernidade era uma resposta ao processo incompleto da modernização, a pós-modernidade surge quando esse processo já se realizou e todo o globo se vê subsumido ao mesmo modo de produção capitalista⁴. Assim, a pós-modernidade não é compreendida somente como uma periodização arbitrária que se dá no âmbito da cultura, mas sim como uma expressão cultural de mudanças mais profundas na própria estrutura econômica, técnica e social. Como será melhor explicitado no primeiro capítulo, Jameson busca expor essa transição do moderno ao pós-moderno partindo das suas contradições e de seu aspecto multifacetado, enxergando não somente com um olhar moralizante, mas com uma visão crítica que busca analisar as diferentes expressões dessa nova lógica e compreendê-la em seus diferentes níveis. Se é permitido adiantar um pouco o conteúdo das próximas páginas, Jameson vê uma quebra na lógica histórica e temporal central à modernidade, de maneira que a pós-modernidade passa a trabalhar muito mais próxima de uma lógica espacial, marcada pela simultaneidade de diferentes presentes.

Devido justamente a esse aspecto espacial que a arquitetura e o urbanismo entram em cena como manifestações culturais centrais para uma compreensão da pós-modernidade e de sua relação com o moderno. Parafraseando Otilia Arantes, a arquitetura, como consequência de seu aspecto tátil, é a forma artística mais capaz de ilustrar e de fornecer o modelo para a arte de massas, com seu caráter de simulacro, que permeia a realidade cultural pós-moderna analisada por Jameson⁵. Nas cidades, como palimpsestos, convivem construções e monumentos modernos, localizados em vias expressas feitas para carros muito mais apressados do que aqueles que trafegavam no começo do século, junto de edifícios de grande estatura, com

⁴ CEVASCO & COSTA, 2007, p.5-6.

⁵ ARANTES, 2015, p.19-20.

espelhos e vidros que buscam refletir assim como se isolar da cidade sobre a qual se erguem. Junto dessas imagens, sobrevivem casarões e casebres de tinta ressecada, testemunho de tempos anteriores em que os shoppings, figuras que, apesar de sua decadência, parecem se multiplicar aos montes, ainda não existiam. Transformados em bares, lojas de departamento, “baladas” ou repartições públicas, resistem no agora as ruínas de um passado, e as cidades, suas produções e seu modo de se organizar, servem como um texto privilegiado para aqueles que buscam compreender as mudanças do tempo. É como expressão linguística, passível de produção de sentido, significado e formulações narrativas, que o tecido da cidade se faz presente nessa dissertação, de modo que a análise do espaço urbano e de suas modificações se mostra também como uma análise da própria cultura e do desenvolvimento de novas formas de pensamento e expressão.

Por último, cabe justificar a escolha particular destes dois autores para compor o eixo central desta análise filosófica. Afinal, Jameson, ainda que seja leitor e intérprete de Benjamin, não é um de seus comentadores mais importantes, nem mesmo em língua inglesa, de modo que esta não haveria de ser uma escolha de cunho puramente exegetico. E do outro lado, se o que se almeja é aproximar Benjamin de outro autor, há ainda uma miríade de outros pensadores que o recebem ou que com ele debatem com os quais seu trabalho poderia ser mais facilmente relacionado. Nesse sentido, a aproximação entre Benjamin e Jameson pode parecer arbitrária e infrutífera, sendo a tentativa de ligar os dois pensadores uma tentativa destinada a falhar.

Ironicamente, é pela ideia de “falha” que é possível delinear uma primeira aproximação dos dois autores. Afinal, Jameson aceita a ideia benjaminiana de que a história se move por meio de catástrofes e de falhas, de modo a rejeitar uma narrativa do processo histórico como uma marcha triunfante. Seja essa falha a da Liga Espartaquista de Rosa Luxemburgo, a das vanguardas do início do século XX, ou a da Liga dos Trabalhadores Negros Revolucionários, resta para ambos os pensadores um aspecto de incorporação da falha dos movimentos históricos fracassados em suplantam a ordem vigente para orientar a ação futura. Em Benjamin, esse aspecto se dá na maneira que o testemunho dos vencidos, sua tradição e memória, é imprescindível para a construção de um futuro. Esta relação entre passado e futuro no pensamento benjaminiano se expressa não de maneira reacionária, em que o futuro é uma reconstrução de um passado idílico, mas sim de modo a compreender o resgate do passado como um desvio necessário para a construção de uma nova forma de história futura⁶. Já em

⁶ Ver LÖWY, 2019, p.13-32.

Jameson, a falha das tentativas passadas de suplantar o sistema capitalista serve para indicar à prática política e cultural futura a existência de barreiras ainda não percebidas, de modo que serve para aprimorar a própria compreensão de uma realidade cada vez mais complexa, sendo incorporada para orientar a prática do presente⁷. A falha pressupõe uma incapacidade da própria ação e do pensamento de anteciparem a realidade, indicando, em ambos os autores, o caráter lacunar do pensamento e da prática, que nunca se dão como acabados, mantendo-se sempre em construção.

A ideia de lacuna e inacabamento retoma uma ideia presente no título desta dissertação. “Ruínas”, como aqui são compreendidas, se dão como figuras de um passado que persiste, de algo que se revela por meio de sua decadência, em que as rachaduras servem como janelas para observar o material que compõe a estrutura. Pensar a realidade do capitalismo moderno e pós-moderno como ruína implica denunciar seu caráter de inacabamento, seu aspecto fragmentário, reconhecendo que aquilo que se diz como “novo”, seja como as passagens parisienses ou como os shoppings contemporâneos, é também muito antigo. É reconhecer a sobrevivência do passado e a existência de um caráter precário nessa realidade que se impõe cada vez mais como a única possível. Nesse sentido, tanto Jameson quanto Benjamin se mostram pensadores incontornáveis para pensar a ruína que se estende do período moderno até seu sucessor. Isso se deve ao aspecto multifacetado de suas teorias, em que a ruína surge não só como figura arquitetônica, como resultante da ação do tempo e das intempéries sobre o espaço, mas também como ruína do pensamento e da linguagem. Como se busca apresentar nesta dissertação, é comum aos dois autores a capacidade de pensar partindo das ruínas, mapeando e habitando os escombros, orientando àqueles residentes nesse mundo de destroços, que insistem em permanecer de pé, como reconhecer as lacunas e rachaduras destes edifícios que se recusam a cair.

⁷ JAMESON, 2007, p.410.

2. ESPAÇO E LINGUAGEM

O presente capítulo busca compreender a relação entre espaço e linguagem em Walter Benjamin e em Fredric Jameson, observando como ambos expõem questões presentes em seus períodos históricos particulares. Seguindo um percurso histórico, parte-se da modernidade vigente na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, para chegar a um diagnóstico mais contemporâneo da pós-modernidade que se apresenta como a lógica cultural vigente dos anos 60 até a contemporaneidade. A modernidade é aqui apresentada segundo o pensamento de Walter Benjamin, centrando-se em sua leitura exaustiva das mudanças urbanas decorridas na Europa entre o século XIX e XX. O enfoque aqui se dá em sua adoção do materialismo e no seu trabalho inacabado das *Passagens*, compreendido como texto que não só opera uma reformulação de antigas categorias do pensamento benjaminiano (com ênfase na categoria linguística de *medium*), mas que também traz em si o germe de novas categorias materialistas para sua filosofia. Já a pós-modernidade é apresentada pelo viés de Fredric Jameson, autor que busca sintetizar o debate acerca da emergência desse novo período que se contrapõe ao moderno, em um movimento de rupturas forçadas e continuidades aceleradas, compreendendo-o em sua dialética particular e em sua relação com uma mudança na lógica econômica do próprio sistema capitalista.

Assim como se dá a relação entre modernidade e pós-modernidade, o pensamento linguístico e espacial desses dois autores se relaciona por meio de tensões e aproximações. Benjamin é lido e estudado por Jameson, de modo que sua influência é sentida fortemente em seus desenvolvimentos autorais. De fato, o diagnóstico jamesoniano da pós-modernidade é descrito inicialmente como “um salto quântico” em relação ao diagnóstico benjaminiano da estetização da realidade⁸. Essa metáfora atômica, que compara a crescente estetização da realidade com o movimento de elétrons entre as órbitas de um átomo, indica tanto uma mudança das categorias benjaminianas, por meio da passagem de uma “órbita” a outra, como também uma continuidade, indicada pelo fato de que o elétron continua a orbitar o mesmo núcleo. Na linguagem do espaço, esse salto se opera na modificação do espaço urbano que ocorre na Europa durante o século XX, marcado, dentre outros fatores, pela demolição destrutiva das grandes guerras e pela reformulação do tecido da cidade, que visa abrir espaço para edifícios e vias expressas, sinais das novas tecnologias que habitam e constroem o período pós-moderno.

⁸ Idem, 2007, p.14.

Essa modificação no espaço projetado não se dá em um vácuo, mas se relaciona com diferentes esferas da produção humana e de sua transmissão. A relação entre espaço e linguagem que se faz presente em ambos os autores indica que, para além de uma simples modificação na organização das cidades e de suas construções, as mudanças no panorama urbano também expressam mudanças na própria forma que os habitantes dessas cidades em constante mutação se comunicam e refletem linguisticamente sobre seu entorno. O espaço urbano e as categorias usadas para pensá-lo e comunicá-lo se relacionam mutuamente, de maneira a enfatizar a dialética existente entre uma cultura e as relações materiais da sociedade que a produz. Essa forma de relação dialética entre o material e a linguagem é central para o trabalho de Benjamin e de Jameson, como autores que, cada um ao seu modo, buscam expor a forma que o espaço projetado das cidades pode ser compreendido como uma espécie de texto a ser lido e interpretado. O seguinte capítulo, com sua ênfase em um aspecto linguístico mais basilar, visa servir como uma espécie de “gramática” introdutória para a maneira que ambos os autores leem o texto do espaço urbano, antes de partir para uma análise mais aprofundada de seus modos de transmissão segundo um nível narrativo e alegórico.

Para facilitar a exposição, o capítulo inicia com uma reconstrução parcial do pensamento de Benjamin, a fim de expor como este trabalha e relaciona categorias de espaço e linguagem. O que se busca aqui são tanto os ecos do pensamento benjaminiano que sobrevivem em Jameson quanto os fosses do tecido urbano da modernidade que permanecem no pós-moderno. Das inúmeras vias que constituem o pensamento do autor alemão, aquela escolhida para iniciar esta caminhada teórica foi a do materialismo, afinal, Jameson também é reconhecido como um frequentador assíduo dessa rua movimentada, de modo que, partindo desse local teórico compartilhado por ambos, torna-se mais fácil a tarefa de aproximação.

2.1. BENJAMIN E A LINGUAGEM DAS PASSAGENS

2.1.1. Benjamin e o materialismo

Marcado profundamente por questões relativas à metafísica, à linguagem e por influências diversas que abrangem desde o Romantismo Alemão até a mística judaica, o pensamento de Walter Benjamin em meados da década de 1920 modifica seu foco, tornando central sua faceta materialista, de maneira a reposicionar seus antigos problemas e a vê-los de um modo distinto daquele que caracterizou seu pensamento na década anterior. Uma certa

tendência ao materialismo histórico⁹ é algo que se encontra presente em Benjamin desde muito cedo, o que pode ser observado tanto em sua relação com o pensamento libertário¹⁰ quanto em sua própria maneira de ler a tradição mística judaica¹¹. Essa tendência ao materialismo assume um papel maior em seu pensamento após as influências da dramaturga e revolucionária soviética Asja Lácis e de sua amizade com Bertold Brecht, de modo que estas relações permitem ao autor alemão desenvolver mais profundamente essa faceta de seu pensamento, que, em meados da década de 1920, já estava em vias de transformação¹². Durante a escrita de sua tese de livre docência, intitulada *Origem do drama trágico alemão*, concebida em 1916, apresentada em 1925, mas publicada somente em 1928, Benjamin tece críticas contundentes às normas institucionais acadêmicas da época, o que pode ser visto em relatos de Gershom Scholem quanto ao desrespeito que seu amigo despendia contra o cânone da filosofia burguesa que vigorava no começo do século XX¹³, enfatizado pelo seu distanciamento de uma hegemonia neokantiana que imperava nas humanidades¹⁴. A própria lógica acadêmica nunca lhe havia sido muito cara, o que se nota desde seus textos de juventude, principalmente em *A vida dos estudantes*, de 1915, que serve como crítica tanto ao modelo acadêmico e seu foco para uma vida do trabalho¹⁵ quanto à própria forma de educação, marcada por uma simples transmissão de conhecimentos, desligada de qualquer tipo de aprofundamento naquilo que poderia ser considerado um primeiro esboço de sua ideia de experiência¹⁶. A reprovação da tese sobre o drama trágico em 1925, muito menos que um estopim, serve como a última gota d'água em um copo de Pitágoras, de maneira que, após seu fracasso, Benjamin se vê livre para a produção de um pensamento que se distancia das tendências acadêmicas. Nesse novo desenvolvimento de sua produção teórica, seu trabalho assume um caráter de ligação forte com a realidade material, tanto em forma quanto em conteúdo, para o qual a “novidade” do materialismo histórico serve como uma luva.

Essa luva é uma peça que Benjamin veste de maneira lenta, em um processo gradual de encantamento e adoção desses novos ideais materialistas que, muito mais que parte de uma

⁹ Aqui, a expressão “materialismo histórico” é usada como equivalente a “marxismo”, ainda que o materialismo benjaminiano que antecede a década de 1920 tenha características distintas daquele materialismo de cunho mais abertamente marxista que o sucede.

¹⁰ Ver LÖWY, 2019, p.65-76.

¹¹ Ver GAGNEBIN, 1993, p.22-35.

¹² BUCK-MORSS, 1989, p.11.

¹³ SCHOLEM, 2003, p.87-88.

¹⁴ JAMESON, 2020, p.4.

¹⁵ BENJAMIN, 2009, p.32-34.

¹⁶ *Ibidem*, p.35-37. Aqui, ainda que distante de uma formulação suficiente da posteriormente explicada tensão entre experiência e vivência, antecipando uma espécie de constatação de um esmaecimento das relações comunitárias que caracterizam fortemente a ideia de experiência (*Ehrfarung*) benjaminiana.

ruptura, surgem como uma nova forma de Benjamin se apropriar de questões que já lhe eram muito caras¹⁷. A defesa desse caráter de continuidade temática, simultâneo a uma modificação do enfoque dado a esses mesmos temas que permanecem, é legitimada pelas considerações do próprio Benjamin quanto a esse seu momento de transição, assim como pela permanência de questões filosóficas que já estavam presentes antes dessa adoção do materialismo. A percepção de Benjamin acerca de seu trabalho, principalmente durante os anos de 1924 e 1925, quando se deu sua aproximação com Asja Lacis e, por meio dela, com a teoria marxista de Georg Lukács em *História e Consciência de Classe*, é de que sua própria tese acerca do drama trágico estava em consonância com os princípios epistemológicos do pensador húngaro¹⁸. Lacis também relembra essa experiência de contato com o marxismo feita por Benjamin, de maneira a apontar como Benjamin acreditava que sua tese de habilitação não era somente uma busca histórica e academicista para explicar uma “literatura morta”, mas também uma forma de elucidar categorias estéticas colocadas em segundo plano pela tradição histórica e que ressurgiam no debate atual sobre o expressionismo¹⁹. Outro fator central para a adoção benjaminiana dos pressupostos materialistas, ainda que seja criticada por Adorno e Scholem, é a sua amizade e intercâmbio teórico com o escritor Bertold Brecht, de maneira que seus debates com o escritor de *Ópera dos três vinténs* são de suma importância para suas contribuições ao debate estético acerca das vanguardas na década de 1930²⁰.

A permanência de sua obra de juventude em sua obra tardia é geralmente percebida por meio de um fio condutor político e histórico que seria subjacente a ambas as fases de seu pensamento, ainda que de maneira distinta e com distintos referenciais em cada uma delas. Um exemplo é a leitura de Michael Löwy, que aproxima o jovem Benjamin e suas influências libertárias àquele mais inclinado à teoria marxista que aflora na década de 20, apontando como, em suas leituras de juventude, Benjamin já se identificava com uma forma de esquerda radical pelas vias anarquistas de Gustav Landauer e Georges Sorel²¹, transparecendo, em fragmentos como *Capitalismo como religião*²², um primeiro plano crítico de leitura do mundo do capital

¹⁷ Scholem observa que as questões metafísicas de Benjamin nunca deixaram seu horizonte teórico, de maneira que o amigo teria sido “incapaz de decidir” entre as questões metafísicas de sua juventude e àquelas relativas ao materialismo. Ver SCHOLEM, 2003, p.171-172.

¹⁸ BENJAMIN, 2020B, p.285 [GB II, p.483].

¹⁹ LACIS, 1971, p.43-45, apud. BENJAMIN, 2020B, p.285-287.

²⁰ A relação de amizade entre os dois é documentada nos próprios diários de Benjamin, em que o autor discorre sobre seus encontros e debates durante os anos de 1934 e 1938. Ver BENJAMIN, 1980, p.86-99.

²¹ LÖWY, 2019, p.66-68.

²² BENJAMIN, 2020A, p.37. Dado o caráter de fragmento, os nomes de Landauer e Sorel aparecem citados sem maiores exposições, como se estivessem ali para serem usados como referências em futuros trabalhos que partiriam desse fragmento. Particularmente, as teses sobre a ideia de violência de Sorel serão de grande importância para a construção do ensaio *Para a crítica da violência*, escrito por Benjamin em 1921 (Ver Idem, 2011, p.141-145).

que precede a adoção do método materialista histórico. A permanência de uma questão histórica também pode ser atestada desde sua juventude, em que a ideia de tempo esvaziado do discurso histórico do progresso²³ e sua contraposição a um “tempo messiânico”²⁴ estão presentes ainda antes de Benjamin ter qualquer “anãozinho corcunda, mestre de xadrez”²⁵ em mente.

Mas se há continuidade dentro da problemática, o mesmo não se pode dizer sobre a forma pela qual os problemas são tratados. Após a reprovação da tese sobre o drama trágico, os escritos de Benjamin que sucedem o acontecido se estruturam de maneira drasticamente diferente daquela linguagem acadêmica que caracteriza *Origem do drama trágico alemão*. O escrito que melhor exemplifica essa mudança de trato é *Rua de mão única*, publicado no mesmo ano de 1928 da tese sobre o drama trágico, no qual, por meio de uma linguagem que beira a de uma narrativa literária fragmentária, Benjamin desenvolve questões relativas à ideia de alegoria que já se encontram presentes em sua tese, mas de uma maneira radicalmente diferente da anterior. Se na *Origem* a alegoria era conceituada como uma forma perdida de pensamento, que necessitava ser recuperada por meio da análise das obras do barroco alemão, em *Rua de mão única*, o pensamento alegórico é posto em prática, redimido e trazido como uma atividade orientada para analisar a própria realidade na qual Benjamin se insere, de maneira que ideias já trabalhadas na tese são voltadas para uma análise do presente²⁶. Isso indica um esforço interpretativo tanto de reconhecer a particularidade da alegoria como ideia historicamente construída, observando os limites e especificidades do seu uso durante o barroco alemão, quanto de observar as possibilidades de uma redenção dessa forma de pensamento. Esse movimento de redenção da alegoria, como forma de pensamento para lidar com a modernidade operado por Benjamin, parte da noção de que a forma alegórica ainda conserva o poder de “tornar visivelmente palpável a experiência de um mundo em fragmentos, no qual a passagem do tempo não significa progresso, mas desintegração.”²⁷

Para a noção benjaminiana de alegoria, esse aspecto de desintegração é fundamental, já que a expressão alegórica atinge sua significação somente na decadência²⁸. “A expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história”²⁹, de maneira que sua forma de tratar a temporalidade transfigura a história no modo natural de uma decadência

²³ Idem, 2009, p.31-32.

²⁴ Idem, 2020B, p.23-24.

²⁵ Ibidem, p.9.

²⁶ BUCK-MORSS, 1989, p.17-18.

²⁷ Ibidem, p.18.

²⁸ BENJAMIN, 2020B, p.176-177.

²⁹ Ibidem, p.178.

marcada pela figura da morte e do apodrecimento, presente na figura da caveira³⁰ como aquilo que representa tanto o “espírito humano petrificado” quanto o próprio processo natural de morte e decomposição³¹. A dialética da relação entre história e natureza surge aqui como uma forma de contraposição e transformação das categorias de uma em outra, sendo a própria maneira do drama trágico de lidar com o problema da apresentação histórica, em contraposição à superação mítica que está presente nas tragédias clássicas³². Pensar a história natural é pensar a transformação das realizações do espírito humano em ruínas, em que monumentos, construções e outras figuras materiais são inseridas em uma temporalidade natural de decadência, marcada pelas intempéries, de modo que se contrapõe a uma pretensão à eternidade que é do âmbito do símbolo³³. É importante salientar aqui que o sentido benjaminiano de alegoria se distingue de uma acepção mais tradicional dessa figura retórica, de maneira que Benjamin conserva seu sentido barroco mais do que a acepção romântica ou classicista³⁴. Se alegoria ali era compreendida como uma forma de ilustração do conceito, sendo uma espécie de “exemplo sensível”³⁵ ou uma imagem que o substitui³⁶, Benjamin observa que o uso barroco faz da forma de expressão alegórica se dá de maneira a exprimir a própria falência da relação simbólica. Seu argumento acerca dessa posição quanto à alegoria perpassa uma reconstrução histórica do sentido alegórico moderno, que Benjamin identifica como tendo origem no resgate feito pelos humanistas da escrita hieroglífica, que desemboca no desenvolvimento da escrita emblemática que ocorre do Renascimento ao Barroco³⁷. A partir do momento em que os emblemas, antes figuras que faziam referência a um único código, passam a significar mais de uma única coisa, por meio da convergência das linguagens figuradas cristã, grega e egípcia, a alegoria adquire um caráter arbitrário e enigmático, podendo se referir a qualquer um desses códigos expressivos³⁸. O aspecto que a alegoria assume aqui é fortemente dialético: expressa ao mesmo tempo a arbitrariedade desses códigos e de sua possibilidade expressiva, assim como utiliza-se deles para sua expressão. Essa dialética também se faz presente em sua recepção, pois, ao mesmo tempo que implica a necessidade de uma erudição para que o que é expresso seja

³⁰ Ibidem, p.176.

³¹ BUCK-MORSS, 1989, p.161.

³² JAMESON, 2020, p.65.

³³ BENJAMIN, 2020B, p.189.

³⁴ Ver Ibidem, p.169-177.

³⁵ Ibidem, p.171.

³⁶ Ibidem, p.175.

³⁷ Ver a exposição que Benjamin faz da leitura de Karl Giehlow em Ibidem, p.179-180.

³⁸ Ibidem, p.183.

compreendido, devido à existência simultânea de diversos códigos, o alegórico, ao permitir a coexistência desses diferentes códigos, pode ser lido partindo de qualquer um deles³⁹.⁴⁰

Tomando por norte essa exposição, nos anos seguintes a seu distanciamento da academia, Benjamin passa tratar da ideia de alegoria como forma viva que se encontra expressa em seu próprio tempo. No ano de 1926, Benjamin, em conjunto com Asja Lacis, escreve em um texto intitulado *Nápoles*:

Um dos velhos conduz e segura a lanterna rente a um fragmento de afresco dos primeiros cristãos. Então faz ressoar a centenária palavra mágica “Pompeia”. Tudo o que o estrangeiro admira, deseja e paga é “Pompeia”. “Pompeia” torna irresistíveis as imitações em gesso das ruínas do templo, a corrente de massa de lava e o cicerone piolhento. Esse fetiche é tanto mais milagroso porquanto o viu, alguma vez, a menor parte daqueles que alimenta. É compreensível que a Madona milagrosa que lá reina, ganhe uma igreja de romaria novinha em folha e custosa. É nessa construção, e não na Casa dos Vettii, que Pompeia vive para os napolitanos. E onde a malandragem e a miséria, afinal, sempre retomam a casa. (BENJAMIN, 2012B, p.149).

Aqui, não mais os textos do período barroco, mas a própria cidade de Nápoles visitada por Benjamin que é permeada por alegorias e marcada pelas ruínas de uma Pompeia historicamente anterior. Imagens de um passado são aqui confrontadas com um presente que expõe sua decadência e, através de uma imagem, denuncia um problema referente à própria exposição histórica. As tradições de Nápoles, como se pode perceber quando Benjamin descreve o costume regional de comer macarrão com as mãos, sobrevivem, mas não sem modificações, afinal o povo napolitano só o fará mediante pagamento por parte dos turistas⁴¹. E é nessas alegorias e fragmentos da vida urbana que a ideia de uma “história natural”⁴² transparece por entre os poros da cidade, para revelar as leis de uma nova natureza que se presentifica a ditar o ritmo da ruína de seus próprios tijolos. O capitalismo moderno, com sua lógica de degradação, modifica profundamente a realidade material urbana, de maneira a tornar o próprio tecido urbano e social na ruína que expressa uma nova forma de alegoria que surge com a modernidade. Essa nova forma de alegoria surgida com a modernidade capitalista traz consigo também a simultaneidade de diferentes códigos característica da forma alegórica, agora não só como os códigos das figuras gregas, cristãs ou egípcias, mas se dando também por meio de toda a multiplicidade de códigos utilizados pela propaganda nascente, marcados por um movimento ainda embrionário de incorporação da tradição e da relação com o passado. Observando a oposição que Benjamin desenvolve em sua tese sobre o drama trágico, nota-se

³⁹ Ibidem, p.186-189.

⁴⁰ A relação existente entre o alegórico e sua recepção será mais profundamente explorada em outro momento, focando nesse aspecto simultaneamente hermético e acessível da figura alegórica.

⁴¹ BENJAMIN, 2012B, p.151.

⁴² Para uma explicação da ideia de “história natural”, ver BUCK-MORSS, 1989, p.58-77.

que tomar essas novas figuras emergentes do mundo das mercadorias de maneira alegórica implica na desmitificação de seu aspecto aparentemente simbólico, no caso, em uma exposição do caráter de ruína que é mascarado pelo fetiche da mercadoria⁴³.

Nos anos seguintes à sua adoção do materialismo, a análise dessa nova expressão da ruína estará no cerne de diversos projetos benjaminianos, centralidade essa que pode ser vista desde sua forma. “Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade”⁴⁴, diria o primeiro fragmento de *Rua de mão única*, ao qual, com algumas ressalvas, poderia ser substituída a expressão “literária” pela “teórica”. O próprio texto de *Rua de mão única* serve como uma tentativa de observar a realidade em sua concretude, trazendo uma forma fragmentária e aforística para analisar o panorama urbano de maneira filosófica. Tal proximidade com a concretude, ainda que se desligando da forma aforística, seria ainda aprimorada no ambicioso projeto benjaminiano das *Passagens*, “sucessor espiritual” de *Rua de mão única*, no qual a relação entre a filosofia e a materialidade é “posta à prova”⁴⁵. Para isso, desde 1927 até sua morte, em 1940, Benjamin despence no projeto das *Passagens* um esforço hercúleo na busca de compreender a realidade parisiense do século XIX, construindo uma “enciclopédia urbana”⁴⁶, uma coleção fragmentária de imagens, das figuras e ideias que povoavam essa realidade que aparece em seu presente na forma de ruína.

2.1.2. Espaço e linguagem no trabalho das *Passagens*

O trabalho das *Passagens* é um trabalho singular. Incompleto e idealizado por Benjamin por pelo menos 10 anos, seu estado é aquele mesmo de uma casa para a qual foram comprados os materiais, delineada a planta, fundados os alicerces, mas a construção propriamente dita permanece sem começar⁴⁷. Desse todo incompleto, o que resta ao leitor contemporâneo são suas introduções, uma produzida em 1935 e outra em 1939, esboços que apontam para direções diferentes entre si, notas preparatórias e, aquilo que constitui o núcleo do projeto das *Passagens*, uma coletânea de 4663⁴⁸ citações e comentários divididos em 36 unidades temáticas. Com estes escritos, que fazem, por comparação, a própria estrutura fragmentária dos aforismos de *Rua de*

⁴³ Ver TIEDEMANN, 2018, p.30.

⁴⁴ BENJAMIN, 2012B, p.9.

⁴⁵ TIEDEMANN, 2018, p.17.

⁴⁶ BOLLE, 2018, p.1714.

⁴⁷ TIEDEMANN, 2018, p.15.

⁴⁸ Esse número é o número presente na edição brasileira, que soma aos fragmentos compreendidos naquela que seria considerada a versão mais completa do texto das *Passagens* aqueles contidos em uma versão preliminar do projeto construída entre 1927 e 1930. Ver BOLLE, 2018, p.1362 e p.1743-1746.

mão única parecer tão linear quanto uma receita de bolo, Benjamin constrói um labirinto histórico e filosófico sobre a realidade de Paris durante o Segundo Império, legando a qualquer estudioso de sua obra a tarefa de se embrenhar por entre as ruas estreitas, passagens secretas e catacumbas habitadas pelos fósseis de uma época que teria ainda muito a dizer. Dos resultados dessa tarefa de exploração iniciada por diversos estudiosos do *corpus* benjaminiano, o que é sumário a esse trabalho é a forma pela qual a obra das *Passagens* funciona como origem (*Ursprung*) de uma espacialização do pensamento benjaminiano, que, ainda que iniciada com as já citadas *Imagens de pensamento* e *Rua de mão única*, só atinge sua forma mais ampla e refinada na estruturação das *Passagens*.

Entender as *Passagens* como origem (*Ursprung*) de uma nova forma de pensamento implica em compreendê-las não como ponto inicial (gênese), mas mais aproximada de uma espécie de centro do movimento histórico. A ideia de origem é exposta em uma passagem de *Origem do drama trágico alemão*, que a define da seguinte maneira:

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia se confronta permanentemente com o mundo histórico, até atingira completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com sua pré e pós-história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro das suas linhas mestras. (BENJAMIN, 2020B, p.34.)

As *Passagens*, como origem, demarcam o que é central ao pensamento benjaminiano em sua própria descontinuidade e no seu caráter de incompletude, por manter, por meio dos fragmentos, uma noção construtiva acerca da matéria do devir histórico. O que a ideia de origem propõe é um nexos histórico não marcado por uma ideia de linearidade causal ou de busca genética⁴⁹, mas capaz de lidar com uma forma fragmentária da história como um processo de destruição e construção que se dá entre o ocorrido e o agora, no qual o resultado é uma “imagem que salta” (*sprunghaft*)⁵⁰. Não é só em seu método que as *Passagens* retomam a ideia de origem benjaminiana, pois, como a obra também se situa como o centro do movimento de Benjamin em direção ao materialismo, ela própria também pode ser pensada como origem dessa sua nova aproximação teórica. É nela que se encontram as linhas mestras de suas leituras de Baudelaire, assim como nela se operam suas teses acerca do surrealismo, sua adoção de Marx, alguns de seus apontamentos acerca de uma possível teoria da história e sua ideia de “imagem dialética”.

⁴⁹ BOLLE, 2018, p.1731.

⁵⁰ Ibidem, p.1733.

O caráter de restauração do projeto, visível na redenção dos fragmentos de um século XIX em ruínas, se liga com sua incompletude, enquanto esboço e alicerce de uma casa ainda não construída, e acaba por reforçar sua interpretação como origem do pensamento de um Walter Benjamin já mais próximo do materialismo.

Essa origem é espacializada em pelo menos dois aspectos. O primeiro deles é o próprio caráter material dos objetos que Benjamin trata dentro das *Passagens*, fragmentos concretos das ruínas de uma cidade que perfaz um espaço urbano em modificação constante⁵¹. O segundo é a própria organização da obra como uma espécie de “constelação” e disposição virtual dos fragmentos do texto, aqui servindo como os “fenômenos” da teoria das ideias presente em *Origem do drama trágico*, em uma espécie de disposição que constitui uma imagem⁵². Nesse aspecto dúplice do projeto das *Passagens* é que reside a ideia de ver o espaço que Benjamin constrói e apresenta como uma forma de linguagem, como algo que é em si um meio de transmissão, mas também o próprio conteúdo que é transmitido. Assim, seria possível, emprestando do jovem Benjamin, ainda não tão próximo do materialismo e distante do momento de escrita da primeira linha do seu projeto mais ambicioso, pensar o espaço das *Passagens* por meio da ideia de *medium*.

Uma primeira exposição dessa ideia de *medium* está presente já em um texto de 1916, intitulado *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem*, em que Benjamin expõe a noção de que a linguagem existe não como um mero meio (*Mittel*) de transmissão de conteúdos, mas que ela é em si também o conteúdo transmitido, de modo que não é “através” da linguagem que se comunica algo externo a ela, mas é a própria linguagem que se comunica em si mesma⁵³. A linguagem é a forma de expressão de uma essência linguística daquilo que nela se exprime, de modo que por meio dela não expressamos a coisa como é em absoluto, mas sim segundo sua comunicabilidade, conforme sua imediatez⁵⁴. Em miúdos, o que Benjamin expõe aqui é sua corrente tensão com uma filosofia baseada em uma distinção estanque entre sujeito e objeto⁵⁵, acusada de colocar uma barreira intransponível entre a universalidade do conceito e a particularidade do real. A linguagem, e consigo o nome, não é somente uma forma de transmissão do particular subsumido ao universal, mas deve ser compreendida como o próprio conteúdo, como meio, ambiente e modo segundo o qual a comunicação se dá imediatamente.

⁵¹ BUCK-MORSS, 1989, p.IX-X.

⁵² BOLLE, 2018, p.1718.

⁵³ BENJAMIN, 2013, p.52-53.

⁵⁴ Ibidem, p.53-54.

⁵⁵ Ver RIBEIRO, 2021, p.83-85.

O particular e o universal são ligados não por uma relação conceitual, mas por um aspecto imediato, que é a linguagem. Essa interação se dá segundo relações de semelhança, que estavam já presentes nas primeiras experiências místicas da humanidade, baseadas em um caráter mimético. A linguagem e a escrita surgem como o novo *medium* no qual se dariam essas relações de semelhança após o esmaecimento da experiência mística em grande parte da sociedade ocidental⁵⁶. O mimético em Benjamin, por mais paradoxal que pareça, não se dá por meio da imitação sensível, mas pela articulação de uma forma não sensível de semelhança que funciona por meio de “correspondências naturais”⁵⁷. Aqui parece ser evocado o mesmo caráter paradoxal das constelações presentes na tese sobre o drama trágico, marcadas por uma forma de espacialidade que não é pensada de maneira sensível, mas sim virtual⁵⁸.

Quanto ao método presente nas *Passagens*, Benjamin ecoaria sua ideia de linguagem anterior ao afirmar que: “Método desse trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.”⁵⁹. O esforço de seu trabalho é permitir essa forma de comunicação da linguagem em si mesma, assim como lhe era presente em seu pensamento de juventude. A já explicitada dupla natureza do espaço nessa obra agora pode ser melhor pormenorizada. A primeira formulação surge no projeto conforme o espaço aparece dentro de cada um dos fragmentos, em um tipo de imagem de escrita similar àquela de *Rua de mão única* ou de *Imagens de pensamento*, de maneira a transformar qualitativamente a própria ideia de crítica literária, que agora passa a incorporar as formas de escrita decorrentes da aceleração da vida urbana⁶⁰. O espaço é a matéria dos fragmentos que constroem as *Passagens*, no sentido de que a realidade material a qual eles analisam é uma realidade necessariamente espacial, sendo na sua relação entre si que o espaço surge em sua segunda formulação, entendido como maneira de apresentação e também como forma de produção de sentido. Cada fragmento, como material singular da realidade que é retirado de seu contexto corriqueiro, propõe dentro de si uma análise da realidade material que deve ser montada em conjunto com outros fragmentos, em uma espécie de análise descontínua que rompe com a lógica original do objeto, ao mesmo tempo que reserva em si um momento positivo de construção⁶¹. Esse momento positivo é marcado pelo comentário e pela crítica⁶², como movimentos que tomam os conteúdos da realidade e os

⁵⁶ BENJAMIN, 2012A, p.121-122.

⁵⁷ Ibidem, p.118.

⁵⁸ Idem, 2020B, p.22.

⁵⁹ BENJAMIN, 2018, p.764, [N, 1a, 8].

⁶⁰ BOLLE, 1999, p.103-105.

⁶¹ BUCK-MORSS, 1989, p.77.

⁶² A distinção entre comentário e crítica é de grande importância para o trabalho de Benjamin, o que se evidencia em seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. Nesse sentido, o que cabe ao comentário é uma análise do

“costuram” entre si, montando uma forma de apresentação da realidade centrada em um princípio de coerência, ao invés de ser meramente uma colagem arbitrária de elementos^{63,64}. Aqui se faz presente a já apontada tentativa de superação de uma separação de sujeito e objeto por meio da aparição daquilo que seria chamado de *fenômeno originário*^{65,66}. Essa noção, apropriada de Goethe, designa o modo pelo qual as próprias estruturas concretas e objetivas são elas mesmas realizações materiais das ideias, de maneira que, ao invés de pensarmos o universal como uma abstração do material particular, devemos pensar o particular como uma manifestação desse mesmo universal, sendo ligada a ele⁶⁷. A experiência e a percepção devem ser entendidas já como uma espécie de leitura, que concatena aspectos epistemológicos, sendo da filosofia o dever de trabalhar essa matéria da experiência por meio da linguagem⁶⁸.

Os fragmentos das passagens ilustram a atividade de comentário, que extrai o teor factual marcado pela sua historicidade, de modo que é em sua tensão interna e externa, conforme são relacionados com outros fragmentos, que o particular pode se apresentar como imagem do universal, como estrutura “natural”⁶⁹ de expressão e de construção de formas universais presentes no século XIX. Aqui, a atividade de crítica se faz presente como aquela que transmuta o histórico na descoberta de seu movimento e de seu enigma. Não tanto mais a

“teor factual” de uma obra, o que se aproximaria de uma análise de sua “matéria” e de seu caráter histórico, enquanto à crítica resta a tarefa de, partindo do comentário, compreender o desenvolvimento do “teor de verdade”, que se aproximaria mais de uma concepção de “forma” que se apresenta como o desenvolver de um enigma que se apresenta por meio do teor factual. Os trabalhos de crítica e de comentário parecem operar de maneira simultânea dentro do trabalho das *Passagens*, em uma análise tanto do conteúdo histórico e de seu teor factual, quanto de sua dinâmica e disposição como teor de verdade. Ver BENJAMIN, 2009, p.11-14 & GAGNEBIN, 1993, p.40.

⁶³ BUCK-MORSS, 1989, p.74.

⁶⁴ Aqui ressurgem o aspecto “monadológico”, de inspiração leibniziana, do trabalho benjaminiano, que ecoa novamente o trabalho sobre o drama trágico. Nesse sentido, ao mesmo tempo que cada fragmento se dá como unidade fundamental e irreduzível, ele é também uma imagem do próprio mundo, exprimindo toda a realidade. A monadologia de Leibniz também traz consigo uma concepção de verdade baseada na ideia de coerência, que parece ecoar de modo distinto no princípio de montagem benjaminiano. Ver BENJAMIN, 2020B, p.35-37, assim como FERNANDES, 2021, p.21-25. Este último, apesar de tratar mais da interpretação de Benjamin quanto à poética de Baudelaire, resume bem o sentido que o pensamento benjaminiano faz uso da ideia de mônada.

⁶⁵ Aqui optamos pela utilização do termo “fenômeno originário” para traduzir “*Urphänomen*”, por achar que este termo traz o aspecto de “origem” presente no prefixo “Ur”, além de parecer mais elegante do que outras traduções possíveis e já utilizadas em alguns trabalhos, como “protofenômeno” ou até mesmo “Ur-fenômeno”.

⁶⁶ A dissolução da distinção sujeito e objeto, tomada de empréstimo de Goethe, apresentada por Benjamin indica a forma que o autor pode ser visto como um crítico moderno da própria modernidade, observando como o pensamento benjaminiano parte de um resgate de ideias e autores modernos que nadam contra a corrente do que se assume tradicionalmente como moderno.

⁶⁷ BUCK-MORSS, 1989, p.71.

⁶⁸ DAMIÃO, 2021, p.45.

⁶⁹ A concepção de “natureza” em Benjamin se relaciona com a ideia de “fenômeno originário”, mas também assume um aspecto alegórico ao se contrapor dialeticamente à ideia de “história”. Seu uso da natureza se dá tanto como forma de observar a constituição dos fenômenos e de sua relação com um aspecto universal, seguindo a inspiração biológica do “fenômeno originário”, mas também possui um caráter crítico que busca romper e denunciar uma forma reificada de lidar com os processos históricos que os submete a um ritmo pretensamente “natural”, que não se encontraria nem na própria natureza. Ver BUCK-MORSS, 1989, p.58-77.

figura de uma fogueira⁷⁰, o movimento da crítica se faz pelo movimento do transeunte, do *flâneur* e de seus correlatos que são capazes de reconhecer na cidade seus códigos inscritos e observar nela seu enigma⁷¹. Aqui, retorna a explicação que Benjamin faz do alegórico, de maneira que a própria cidade de Paris e seus elementos se expõem de maneira alegórica e enigmática. É na tarefa de ler e expor esse caráter alegórico que se inscreve o trabalho das *Passagens*, mantendo o aspecto enigmático do tecido urbano em sua distância e proximidade. Por meio de seu princípio de construção e montagem, aprendido com as vanguardas⁷², Benjamin executa a passagem entre a imanência e a transcendência sem cair nos erros de uma filosofia sistemática, que antecipa seus passos seguintes e ordena os fenômenos não pelas suas “afinidades eletivas”, mas por uma determinação externa a eles. Pelo ordenamento presente nas *Passagens*, Benjamin faz com que os próprios fenômenos demonstrem o que deles resta de “valor de eternidade”, não de maneira que os mistifica e os apaga, mas que acaba por “redimi-los”. Benjamin compreende bem uma dialética da modernidade esboçada por Baudelaire, em que o belo aparece como composto tanto por um elemento transitório quanto por um elemento eterno⁷³. As ideias correspondem a uma forma de eternidade que salva os fenômenos em seus conceitos os reordenando, assim como as *Passagens* salvam as ruínas do século XIX por meio de sua organização espacial, que permite conviverem os pontos extremados de uma ideia ao invés de aplinar o tempo seguindo uma periodização arbitrária. As particularidades extremadas surgem nessa ideia de uma Paris do século XIX como a sobrevivência de distintas temporalidades em um mesmo momento⁷⁴, em uma modernidade que surge como anúncio de uma grande mudança, marcada pelos signos da técnica, mas que se ergue por sobre catacumbas há muito escavadas:

Paris situa-se sobre um sistema de cavernas onde ressoam ruídos do metrô e de trens e no qual cada ônibus e caminhão desperta um eco que se prolonga. E este grande sistema técnico de ruas e canalização entrecruza-se com as abóbadas antigas, minas de calcário, grutas, catacumbas, que foram aumentando durante os séculos, desde o início da Idade Média. Ainda hoje é possível adquirir uma entrada por dois francos para uma visita a esta Paris mais noturna, que é muito mais barata e menos perigosa do que aquela da superfície. (BENJAMIN, 2018, p.170, [C, 2, 1]).

Esse fragmento das *Passagens* reserva para si uma especificidade, pois conserva em si mesmo uma pequena demonstração do próprio princípio construtivo que já foi apontado como

⁷⁰ BENJAMIN, 2009, p.13-14.

⁷¹ Para um melhor desenvolvimento da ideia de cidade como enigma, ver JACQUES & VELLOSO, 2023, p.15-25.

⁷² Ver JACQUES & VELLOSO, 2023, p.98-130, para uma exposição da origem vanguardista da montagem benjaminiana.

⁷³ BAUDELAIRE, 1996, p.10-11.

⁷⁴ BOLLE, 1999, p.107-108.

central para o projeto de Benjamin. A justaposição dessas duas imagens de Paris, uma antiga e subterrânea e outra marcada pelos sinais da modernidade que despontam nas ruas, traz à tona aspectos opostos que se fazem presentes em um mesmo momento, revelando uma ideia subjacente acerca do processo histórico por meio da própria apresentação da realidade. A ideia que desponta dessa imagem, assim como de muitas outras presentes e relacionadas dentro das *Passagens*, é a de uma “história que permanece tão parada que acumula poeira”⁷⁵, de maneira que o pó se depositava até sobre as revoluções⁷⁶. A justaposição de imagens revela aquilo que elas não poderiam passar isoladas, trazendo uma nova dimensão do pensamento da mesma maneira que um estereoscópio justapõe duas imagens bidimensionais para construir uma figura tridimensional⁷⁷, de modo que o projeto benjaminiano não só trabalha por meio dessas justaposições, mas também convida seu leitor a justapor o presente com essa imagem cristalizada do passado, como apontaria Buck-Morss:

Essas passagens originais são “o molde oco, a partir do qual se cunhou a imagem “da modernidade”. Quando justapostas à presente disposição deslumbrante da mercadoria, elas expressam a essência da história moderna como um enigma: Onde as passagens e seus conteúdos permanecem miticamente inalterados, a história se torna visível neles; onde eles foram suplantados historicamente por novas fantasmagorias mercadológicas, sua forma mítica sobrevive. Tais justaposições de presente e passado rebaixam a fantasmagoria contemporânea, trazendo à consciência a veloz meia-vida do elemento utópico nas mercadorias e a repetição incessante de sua forma de traição: a mesma promessa, o mesmo desapontamento: “Aquilo que é “sempre o mesmo”, não é o acontecimento, e, sim, o que nele é novo...”. A dialética temporal do novo como “sempre o mesmo”, a marca da moda, é o segredo da experiência moderna da história. Sob o capitalismo, os mitos mais recentes são continuamente suplantados por outros novos, e isso significa que a novidade em si mesma se repete miticamente. (BUCK-MORSS, 1989, p.293. Tradução própria)

Esse movimento de justaposição é uma indicação da maneira espacializada pela qual se dá o pensamento benjaminiano, já que ele não se orienta segundo uma linearidade temporal, mas por meio de uma simultaneidade espacial. O projeto inteiro que Benjamin emprega nas *Passagens* se organiza segundo formas que questionam a própria noção de linearidade, aproximando-se de um aspecto de “hipertexto”⁷⁸. Os símbolos presentes em alguns fragmentos da edição original, indicativos do projeto que Benjamin tinha de extrair alguns de seus fragmentos para usá-los como base na construção de um livro sobre Baudelaire, apresentam, para além de uma extensão da não linearidade, o projeto das *Passagens* como uma espécie de arquivo que poderia ser acessado como um “dispositivo dinâmico” a ser utilizado em um processo de construção, desconstrução e reconstrução que pode ser “reprogramado” por meio

⁷⁵ BUCK-MORSS, 1989, p.95.

⁷⁶ BENJAMIN, 2018, p.197 [D, 1a, 1].

⁷⁷ Ver BUCK-MORSS, 1989, p.292 e BENJAMIN, 2018, p.760-761 [N, 1, 8].

⁷⁸ Ver a hipótese presente em BOLLE, 2015 e em BOLLE, 2018, 1721-1723.

da participação ativa do leitor⁷⁹. O que Benjamin organiza com suas siglas se aproxima mais de um mapa cartográfico⁸⁰, cujos símbolos que o identificam resumem distintos fragmentos textuais, tornando a escrita dupla: ora é *escriptura*, ora é *pictura*, retomando uma tensão tradicional entre poesia e imagem^{81.82}. Essa espécie de nova textualidade como resumo imagético ecoa a própria forma pela qual Benjamin estrutura sua noção de ideia dentro de *Origem do drama trágico*, em que se lê: “A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo.”⁸³

A ideia do pensamento benjaminiano como uma “dialética na imobilidade”⁸⁴ é a expressão dessa tensão que se apresenta como imagem, já que, ao invés de se pensar conforme uma dialética baseada em categorias como a de “superação”, em que as contradições são, por meio do movimento histórico linear, levadas a cabo em uma exposição que se sucede por uma lógica temporal linear e esvaziada, Benjamin pensa por meio de uma exposição simultânea dos polos contraditórios em uma imagem que sustenta a contradição e que se define por meio desse processo de simultaneidade dos momentos extremos. Uma identificação do que Benjamin entende por imagem dialética se dá em um dos fragmentos das *Passagens*, que afirma que:

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão dos opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história. (Ibidem, p.788, [N, 10a, 3]).

Por meio dessa descrição, se identifica a proximidade dessa nova forma de pensamento com aquela das constelações, de maneira que a ideia de imagem dialética pode ser entendida como um desenvolvimento posterior da ideia de constelação apresentada na tese sobre o drama trágico, herdando o aspecto dialético dessa forma de pensamento, que se mantém por meio da sustentação de dois opostos contraditórios em uma unidade marcada por tensões, em que os polos se explicam mutuamente. A imagem dialética aparece como um cruzamento entre uma perspectiva teológica presente desde a juventude de Benjamin e a sua adoção do materialismo,

⁷⁹ Ibidem, 1723-1724.

⁸⁰ Idem, 1999, p.99.

⁸¹ Idem, 2015, p.95-96.

⁸² Bolle aponta que essa tensão expressa no projeto das *Passagens* ecoa a questão de “*ut pictura poesis*”, desenvolvida por nomes como Horácio, Lessing e Mallarmé. Ver Idem, 96.

⁸³ BENJAMIN, 2020B, p.37.

⁸⁴ Idem, 2018, p.768 [N, 3, 1].

em uma maneira de regulação mútua, na qual a transcendência própria do âmbito teológico é ligada com o método de análise da história concreta do materialismo histórico em uma potencialização de suas forças interpretativas que busca nulificar suas potenciais falhas. O marxismo, quando não regulado pela teologia, recai no positivismo, enquanto a teologia, se afastada da análise material, recai em magia⁸⁵.

Em termos relativos à espacialidade, é importante perceber que essas imagens não são propriamente imagens em um sentido convencional, como se encerrassem uma espécie de “gravura” ou representação pictórica corriqueira. O aspecto de imagem aparece muito mais como uma contraposição a um aspecto historicista tradicional, no qual a história é apresentada como o domínio do “era uma vez”⁸⁶. A dimensão imagética se dá por uma aproximação de um aspecto de sincronicidade permitido pela espacialização, como foi aqui demonstrado. A ideia da própria constelação, precursora das imagens dialéticas, como disposição virtual dos fenômenos, e a própria disposição das *Passagens* como um texto que apresenta o aspecto imagético de organização em sua própria disposição, trazem pistas para compreender o que Benjamin entende por imagem nesse sentido. Essas afinidades de seu pensamento com categorias espaciais acabam por trazer certa legitimidade à tentativa de Susan Buck-Morss de interpretar as imagens dialéticas como uma apresentação de diferentes “coordenadas” espaciais.⁸⁷ Essa interpretação é certamente tributária do primeiro esboço das *Passagens*, em que Benjamin se utiliza da noção de coordenadas para descrever a experiência do moderno, como “uma e a mesma coisa cruzada por inúmeras intermitências”, em uma espécie de continuidade da descontinuidade⁸⁸. A ideia de um sistema de coordenadas apareceria em Scholem, utilizando as palavras de seu próprio amigo, para representar a forma pela qual se dava a alternância entre temas e diferentes assuntos na forma que Benjamin trabalhava⁸⁹. De certa maneira, esse pensamento por meio de coordenadas não se distancia demasiado da interpretação das *Passagens* como hipertexto, no sentido de que ambas as compreendem como uma forma de exposição espacializada do pensamento.

Mas se a exposição espacializada do pensamento é também marcada por uma justaposição histórica entre “ocorrido” e “agora”, as categorias desenvolvidas por Benjamin, tanto em sua análise nas *Passagens* quanto em suas obras paralelas que discorrem sobre a

⁸⁵ BUCK-MORSS, 1989, p.249.

⁸⁶ BENJAMIN, 2018, p.769, [N, 3, 4].

⁸⁷ BUCK-MORSS, 1989, p.210.

⁸⁸ BENJAMIN, 2018, p.1395, [Gº, 19].

⁸⁹ BUCK-MORSS, 1989, p.212, apud. SCHOLEM, 1981, p.197.

realidade do começo do século XX, aparecem agora, após mais de 80 anos de sua morte, como imagens do ocorrido. Esse passado tão recente aparece no presente como fóssil, que marca a morte de um tipo de espacialidade urbana que sobrevive somente como fantasmagoria. Não seria à toa o que Susan Buck-Morss apontaria, ao final de seu trabalho de comentário às *Passagens*, sobre o destino das metrópoles europeias após os bombardeios aéreos que caracterizaram a Segunda Guerra:

Cidades sobreviveriam à Guerra. Elas seriam reconstruídas refletindo o mais moderno planejamento urbano; suas fachadas do século dezenove seriam restauradas como tesouros históricos. Mas o significado da metrópole moderna como o centro ideológico do imperialismo nacional, do capital e do consumo, desapareceu com esses ataques aéreos. A população metropolitana do planeta nunca foi tão grande. Suas cidades nunca pareceram tão similares. Mas, no sentido que Benjamin gravou em sua história da cidade de Paris, não pode haver nenhuma “Capital” do final do século XX. O trabalho das *Passagens* marca o fim de uma era de oníricos mundos urbanos de uma maneira que o autor nunca pretendeu. (BUCK-MORSS, 1989, p.328-330).

As grandes cidades da modernidade e sua vida urbana são soterradas pelas novas megalópoles que se erguem sobre suas ruínas, em um salto que nem o *flâneur* mais sonhador seria capaz de imaginar. As antigas passagens são substituídas pelos shoppings, e o moderno, ao final de um século XX que Benjamin não pode ver acontecer, se torna o pós-moderno, trazendo consigo um novo espaço e, conseqüentemente, novos problemas de linguagem.

2.2. JAMESON E A LINGUAGEM DOS SHOPPINGS

2.2.1. Andando a distância

Dentre os autores que se põem a discutir esse momento de mudanças aceleradas, em que a modernidade da qual fala Benjamin é soterrada pelos edifícios e construções de um novo período da história humana, se encontra o filósofo e crítico cultural Fredric Jameson, reconhecido majoritariamente pelas suas contribuições incontornáveis ao debate sobre o conceito de “pós-modernidade”. Suas observações quanto ao panorama cultural de sua época indicam uma mudança em sua lógica hegemônica, iniciada próxima ao pós-guerra e se concretizando pelos idos da década de 60. Em seu livro *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, obra que serve como corolário de uma década dedicada ao estudo das particularidades desse novo período cultural, Jameson busca apontar a legitimidade histórica de se falar em uma “pós-modernidade” em contraposição a uma simples continuidade do moderno. Para isso, Jameson se aprofunda a analisar diferentes fenômenos artísticos e culturais, em um movimento que engloba desde obras teóricas até as mais variadas formas de arte, como instalações, videoarte, pinturas, literatura e arquitetura, buscando produzir uma imagem panorâmica deste novo período. A ideia de “imagem” aqui usada expressa uma certa influência

benjaminiana, de modo que a própria tentativa de Jameson de pensar a pós-modernidade se constrói segundo a organização de diferentes fenômenos que, à primeira vista, parecem não possuir nenhuma relação entre si, mas que se aglutinam sob o nome “pós-modernidade”, como uma espécie de constelação⁹⁰. Nessa inspiração constelacional para pensar o seu presente, Jameson expressa seu diálogo profícuo com aquilo que viria a ser chamado de “marxismo ocidental”, nome geralmente associado a autores como Lukács, Adorno, Marcuse e Benjamin, que marcam fortemente o trajeto intelectual jamesoniano em seus diferentes momentos.

De fato, é impossível pensar o esforço de Jameson descolado de suas origens intelectuais. Ainda que tenha se desenvolvido majoritariamente nos Estados Unidos, sua pesquisa na década de 50, quando ainda era orientando do filólogo alemão Erich Auerbach⁹¹, se alinha mais com leituras teóricas de uma tradição europeia, rompendo com as tendências majoritárias na academia norte-americana de sua época, a saber, o empirismo positivista e o *new criticism*⁹². Sua própria inserção em uma tradição anglófona dos estudos culturais marxistas é posterior, de maneira que o diálogo com autores como Raymond Williams e Terry Eagleton não se dá como ponto de partida de seu pensamento, mas sim como o encontro fortuito de autores interessados em repensar o marxismo para a análise cultural⁹³. O diálogo de Jameson com a tradição europeia o permite ter contato com a filosofia de Jean Paul Sartre, que seria apontado pelo próprio Jameson como o autor que exerceu maior influência sobre seu pensamento de juventude⁹⁴. Essa influência se expressa de diferentes maneiras, seja por uma preocupação com questões relativas à formação do “eu”, por uma não divisão entre textos “culturais” e teóricos ou por seu papel como um intelectual engajado politicamente⁹⁵. Esse último aspecto de engajamento se evidencia na maneira que Jameson lida com o próprio pós-moderno, que não se dá somente no âmbito de uma formulação crítica, mas também em um aspecto prático e utópico. Esse caráter prático seria definido por Martin Donougho como uma “epistemologia ativista”⁹⁶, na qual as condições para uma nova prática só poderão ser atingidas mediante um movimento de busca e mapeamento das possibilidades utópicas do futuro.

Sartre é somente o ponto de partida nesse trajeto intelectual, que, como já apontado, incorpora fortemente aspectos do “marxismo ocidental”. Identificado como um dos primeiros

⁹⁰ WEGNER, 2014, p.64.

⁹¹ TALLY J., 2014, p.21.

⁹² Ver Ibidem, p.16 & p.32.

⁹³ Ver Ibidem, p.32.

⁹⁴ JAMESON, 2012, p.85

⁹⁵ Ibidem, p.85-86.

⁹⁶ DONOUGHO, 1989, p.94, apud. GAZZOLA, 2006, p.15.

pensadores norte-americanos a introduzir no debate cultural figuras como Adorno, Lukács, Bloch, Brecht e Benjamin⁹⁷, Jameson se utiliza de suas contribuições teóricas para construir sua crítica dialética que, em um primeiro momento, se centra em uma análise do surgimento das formas narrativas da modernidade e no desenvolvimento da dialética dentro do próprio marxismo ocidental⁹⁸. É Philip Wegner o autor que evidencia a centralidade da questão da exposição (*Darstellung*) para o pensamento jamesoniano, indicando que sua obra de 1971, *Marxismo e forma*, pode ser comparada com uma espécie de “romance realista” em termos lukacsianos⁹⁹. Esta obra, a primeira em que Jameson se utiliza propriamente de uma leitura dos autores do marxismo ocidental, constrói uma narrativa teórica que perpassa categorias centrais de Adorno, Lukács e Benjamin, não de modo cronológico, mas sim segundo uma espécie de necessidade narrativa em que a totalidade da obra se desenvolve no encadeamento de seus momentos particulares¹⁰⁰. Tal como o romance realista depende da possibilidade de apreensão das forças históricas de mudança por aquele que o escreve, *Marxismo e forma* é também resultado do período particular de otimismo no panorama político global em que ele se encontra. Jameson aponta que ao fim da década de 60 “tudo parece possível”, de modo que a crença na possibilidade de produzir uma forma de “totalidade teórica” deve ser entendida como resultante desse momento de aparente liberação social de energias¹⁰¹. Wegner indicaria que o livro seguinte, *O inconsciente político*, pode ser lido como uma modificação desse projeto de totalidade, aproximando-se muito mais da forma episódica de um romance modernista, em que a totalidade surge não como resultante do próprio movimento da obra, mas por meio de uma atitude de mediação, um ato simbólico que, assim como a ligação com a estrutura da *Odisseia* “unifica” os episódios particulares do *Ulysses* de Joyce, busca unir estruturas “semiautônomas”¹⁰².

Partindo da exposição dessas duas obras, é possível identificar que, antes de voltar seu trabalho a uma análise da cultura pós-moderna, Jameson já era versado nos paradigmas culturais da modernidade, compreendendo também a fortuna crítica desenvolvida nesse período. Além disso, se nota a importância que este autor dá à questão da exposição, que se modifica de uma obra a outra e se modificará novamente quando Jameson passar a tratar do pós-moderno. Essa modificação expositiva é também uma mudança na dimensão e na orientação de seu

⁹⁷ Ver JAY, 1986, p.127-128 & TALLY J., 2014, p.19-20.

⁹⁸ A referência aqui é, em ordem, a *O inconsciente político* (JAMESON,1981) e *Marxismo e forma* (Idem, 1985).

⁹⁹ Para uma explicação mais detalhada do sentido de realismo lukácsiano, ver LUKÁCS, 1980, p.28-59.

¹⁰⁰ WEGNER, 2014, p.31-32.

¹⁰¹ Ibidem, p.38-39.

¹⁰² Ver Ibidem, p.50-52.

pensamento. Se antes suas principais influências se situavam na crítica cultural de cunho marxista, com algumas outras influências da psicanálise e da teoria literária, é com o início do trabalho jamesoniano sobre o pós-moderno que seu pensamento passa a incorporar cada vez mais vertentes teóricas e áreas da cultura. Sua incorporação, apesar de tudo, ainda se dá segundo a teoria marxista, compreendida como horizonte final de suas elaborações teóricas¹⁰³. Essa ampliação no escopo teórico decorre da natureza multifacetada do período pós-moderno, em que a esfera cultural se torna cada vez maior, englobando cada vez mais fenômenos que operam de maneiras distintas¹⁰⁴. É partindo dessa ampliação que se é possível identificar a mudança de orientação em seu trabalho teórico. Se nas suas obras da década de 70 os fenômenos analisados eram ou autores e categorias singulares ou obras de uma única forma de produção cultural, é característico de seu trabalho com o pós-moderno a convivência de diferentes registros de materialidade pertencentes a diferentes manifestações culturais. No caso, a pós-modernidade surge no pensamento de Jameson como a descoberta de um problema que muda o foco de seu trabalho teórico, ainda que se mantenha a unidade metodológica e se encontre na sua obra uma continuidade raramente observada no tempo presente¹⁰⁵. Esse novo enfoque para os problemas elaborados em suas obras anteriores é afirmado pelo próprio Jameson em uma introdução ao seu livro *Ideologias da teoria*, de 1988, em que o autor aponta que nos ensaios presentes nessa obra se opera uma “modificação do vertical para o horizontal”¹⁰⁶. Douglas Kellner e Sean Homer argumentam, traduzindo a expressão de Jameson, que:

Em outras palavras, o foco de Jameson passa de uma ênfase vertical nas muitas dimensões de um texto – seus níveis ideológicos, psicanalíticos, formais e mítico-simbólicos – que requerem uma prática sofisticada e multivalente de leitura, para uma ênfase horizontal nas maneiras pelas quais textos estão inseridos em sequências históricas e em como a história penetra e ajuda a constituir textos. (KELLNER & HOMER, 2004, p.XIV.)

Esse novo foco horizontal é o que separa suas obras anteriores ao ano de 1985 daquelas que sucedem seu trabalho acerca do período pós-moderno. O primeiro livro de Jameson sobre o pós-modernismo é um exemplo do que poderia ser considerado uma leitura horizontal dos textos da cultura, justamente por não focar em uma manifestação isolada dessa nova lógica, se detendo em distintas esferas da produção cultural, como cinema, vídeo, arquitetura e literatura, abrangendo até mesmo uma leitura econômica da realidade na qual as manifestações culturais que analisa estão presentes, ilustrando a já citada lógica “constelar” de sua obra.

¹⁰³ JAMESON, 2006, p.11.

¹⁰⁴ Idem, 2007, p.24-25.

¹⁰⁵ KELLNER & HOMER, 2004, p.XIV. Tradução própria.

¹⁰⁶ JAMESON, 1988, p.XXIX.

Mas afinal, qual é a leitura que Jameson faz da pós-modernidade? Primeiramente, é importante salientar que seu diagnóstico acerca deste período cultural não é o primeiro a atingir grande expressão nos círculos teóricos durante o século XX, já que ele surge justamente como uma tentativa de oferecer uma contribuição de viés dialético e materialista a um debate já muito em voga¹⁰⁷. Perry Anderson afirma que a originalidade de Jameson se dá pela forma que este “ancora o pós-modernismo em alterações objetivas da ordem econômica do capital”, transformando-o não mais somente em uma ruptura estética ou epistemológica, mas sim na expressão cultural de uma mudança que se dá dentro do próprio modo de produção dominante¹⁰⁸. Essa mudança interna à ordem de produção capitalista é retirada das leituras que Jameson faz de Ernest Mandel¹⁰⁹, que aponta para o surgimento de uma nova fase do capitalismo que se segue após a fase imperialista, identificada como a fase do capitalismo tardio. A marca característica dessa nova fase é a dissolução das colônias pelos processos de independência ocorridos no século XX, assim como o subsequente deslocamento da indústria para os países periféricos, em um processo de dissolução das fronteiras nacionais¹¹⁰. Esse deslocamento, muitas vezes identificado com o processo de globalização, aumenta o alcance do capital dentro do globo e, somado à queda do bloco socialista, contemporânea aos escritos de Jameson, dota o capitalismo de uma força hegemônica nunca antes vista dentro do panorama mundial. Mais profundamente, Jameson descreveria o panorama do capitalismo tardio como

...a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão que até então atinge áreas de fora do mercado. Assim, esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário. Nesse aspecto, sentimo-nos tentados a falar de algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda. (JAMESON, 2007, p.61).

Outra forma de compreender esse processo é por meio da categoria sociológica de modernização, entendida como o processo de desenvolvimento da tecnologia e do avanço do capital, que Jameson, retomando a análise de Marx, vê como ligados¹¹¹. O capitalismo tardio é o momento em que esse processo, ao menos no Ocidente, se completa e “tudo teria chegado à mesma hora no relógio do desenvolvimento ou da racionalização”¹¹².

¹⁰⁷ Ver JAMESON, 2007, p.80-90.

¹⁰⁸ ANDERSON, 1999, p.66.

¹⁰⁹ Ver MANDEL, 1982.

¹¹⁰ JAMESON, 2007, p.22-23.

¹¹¹ Ibidem, p.61.

¹¹² JAMESON, 2007, p.314.

A relação entre capital e cultura reestabelece na obra jamesoniana uma divisão tradicionalmente materialista, de maneira que a modernização, processo que ocorre com a base, tem sua expressão na superestrutura, aqui identificada com a ideia de “modernismo”¹¹³. Essa relação se assemelha àquela proposta por Benjamin no sentido de expressão¹¹⁴, pois não se dá de maneira direta e determinista, mas se expressa como um número diverso de respostas da cultura a um movimento econômico e tecnológico particular. Jameson aponta que essas respostas existem como relação, não como conteúdo, de maneira que a cultura responde à modernização de diversos modos, sendo sua ideia de modernismo compreendida como o conjunto amplo de respostas culturais a esse movimento de modernização. Assim, tanto movimentos otimistas com relação ao desenvolvimento tecnológico possível frente às novas descobertas do século XX quanto os movimentos contrários ao processo de modernização, muitas vezes marcados por um aspecto pastoril e uma prática ludita, poderiam ser compreendidos dentro da mesma ideia de modernismo¹¹⁵.

O fim do processo de modernização no Ocidente marca o início do período do capitalismo tardio, de maneira a estabelecer uma nova lógica cultural que modifica questões já presentes no modernismo, expressando uma nova realidade econômica marcada pela expansão quase completa do capitalismo ao redor do globo. Jameson identifica essa nova lógica cultural com a ideia de “pós-modernismo”, expressa nas artes, na mídia, na teoria e nas dinâmicas sociais. Devido à sua abrangência, a ideia de pós-modernismo e a nova lógica por ela instaurada podem ser compreendidas partindo de diversos fenômenos culturais que por ela são afetados, com cada análise iluminando uma faceta distinta dessa realidade complexa. De fato, grande parte do trabalho de Fredric Jameson trata da observação de distintos fenômenos culturais recentes, partindo de diversos tipos de mídia e como eles, de uma maneira ou de outra, podem ser compreendidos como expressões desse novo panorama cultural. A leitura destes distintos fenômenos, mais do que um simples comentário superficial sobre o estado da arte na pós-modernidade, opera uma tentativa de mapeamento que busca encontrar na própria materialidade cultural deste período as possibilidades para a retomada de um sentido de unidade e de historicidade que foram perdidos¹¹⁶. Esta retomada da possibilidade do histórico e do unitário

¹¹³ Ibidem, p.314.

¹¹⁴ Ver BENJAMIN, 2018, p.

¹¹⁵ JAMESON, 2007, p.309.

¹¹⁶ Interpreta-se aqui o anseio jamesoniano por uma ideia de unidade como tendo relação direta com uma forma de pensar o panorama global, de modo que a busca por uma unidade interpretativa da multiplicidade cultural pós-moderna indica uma tentativa de situar e relacionar fenômenos particulares dentro da ordem global, indo para além da imediatividade do seu caráter local.

não se dá como retorno a categorias presentes na modernidade, mas sim como busca por novas formas de pensar que sejam capazes de fornecer alguma orientação para a ação e para o pensamento nesse período cada vez mais complexo¹¹⁷. É esta intensificação na complexidade e alargamento da esfera cultural que justificam a nova orientação horizontal de seu pensamento, de modo que a afirmação de Colin MacCabe de que, para Jameson, “nada cultural lhe é estranho”¹¹⁸ se justifica pela própria natureza do período que ele se põe a analisar. Dentro das diferentes manifestações culturais, o arquitetônico e o urbanístico também se fazem presentes, talvez até de modo privilegiado em uma análise da pós-modernidade¹¹⁹. Jameson observará os desenvolvimentos da arquitetura e do urbanismo durante o período pós-moderno partindo não só de uma análise material das mudanças urbanas pós anos 60, mas também tomando a arquitetura como uma linguagem que expressa problemas linguísticos mais profundos existentes na pós-modernidade. Assim como Benjamin, Jameson realiza a tarefa de “ler a realidade como um texto” e observar no espaço as relações ocultas que se apresentam para além da imediaticidade do nível literal.

2.2.2. Espaço e linguagem na pós-modernidade

Pensar o espaço na pós-modernidade é uma tarefa complexa, que por si só evidencia a natureza multifacetada desse período de intensificação e reformulação das modificações propostas pela própria modernidade. Jameson reconhece uma relação direta entre a pós-modernidade e o período que a antecede, de maneira que muitas das suas características já se encontravam presentes durante o momento moderno, ainda que de um modo distinto ou ocupando uma posição secundária¹²⁰. Com relação ao espaço, isso não poderia ser diferente, de forma que o espaço pós-moderno se constrói por meio de relações de ruptura e de continuidade quanto a certos processos já presentes na modernidade. O primeiro deles se dá em um nível global, como uma decorrência direta do fim do processo de modernização das sociedades ocidentais. Esse processo de expansão do capital a territórios e esferas que antes não eram de seu domínio, explicado acima segundo seus aspectos econômicos, por meio da ideia de “globalização”, traz consigo consequências espaciais e linguísticas. A principal delas é tornar impossível pensar algo que esteja “fora” do sistema capitalista, de modo que categorias opostas ao domínio do capital, como aquelas de “natureza” e “inconsciente”, são agora subsumidas à

¹¹⁷ Aqui se antecipa a ideia de “mapeamento cognitivo” a ser trabalhada mais adiante.

¹¹⁸ MACCABE, 1992, p.IX.

¹¹⁹ Ver ARANTES, 2015, p.19-20.

¹²⁰ Ibidem, p.16.

sua lógica¹²¹. Isso exemplifica um alcance cada vez maior da lógica cultural pós-moderna, que se estende até para categorias e formas de pensamento que na modernidade lhe serviam de oposição. Movimentos como o Surrealismo, teorizado e compreendido por Benjamin¹²², são incorporados à própria lógica da propaganda e dos meios de comunicação de massa, como poderia ser identificado no “fluxo total” que marca a experiência pós-moderna com a forma do vídeo e da televisão¹²³.¹²⁴ A expansão do capitalismo rumo à totalidade do globo modifica a própria lógica do espaço mundial, submetendo diferentes regiões do planeta a uma mesma ordem homogeneizante, que replica em cada parte do mundo as formas sociais oriundas dessa nova lógica cultural¹²⁵.

O segundo momento de modificação presente na pós-modernidade se dá no nível mais restrito da esfera urbana, em uma forma distinta de ruptura com a categoria de “exterior”, não mais compreendida no nível global da geopolítica e da expansão dos mercados multinacionais, mas sim no nível local da organização urbana. Jameson identifica na pós-modernidade uma ruptura entre a ideia de público e privado, que marca também uma ruptura com o sentido moderno tradicional de “exterior” e “interior” no espaço urbano. Ainda que tenha surgido neste mesmo período, a relação entre interior e exterior já se demonstrava problemática dentro da modernidade, na qual a nova dinâmica econômica inaugurada pelo capitalismo industrial afeta a própria forma de pensar e de estruturar o espaço urbano. Jameson compreende que a tensão dialética entre “público” e “privado” é inaugurada durante a modernidade, ao perceber que ela instaura, por meio do cômodo burguês, uma nova ideia de privacidade, não existente em outras formas de sociedade¹²⁶. O privado, como a esfera interna do lar, e o público, como a esfera externa da atividade coletiva, servem como base para aquilo que Jameson chama de “sociedade civil burguesa”, emprestando o termo hegeliano¹²⁷, identificada como o momento de surgimento do espaço privado burguês, uma forma de espaço radicalmente distinto do público, mas que lhe servia de componente constituinte¹²⁸. Ao longo do período moderno, já no momento do capitalismo industrial, a distinção entre público e privado inaugurada no início da modernidade passa a se enfraquecer, em decorrência do surgimento de novos tipos de espaço

¹²¹ Ibidem, p.74-75.

¹²² Ver BENJAMIN, 2012A, p.21-36.

¹²³ Ver JAMESON, 2007, p.91-118.

¹²⁴ Essa e outras formas de relação entre a experiência moderna e pós-moderna serão melhor explicitadas no terceiro capítulo dessa dissertação, focado no aspecto propriamente narrativo do espaço moderno e pós-moderno.

¹²⁵ Ibidem, p.75-76.

¹²⁶ Idem, 2007, p.127.

¹²⁷ Ver HEGEL, 2010, p. 189-229.

¹²⁸ JAMESON, 2006, p. 217-218.

que tornam nebulosas as fronteiras entre público e privado. O mundo do trabalho alienado, no qual o trabalhador opera uma atividade com finalidade coletiva, mas de maneira isolada, assim como o mundo externo das multidões, que exemplifica tanto uma dissolução do sujeito quanto da própria esfera pública, agora transformada em uma atividade de consumo de mercadorias, esmaecem as fronteiras tradicionais entre público e privado, como também a própria ideia de sociedade civil que nelas se baseia¹²⁹. Nesse sentido, Jameson ecoa o que Benjamin já antecipava com sua análise das modificações urbanas decorrentes do surgimento do capitalismo industrial. Tanto em sua análise do interior burguês, desenvolvida majoritariamente no trabalho das *Passagens*¹³⁰, quanto em sua leitura da obra de Baudelaire, em que Benjamin analisa a natureza da multidão e do trabalho alienado¹³¹, estão em germe as questões do novo espaço pós-moderno que Jameson aqui identifica.

Ainda que os diagnósticos de ambos apontem para problemas semelhantes, a realidade com a qual Jameson lida traz consigo um aprofundamento da questão benjaminiana quanto ao enfraquecimento da experiência e da forma de subjetividade burguesa, de modo que a dissolução da tensão entre interior e exterior se apresenta agora também como uma falência da própria categoria de alteridade e, acima de tudo, de uma ideia de linguagem compartilhada. Para ilustrar o primeiro ponto relativo à perda da alteridade, Jameson faz uso de uma análise do gênero *cyberpunk*, descendente direto das narrativas de conspiração global que expressavam de maneira incipiente o processo de globalização¹³², observando como é comum a este gênero a apresentação de um espaço futuro em que as noções de interior e exterior se desfazem de modo recíproco, não como almejava Benjamin em seu elogio à construção com ferro e vidro¹³³, mas sim por meio de um sequestro do espaço urbano pela esfera do capital. Tomando como exemplo o filme *Blade Runner* e partindo da crítica de Bill Buford e Liane Lefavre sobre a categoria literária do “realismo sujo”, Jameson analisa o fenômeno da corporativização do espaço urbano, tomando-o como resultante do enfraquecimento simultâneo tanto da subjetividade decorrente do interior privado burguês quanto da própria esfera pública, aqui ligada a uma ideia de civismo ou de “governo oficial”¹³⁴. Partindo desse enfraquecimento mútuo, a corporativização é entendida como o movimento em que o espaço privado perde seu caráter relativo à formação da subjetividade, não porque essa forma de espaço privado se dissolve no espaço público, mas

¹²⁹ Ibidem, p.218.

¹³⁰ Ver BENJAMIN, 2018, p.361-385.

¹³¹ Ver Idem, 2021, p. 103-149.

¹³² JAMESON, 2007, p.63-54.

¹³³ Ver BENJAMIN, 2012A, p.126-127.

¹³⁴ JAMESON, 2006, p.221.

sim por que é sequestrado pela propriedade corporativa¹³⁵. No caso, o espaço de habitação que antigamente estava em posse de um indivíduo ou de uma família, se contrapondo ao que era coletivo e público, é agora propriedade de uma corporação, também responsável por construir e organizar um simulacro de espaço público. Essa incorporação do público pelo privado, unida à própria impossibilidade de construção da subjetividade dentro do espaço, esmaece a ideia de “outro” e a experiência de alteridade que era comum na metrópole moderna. Jameson aponta que o *cyberpunk* antecipa o fenômeno cada vez mais comum de cidades que se organizam como uma espécie de “interior sem exterior”, como um amontoado de espaços internos individualizados que são organizados segundo uma forma de coletividade que é pautada fortemente pela lógica de mercado¹³⁶. Tanto o espaço privado do “eu” quanto o espaço público no qual habita o “outro” operam agora segundo as mesmas formas, de modo que suas fronteiras se desfazem cada vez mais.

Como já foi apontado, a falência da divisão entre interior e exterior em Jameson expressa também uma falência de uma ideia de linguagem compartilhada que se dá na pós-modernidade. Esta falência é compreendida nos termos linguísticos do signo, composto pelo significante, como materialidade que o representa, e pelo referente, como o “objeto externo” para qual o signo se remete. Por meio daquilo que denomina de mito-útil¹³⁷, Jameson expõe um diagnóstico dos problemas linguísticos da pós-modernidade segundo uma separação gradual dos elementos constituintes do signo. A separação do significante e do referente demarca a impossibilidade de uma relação produtora de significados¹³⁸, na qual o significante se transforma em uma espécie arbitrária de materialidade que não se relaciona mais com o mundo externo de maneira a produzir algo que esteja para além de si próprio. Jameson identifica essa separação também na forma que a produção cultural pós-moderna lida com seu passado, exemplificada pela maneira que os fragmentos de obras passadas, entendidos como significantes, se relacionam com o passado histórico, ao qual elas se referem. O autor indica que, na pós-modernidade, os fragmentos de obras passadas não são mais compreendidos em sua totalidade interpretativa, de maneira que o passado é citado não em busca de um

¹³⁵ Ibidem, p.221-222.

¹³⁶ Ibidem, p.220.

¹³⁷ Idem, 2007, p.117-118.

¹³⁸ O que parece aqui é uma ideia de similaridade entre as ideias de significado e referência, já que anteriormente Jameson propõe uma ideia do signo como composto de significante e significado, e aqui ele aparece bipartido entre significante e referente, mesmo que a ideia de “referência” carregue consigo uma ideia de “realidade” mais destacada do que aquela de significado (Ibidem, p.116-117). Ainda que essas duas categorias sejam, ao longo da história da linguística, compreendidas de diferentes maneiras e encarnem aspectos distintos da linguagem, a tarefa de Jameson é muito mais uma tarefa histórica que busca identificar como se dá o desaparecimento de uma forma de discurso organizado que seja capaz de se ligar com “a realidade”, seja ela o que for (Ibidem, p.116).

reavivamento de suas questões constituintes, mas sim no viés historicista de uma simples menção à matéria de uma cultura que antecede o presente.¹³⁹ A questão da perda da referência se relaciona profundamente com a categoria do “pastiche”, identificado como uma forma acrílica de paródia¹⁴⁰. O pastiche exemplifica essa repetição das formas passadas de modo historicista, em que a própria materialidade histórica da qual elas emergem é simplificada em prol de uma retomada “imagética”¹⁴¹ do passado, que acaba por fetichizá-lo e empobrecê-lo¹⁴². Partindo dessas observações, a cisão entre referência e significante diagnosticada por Jameson não indica que o significante deixa de “apontar para algo”, mas sim que esse “algo” para o qual ele aponta é somente um simulacro, desligado de seu sentido original¹⁴³.¹⁴⁴

Ao pensar a arquitetura como uma atividade capaz de produzir signos, que são formados pela materialidade significativa da construção e dotados de referência tanto ao espaço que os rodeia quanto a categorias históricas da produção arquitetônica humana, Jameson traz um enfoque para problemas espaciais que visa iluminá-los de outra forma, buscando uma espécie de ganho interpretativo¹⁴⁵. Decorrente dessa compreensão do espaço urbano e arquitetônico segundo termos linguísticos, a questão da perda de referência se expressa nessas duas esferas de múltiplas maneiras. Uma delas se apresenta na análise que este autor faz do sobrado que o arquiteto Frank Gehry reconstruiu para uso próprio na cidade de Santa Monica, em 1979. Para apresentar a casa, Jameson toma de empréstimo a descrição de Macrae-Gibson:

Primeiro, um conjunto de pequenos cômodos ao fundo da casa nos dois andares, incluindo escadas, quartos e banheiros. Em segundo, os espaços mais importantes da casa velha, que se tornaram: o *living*, no andar térreo, e o quarto do casal, no andar superior. Por último, os espaços complexamente rarefeitos do novo invólucro espacial, que são os espaços de entrada, as áreas da cozinha e da sala de jantar, cinco degraus abaixo do nível do *living*. (MACRAE-GIBSON, 1985, p.16-18, apud. JAMESON, 2007, p.131).

Além desse fragmento, Jameson cita outro que se refere à estrutura desses três espaços distintos: “A casa consiste em uma concha de metal corrugado envolvendo três faces de uma casa da década de 20 já existente com sua bela cobertura cor-de-rosa, de modo a criar novos espaços entre a concha e as antigas paredes externas.”¹⁴⁶ O importante a ser compreendido dessa

¹³⁹ Idem, 2019, p.341.

¹⁴⁰ Idem, 2007, p.44-45.

¹⁴¹ Importante salientar que essa imagem pouco tem relação com as imagens dialéticas das quais fala Benjamin.

¹⁴² Ibidem, p.45-46.

¹⁴³ Ibidem, p.45.

¹⁴⁴ A ideia de um “sentido original” dos fenômenos históricos em Jameson não possui a mesma conotação que há na noção benjaminiana de origem, ainda que preserve consigo alguns aspectos relativos à essência histórica de um fenômeno, unindo-os com a ideia de uma “autenticidade” presente nos estilos idiossincráticos dos autores modernistas (Ver Ibidem, p.43-44, p.48).

¹⁴⁵ Ver Ibidem, p.126. A forma que Jameson compreende o espaço construído como uma forma de linguagem será melhor exemplificada nos seguintes parágrafos.

¹⁴⁶ MACRAE-GIBSON, 1985, p.2, apud. JAMESON, 2007, p.131-132.

descrição é o aspecto dissonante da construção, na qual uma estrutura nova se sobrepõe a outra mais antiga, produzindo novos espaços de uma maneira que não era anteriormente prevista pela obra original. A questão da referência aparece na casa de Gehry em dois níveis: o primeiro deles em sua relação com o tecido urbano que a rodeia e o segundo na própria arquitetura da construção. Com relação ao tecido urbano, a casa de Gehry destoa da sua própria vizinhança por causa de sua fachada, marcada pelas estruturas metálicas que brotam no exterior da casa, de maneira que essa sobreposição do novo no velho parece marcar um sinal de separação e afastamento do entorno suburbano no qual ela se insere. Já em seu aspecto arquitetônico, a casa rompe com a própria ideia de cômodo e de possibilidade de referência à uma ideia de espaço interno e externo, visto que a cozinha é deixada em uma espécie de local exterior à antiga estrutura da casa, em um apêndice construído pela estrutura de metal¹⁴⁷. Assim, a relação de referência espacial se rompe tanto na não ligação da construção com seu entorno quanto na ruptura de uma forma histórica de cômodo, que seria tradicionalmente restrito ao interior da casa.

Figura 1: Fotografia da casa de Frank Ghery



¹⁴⁷ JAMESON, 2007, p.135.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/ikkoskinen/350055881/sizes/o/in/set-72157594441486676/>, 2007.

Outra maneira de expressar essa dissolução entre interior e exterior pode ser encontrada em uma das obras de Rem Koolhaas desenvolvidas durante a década de 90, o seu *Projeto da Bibliothèque de France*. Nesse projeto, Koolhaas dispõe distintos cômodos e salas dentro de um grande invólucro cúbico, onde “os quartos, o interior, os espaços internos, pairam dentro de seu recipiente enorme como se fossem órgãos flutuantes.”¹⁴⁸ A antiga tensão modernista entre interior e exterior é aqui levada ao extremo e, por isso, dissolvida, de maneira que o exterior não é mais pensado como uma “expressão pré-alegórica ou simbólica”¹⁴⁹ que acompanha as formas do interior, como seria em Le Corbusier¹⁵⁰, mas a própria possibilidade de referência de um a outro é abandonada. A análise de Jameson quanto a Koolhaas não se encerra nesta obra em particular, se estendendo também para seus escritos teóricos. Observando suas contribuições críticas para a análise do novo espaço congestionado da pós-modernidade, Jameson vê no arquiteto holandês uma figura que, justamente por estar contaminado pela própria lógica pós-moderna¹⁵¹, é capaz de compreender profundamente as contradições e especificidades do período. Em um certo sentido, a obra teórica de Koolhaas ilustra uma tentativa de compreender a pós-modernidade internamente, observando como o próprio espaço urbano e arquitetônico que se constitui nesse período é capaz de produzir seus próprios códigos, tanto em um sentido crítico quanto produtivo. Aqui, o afastamento do ideal modernista se apresenta novamente, mas agora como um afastamento quanto à construção de um código crítico externo, que visa negar o tecido urbano existente e propor em seu lugar algo radicalmente novo e “utópico”¹⁵². A produção de uma crítica interna é observada também em sua leitura de Nova York, que visa extrair os próprios códigos que organizam a cidade real, tomando-os como base para pensar seus futuros desenvolvimentos¹⁵³. A forma que o arquiteto holandês trabalha com sua categoria de congestionamento exemplifica perfeitamente esse processo: ao invés de pensar em soluções externas para a superpopulação e para o excesso de atividades produtivas e de consumo que têm seu lugar na ilha de Manhattan, Koolhaas propõe a criação de mais congestionamento, na

¹⁴⁸ Idem, 2006, p.202.

¹⁴⁹ O símbolo é compreendido por Jameson como uma relação de “um para um”, na qual uma estrutura interpretativa corresponde a outra parte por parte. Jameson identifica também o simbólico com o aspecto estruturalista da homologia. Ver Idem, 2019, p.10-11.

¹⁵⁰ Idem, 2006, p.201-202.

¹⁵¹ COLOSSO, 2014, p.50.

¹⁵² Ibidem, p.43.

¹⁵³ Ibidem, p.38-39.

forma dos arranha-céus, como uma maneira de lidar com o problema^{154,155}. Como consequência da própria forma de escrita de Koolhaas, dotada de uma certa ironia e também de uma espécie de discurso de exaltação dos fenômenos que descreve, apontar a posição singular que toma o autor é certamente uma tarefa complexa¹⁵⁶. Em meio a essa dificuldade, é ao menos plausível apontar que a questão da referência arquitetônica assume uma forma distinta daquela presente no modernismo. Ao invés da expressão de uma forma historicamente construída de espaço ou de uma relação expressiva entre interior e exterior, Koolhaas parece trabalhar com uma forma de referência muito mais ligada a uma descoberta da lógica interna do momento presente do que em uma remissão a categorias passadas. Assim, a ligação de seus textos com a ideia de esquizofrenia¹⁵⁷ adquire maior profundidade ao tomar sua obra crítica como uma forma de expressão de um período marcado por uma perda do sentido histórico, em que a ideia de referência arquitetônica não se perde, mas sim se modifica, deixando de ser referência ao passado e ao histórico para se tornar referência a um presente em constante modificação¹⁵⁸. Jameson irá reconhecer que *Junkspace*, um dos trabalhos escritos pelo arquiteto, exprime “a nova linguagem do espaço que se comunica por meio dessas frases autorreplicantes e autopropagantes, o espaço em si mesmo se tornando o código dominante ou a linguagem hegemônica do novo momento da História”¹⁵⁹. Koolhaas aparece aqui como uma figura tipicamente pós-moderna, mas com uma autoconsciência que decorre de seu reconhecimento de uma perda do sentido histórico¹⁶⁰. Nesse sentido, sua obra se torna para Jameson, uma expressão desse momento e uma espécie de celebração de uma nova lógica na cultura que, ainda que de modo cínico, serve para revelar suas contradições mais profundas¹⁶¹.

¹⁵⁴ JAMESON, 2001, p.197.

¹⁵⁵ A figura do arranha-céu e a leitura de Koolhaas que os afirma como “cidades dentro das cidades” será retomada mais para frente ao se tratar da ideia de “espaço totalizante”.

¹⁵⁶ Ver COLOSSO, p.46, assim como JAMESON, 2001, p.39-40, em que o autor estadunidense demonstra dificuldades para reconhecer qual seria o juízo estético de Koolhaas e Tafuri quanto ao Rockfeller Center.

¹⁵⁷ Ver *Ibidem*, p.196-197 & COLOSSO, 2014, p.49.

¹⁵⁸ A relação entre sentido histórico, esquizofrenia e referência será melhor trabalhada no terceiro capítulo.

¹⁵⁹ JAMESON, 2003, p.74, tradução nossa.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.76-77.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.76.

Figura 2: Visão interna de maquete do projeto da *Trés Grande Bibliothèque*./



Fonte: <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>, 1988.

Para além das duas formas já apresentadas de negação ou modificação do referente arquitetônico, há ainda outra forma possível de descolamento entre a obra e o espaço em que ela se situa, que se expressa em uma rejeição da obra ao próprio terreno sobre o qual ela se ergue. Os exemplos de Jameson para esse caso são as obras de Peter Eisenman, marcadas por um viés anti-humanista que busca se despir de categorias tradicionais da elaboração arquitetônica¹⁶². A proposta de Eisenman é romper com a ideia de funcionalidade dentro da arquitetura, de maneira que, para isso, é necessário se construir uma nova relação com aquilo que Jameson denomina de “alegoria” ou analogia arquitetônica¹⁶³. A ideia de alegoria arquitetônica é remanescente da ideia tradicional de alegoria surgida no medievo, a qual Jameson compreende como uma forma de interpretação dotada de múltiplos níveis, sendo o primeiro deles o nível material¹⁶⁴. Se, na alegoria medieval tradicional, o primeiro nível interpretativo era o da materialidade do texto sagrado, na arquitetura, esse nível é representado pela categoria do terreno. A obra arquitetônica funciona como uma espécie de interpretação da materialidade do terreno, “respondendo-o” em um processo mimético¹⁶⁵. Quando essa atitude de resposta mimética é repetida diversas vezes, a forma que antes respondia ao terreno adquire uma certa

¹⁶² O aspecto “anti-humanista” é diagnosticado por Jameson em Idem, 2006, p.225, sendo também descrito por Otilia Arantes em seu artigo *Margens da Arquitetura*. Ver ARANTES, 2015, p.83.

¹⁶³ JAMESON, 2006, p.228.

¹⁶⁴ Idem, 2019, p.16-19.

¹⁶⁵ Idem, 2006, p.228.

autonomia e passa a apresentar um certo significado que demanda uma forma de interpretação, sendo agora compreendida como uma alegoria ou analogia¹⁶⁶.¹⁶⁷ Ao romper com o aspecto funcional e com a própria interpretação do terreno, Eisenman elabora uma arquitetura cujo objetivo principal é desconstruir a “ilusão funcionalista”, primando por um trabalho em que as formas espaciais em si mesmas se expressam como signos¹⁶⁸. Essa expressão das formas espaciais se dá em uma nova dualidade que rompe com a relação alegórica “terreno/obra”, a substituindo por uma dualidade que, ao romper com a ideia de interpretação do terreno material, dá primazia à atividade de projetar como um processo de jogo linguístico, uma espécie de exercício formal que pode continuar *ad infinitum*¹⁶⁹. Por meio dessa primazia do desenho e da transformação do projeto em um exercício formal arbitrário, a arquitetura de Eisenman traz uma nova maneira de interpretar a relação existente entre projeto e obra, de modo que a obra não é mais compreendida como a finalidade do processo de projeto, mas sim como um momento de parada que serve somente para ilustrar os aspectos presentes no desenho, que aqui toma centralidade¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Ibidem, p.228.

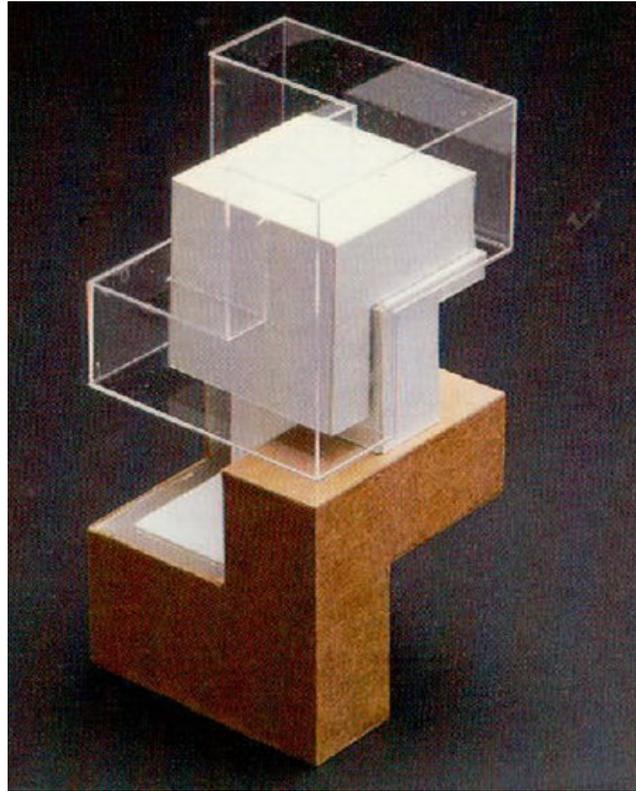
¹⁶⁷ Jameson ainda compreende outros dois níveis de interpretação alegórica, a saber, o “moral” e o “anagógico”, seguindo o esquema medieval. A exposição desses outros níveis não foi aqui desenvolvida, pois será melhor explicitada futuramente no trabalho.

¹⁶⁸ ARANTES, 2015, p.82-83.

¹⁶⁹ Ibidem, p.79.

¹⁷⁰ Ibidem, p.79-80.

Figura 3: Maquete da *Casa II^a*, de Peter Eisenman



Fonte:

<<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/93398/29Amp29de63.pdf?sequence=29&isAllowed=y>>.

Além da arquitetura dos grandes *auteurs* sobreviventes à pós-modernidade, a dissolução das categorias de interno e externo, assim como o afastamento da arquitetura do seu entorno, seja ele na visão mais extrema do desconstrutivismo de Eisenman ou na não referência ao contexto externo de Gehry, é expressa também naquela que seria a grande tônica espacial da pós-modernidade: o espaço totalizante. Exemplificado por figuras como os arranha-céus e os shoppings, estes últimos sendo os descendentes das lojas de departamento, o espaço totalizante evidencia uma outra faceta da quebra da relação entre interior e exterior que é distinta daquela marcada pela expulsão do cômodo ao espaço externo da casa. Fazendo o caminho inverso, ao invés de expulsar o interno ao externo, o espaço totalizante contém dentro de si uma réplica em miniatura do mundo externo presente na cidade. Essa construção de um que se dá como que desligado da vida urbana busca substituir seu tecido degradado, não por meio de uma proposição crítica que evidencie a necessidade de mudanças no espaço urbano, como seria o caso na modernidade¹⁷¹, mas sim por meio de um isolamento que transforma a construção em algo separado do seu contexto, apagando-se da cidade e fechando-se dela, reduzindo suas entradas e usando de técnicas e materiais, como vidros e espelhos, que permitam um

¹⁷¹ JAMESON, 2006, p.66-67.

distanciamento do interno com o externo¹⁷². Esse distanciamento acaba por transformar o interno em uma réplica higienizada do externo, apagando as especificidades legadas a cada um e substituindo a tensão por uma falsa solução, em que o interior da construção totalizante serve para apagar o exterior marcado pela degradação de uma vida urbana caracterizada pela violência e empobrecimento. O shopping, como descendente espiritual das passagens parisienses¹⁷³ e exemplo mais marcante desta nova forma de espaço, é a representação da mercantilização do próprio espaço, coletando dentro de si funções que tradicionalmente pertenciam a outras instituições. Dentro dos shoppings, encontram-se faculdades, academias, espaços de lazer, alimentação e de convívio social, mas sempre de maneira mercantilizada, em um movimento de absorção de funções antigamente pertencentes às instituições públicas pelo fluxo mercantil¹⁷⁴. Essa absorção de funções originalmente delegadas ao Estado e transfiguração em um viés mercadológico se identificam diretamente com a formulação jamesoniana do consumo como principal motor da lógica cultural pós-moderna, de modo que a proliferação dos shoppings a partir de sua invenção na década de 50 expressa essa nova lógica da cultura dentro da própria organização do espaço urbano¹⁷⁵. Aqui se dá mais uma expressão da falência da ideia de sociedade civil já anunciada anteriormente, de modo que o espaço totalizante exemplifica o próprio movimento de corporativização do espaço urbano por meio da absorção do público e da forma individual da propriedade privada. Para além dos shoppings e dos arranha-céus, a forma do espaço totalizante atinge também os museus, agora convertidos em espaços de consumo de forma similar à dos shoppings, e acaba por retornar à própria cidade por meio dos grandes projetos de renovação e construção de polos tecnológicos encabeçados por empresas de tecnologia, nos quais o investimento público para a renovação é substituído pelo capital corporativo¹⁷⁶.

O encasulamento característico da forma do espaço totalizante é uma resposta análoga àquela presente em Benjamin quanto aos choques da vida urbana moderna, de modo que agora não é só o interior do cômodo que se torna o local de segurança almejado pela subjetividade burguesa, ainda não treinada a se dissolver na multidão que surge na aurora do capitalismo industrial, mas se torna necessária a construção de um espaço que substitua a própria cidade, para proteger a consciência de uma vida urbana marcada por ataques ainda mais violentos que aqueles denunciados por Benjamin. De fato, o próprio tecido da cidade não comporta mais a

¹⁷² Ibidem, p.68.

¹⁷³ Idem, 2003, p.67.

¹⁷⁴ SARLO, 2013, p.33

¹⁷⁵ JAMESON, 2003, p.77.

¹⁷⁶ Ver a discussão que Otilia Arantes faz de ambos em dois artigos presentes em ARANTES, 2015, p.217-246.

figura de um *flâneur*, como aquele que se sente em casa dentro da urbe moderna e que torna o choque por ela produzido na matéria de sua própria experiência, já que as cidades pós-modernas, há muito tempo, já não permitem o caminhar, de modo que a própria produção arquitetônica recente se submete a uma lógica do movimento. Jameson aponta que não mais se constrói para a fruição do caminhante, que para a observar uma obra que se apresenta na cidade, já que as cidades pós-modernas são organizadas por meio das vias expressas, em uma lógica que privilegia a locomoção dos carros. A própria construção, em mais uma separação brusca entre referente e significante, deixa de ser produzida para ser fruída como parte do espaço em que ela se insere, sendo agora consumida primariamente por meio de sua imagem, através de fotos, vídeos e, mais contemporaneamente, renderizações digitais¹⁷⁷. O *flâneur*, que antes costurava a cidade com seu andar errante, é enxotado aos shoppings, incapaz de caminhar ao lado dos carros.

Mas talvez, mesmo se pudesse caminhar nas calçadas que se reduzem cada vez mais para dar lugar ao asfalto das vias expressas, o *flâneur* seria ainda incapaz de suportar os choques decorrentes da heterogenia pós-moderna. A própria categoria do choque, como categoria que estrutura a arquitetura moderna¹⁷⁸ parece se perder com a dissolução da alteridade que Jameson aponta ao tratar do desaparecimento da sociedade civil já aqui exposto¹⁷⁹. Nesse sentido, o choque, muito estudado por Benjamin em suas análises da vida urbana de Paris, se dá como uma incorporação gradativa de vivências agressivas que têm seu lugar na metrópole moderna, em um movimento de absorções sucessivas que ensinam ao cidadão metropolitano a se adequar ao ritmo acelerado da cidade¹⁸⁰. Nesse sentido, o choque ocorre como uma experiência de alteridade, de relação de um eu com um outro que lhe é estranho, assim como adquire um caráter de formação de linguagem, conforme o habitante da metrópole aprende a incorporar a vivência e a temporalidade inerente à metrópole capitalista como uma espécie de código. A própria obra de Benjamin, com ênfase em seus textos de caráter fragmentário e narrativo, ilustra uma tentativa de, como foi apontado anteriormente, construir este novo código que jaz oculto na metrópole moderna. Mas agora, na pós-modernidade, esse próprio código se desestrutura tanto que a própria ideia de choque como assimilação sucessiva se desfaz. Ao se apropriar criticamente da interpretação de Robert Venturi em *Aprendendo com Las Vegas*, Jameson coloca em evidência a centralidade da heterogenia do tecido urbano pós-moderno em termos

¹⁷⁷ Idem, 2006, p.120-121.

¹⁷⁸ Ver ARANTES, 2015, p.56-57.

¹⁷⁹ Ver JAMESON, 2006, p.216-217.

¹⁸⁰ Ver o ensaio de Benjamin intitulado *Sobre alguns temas em Baudelaire* (BENJAMIN, 2021, p.103-149.)

propriamente linguísticos. Em seu livro, Venturi traz uma exposição do paradigma arquitetônico modernista e de sua busca por uma cisão crítica entre arquitetônico e urbano, de maneira que o tecido da cidade é visto como uma patologia e o edifício moderno encerra um “ato radical de separação e disjunção do tecido dessa cidade doentia”¹⁸¹. A questão é que o projeto modernista de distanciamento do urbano deságua, na realidade estadunidense da década de 60, em uma concepção elitista, que busca a cisão entre arquitetônico e urbano não mais por um viés utópico ou crítico, mas segregacionista. Contrário a isso, Venturi propõe que o tecido deteriorado ao qual se opõe o modernismo tradicional constitui uma forma de vernáculo, que pode ser aprendido como uma linguagem, de modo que seria o dever do novo arquiteto urbano compreender esse “idioma” e replicá-lo, ao invés de insistir na construção de um novo “idioleto modernista”¹⁸². O problema que Jameson percebe é que as proposições de Venturi abrem a possibilidade para uma eliminação da própria atividade arquitetônica, já que o arquiteto não mais buscaria produzir uma espécie de crítica ao tecido urbano deteriorado, reduzindo a tarefa da arquitetura a uma simples reprodução da linguagem urbana¹⁸³. É essa reprodução acrítica do vernáculo que torna central a ideia de réplica, ecoando a noção já apresentada de pastiche. Ao invés de falar com a máscara dos antigos mestres modernistas mortos, a réplica arquitetônica veste a máscara de um tecido urbano marcado pela heterogeneidade e diferença. Jameson aponta que, por meio desse aspecto de réplica de um tecido urbano marcado pela proliferação da diferença, ocorre a falência da ideia de vernáculo da maneira que é exposta por Venturi, sobrando somente um “caos discursivo” que a construção individual é incapaz de modificar. À obra singular resta somente a possibilidade de réplica do exterior ou de produção de uma totalidade fechada em si mesma, ilustrada pela forma dos shoppings e de outras construções totalizantes^{184, 185}.

A incapacidade de construção de uma linguagem que dê conta da heterogenia que marca o espaço pós-moderno se evidencia no conceito que Jameson denomina “hiperespaço”. O hiperespaço ilustra um problema que se dá em dois níveis: o primeiro deles é um nível linguístico mais categórico, já o segundo, a ser analisado com mais profundidade em outro

¹⁸¹ Ibidem, p.206.

¹⁸² Ibidem, p.207.

¹⁸³ Ibidem, p.208.

¹⁸⁴ Ibidem, p.208-209.

¹⁸⁵ Há uma relação possível entre a leitura de Venturi e de Koolhaas, justamente por ambos buscarem na cidade existente a possibilidade de construção de um código. O que parece colocar o holandês em vantagem em relação a Venturi é a ausência de um apelo populista em sua leitura de Nova York (ver COLOSSO, 2014, p.50), mas também a forma como sua produção teórica assimila a lógica esquizofrênica da pós-modernidade, de forma que o “vernáculo” parece ser substituído por uma forma muito mais fragmentária de linguagem (ver JAMESON, 2003, p.74-76).

momento, é o nível da experiência. No nível linguístico, a categoria de hiperespaço se dá como um corolário das relações espaciais pós-modernas, sendo definido como um tipo de espaço marcado por uma saturação de diferentes elementos e dimensionalidades, de modo que objetos “bidimensionais”, como telas, banners, tecidos pendentes e imagens, combinam-se com o aspecto tridimensional, preenchendo qualquer vazio que nele exista. O resultado dessa saturação do espaço, ocupado por elementos dissonantes até o seu limite, é uma experiência de desorientação tanto perceptiva quanto linguística¹⁸⁶. O hiperespaço, por meio dessa sobreposição, lima a linguagem tradicional usada para se referir às categorias espaciais relacionadas ao volume, já que cada espaço vazio é apropriado de alguma maneira por algum objeto¹⁸⁷. Essa saturação impede ao transeunte uma compreensão do espaço em que se encontra como algo dotado de tridimensionalidade, justamente por tornar impossível o uso de noções como profundidade e perspectiva para se referir a esse tipo de produção espacial. Esse novo tipo de espaço pode ser identificado tanto no tecido urbano, com seu já apontado caos discursivo, quanto nas construções que buscam substituí-lo, como Jameson apontaria em sua análise do *Hotel Bonaventure*¹⁸⁸. O *Bonaventure*, planejado por John Portman e construído no centro financeiro de Los Angeles, é certamente um edifício popular, cuja linguagem foi “aprendida em Las Vegas”¹⁸⁹, sendo frequentemente visitado por turistas e pelos habitantes locais. Paradoxalmente à sua inserção popular, o exterior de vidro do edifício o desloca de sua vizinhança, refletindo seu entorno e permitindo que o prédio praticamente desapareça em meio ao tecido urbano¹⁹⁰. Jameson também observa o interior do edifício, identificando em sua abundância de elementos, como tapeçarias pendentes, sacadas em relevo, um pequeno lago, elevadores e escadas rolantes, a saturação característica do hiperespaço pós-moderno¹⁹¹. Retomando as tensões anteriormente apresentadas entre interior e exterior, nota-se no *Bonaventure* uma dissolução paradoxal do exterior do hotel, de modo que, ainda que exista propriamente uma cisão entre a área interna e a área externa do edifício, o que se evidencia pelo seu próprio caráter de “espaço totalizante”, a fachada espelhada que desaparece em seu entorno acaba com a própria ideia de um espaço exterior e da sua possibilidade de relação com o tecido urbano. A obra de John Portman dialoga com a cidade somente por seu desaparecimento, por negar se referir ao local em que foi construída. Ao final de sua descrição da obra de Portman,

¹⁸⁶ Idem, 2007, p.69.

¹⁸⁷ Ibidem, p.69.

¹⁸⁸ Ibidem, p.64-72.

¹⁸⁹ Ibidem, p.65.

¹⁹⁰ Ibidem, p.68.

¹⁹¹ Ibidem, p.69.

Jameson não consegue senão comparar esta nova espacialidade com aquela produzida na modernidade, identificando na desorientação linguística expressa pelo *Bonaventure*, como expoente do hiperespaço pós-moderno, um salto qualitativo que faz a leitura de Benjamin sobre Paris parecer, ao mesmo tempo, “singularmente relevante e singularmente antiquada”¹⁹².

Figura 4: Fotografia do exterior do *Hotel Westin Bonaventure*.



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Westin_Bonaventure_Hotel#/media/File:Westin_Bonaventure_Hotel.jpg,

2006.

¹⁹² Ibidem, 70-71.

Figura 5: Fotografia do interior do *Hotel Westin Bonaventure*.



Fonte: <https://www.marriott.com/en-us/hotels/laxbw-the-westin-bonaventure-hotel-and-suites-los-angeles/overview/>.

O importante a ser reconhecido na análise de Jameson é o aprofundamento de um diagnóstico esboçado por Benjamin quanto à estetização da realidade. O hiperespaço, como essa categoria que sintetiza a relação do período pós-moderno com o espaço urbano e com a linguagem, é dependente de um aprofundamento da reificação e do alargamento da esfera da mercadoria para novos patamares da cultura e da sociedade. Jameson, bebendo da crítica urbana de Rem Koolhaas, aponta que o próprio shopping é, assim como foram as passagens, uma forma em decadência, marcando uma espécie de momento transitório das relações espaciais dentro da própria pós-modernidade¹⁹³. Se os shoppings entram em decadência, assim como as passagens que os antecedem, não é para dar lugar a uma nova forma emancipada e mais democrática de construção do tecido urbano, mas para serem substituídos por uma forma ainda mais abrangente em seu controle e em sua possibilidade de embaralhamento das categorias tradicionais com as quais se compreende o espaço urbano. Se o diagnóstico que Jameson empresta de Koolhaas estiver correto, o que se dá no presente é a submissão da própria cidade à forma de organização dos shoppings, em um movimento em que a forma-mercadoria passa a colonizar até a organização urbana, a transformar a cidade não mais em um lugar de possibilidades de interação

¹⁹³ Idem, 2003, p.69.

social e construção da vida pública, mas sim em um simples espaço de consumo de mercadorias¹⁹⁴. O espaço pós-moderno, assim como o moderno antes dele, é marcado por movimentos internos e tensões que se desenvolvem em rumos inesperados, de maneira que a análise de Jameson, centrada nas décadas de 80 e 90, não pode prever alguns desdobramentos muito recentes, como as mudanças decorrentes nas relações de trabalho promovidas pelo advento da internet e os desdobramentos da mais recente pandemia.

Exposta parte da crítica construída por Jameson sobre a natureza do espaço pós-moderno e de suas relações linguísticas, assim como foi apresentada a teoria de Benjamin acerca do espaço como linguagem, resta agora a tarefa de aproximar esses dois autores no que concerne à esfera da linguagem. Se o viés materialista ao trabalhar com a cultura é comum a esses dois autores, a maneira que ambos compreendem a linguagem, como se evidencia nas páginas antecedentes, parece distancia-los, carecendo de melhores esclarecimentos. Emprestando a figura do pensamento como uma rua que corta uma cidade, presente na introdução deste capítulo, é possível pensar que a via que representa a linguagem em Benjamin é distinta daquela na qual está a linguagem em Jameson, mas que essa separação não impede ambas de se encontrarem e se entrecruzarem em uma interseção movimentada. E o nome dessa interseção não há de ser outro senão “ruína”.

¹⁹⁴ Ibidem, p.76-79.

3. INTERSEÇÃO: RUÍNA

Afirmar a ruína como ponto de encontro entre a forma que Benjamin e Jameson lidam com a linguagem é reconhecer o caráter fragmentário e precário da maneira que a linguagem aparece na filosofia de ambos, observando como, de distintas maneiras, os dois rompem com uma certa noção de transparência e de comunicabilidade tradicionais, favorecendo ou diagnosticando uma forma de pensar a linguagem segundo seu devir, seu surgimento e subsequente desaparecimento, em que as formas linguísticas se modificam, se interrelacionam e sobrevivem simultaneamente como diferentes códigos. Essa centralidade da ruína se identifica em ambos pela importância que a tradução, como figura mediadora entre diferentes fragmentos e códigos linguísticos, assume tanto em Benjamin quanto em Jameson. Seja pela noção de linguagem original ou de transcodificação, a ideia de tradução como uma maneira de relacionar diferentes códigos, pensando um pelo outro como forma de fazer surgir o que há de singular em ambos, aparece nos dois autores aqui analisados como forma de lidar com períodos históricos marcados pela sobrevivência simultânea de diferentes códigos e linguagens. Essa simultaneidade do distinto, geradora de confusão e de caráter enigmático, retoma a ideia de alegoria, com a qual Benjamin identifica a modernidade e Jameson, a pós-modernidade. Nesse sentido, pensar a linguagem em ruínas significa pensar alegoricamente, buscando compreender como operar com a simultaneidade de diferentes códigos que é característica tanto da modernidade quanto do período seguinte. Tomando que “alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”¹⁹⁵, busca-se apontar aqui como esse caráter alegórico que prevalece desde Benjamin, seguindo até Jameson, se relaciona com a própria ruína do espaço urbano e como seus processos materiais de modificação, aqui já apresentados, podem ser lidos conforme se expressam na linguagem. No caso, busca-se reforçar nesta seção algo que já está presente nas seções anteriores: a sobrevivência da ruína e sua modificação na passagem entre a modernidade e a pós-modernidade.

O surgimento dessa ruína, ou pelo menos seu momento de maior expressão, na modernidade é longamente documentado por Benjamin, como foi apontado na análise do surgimento da alegoria barroca e do seu desenvolvimento moderno presente nas *Passagens*, exposta no capítulo anterior. Agora, tomando como enfoque a categoria de ruína propriamente dita, é importante apontar sua presença no *Primeiro Exposé à obra das Passagens*, escrito em 1935, em que a ideia de ruína aparece em seu parágrafo conclusivo. Nesta antessala à obra das

¹⁹⁵ BENJAMIN, 2020B, p.189.

Passagens, a breve aparição da categoria de ruína já denota sua dimensão histórica e a relação que ela constrói entre presente e passado. Em miúdos, aqui Benjamin define a ruína como aquilo do passado que permanece no presente, ao apontar como os desenvolvimentos das forças produtivas ocorridos na passagem do século XIX para o século XX tornam obsoletos “os símbolos do desejo do século anterior”¹⁹⁶. Aqui se nota a influência de seu trabalho sobre o drama trágico, em que a ruína aparece como “fisionomia da história natural”¹⁹⁷, como um processo de declínio inevitável. Nesse sentido, a sentença final do *Primeiro Exposé*, que denuncia os “monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento”¹⁹⁸, deve ser entendida partindo desse sentido de declínio, mas não de maneira determinista, como se Benjamin acreditasse em uma superação inevitável da sociedade burguesa. O processo de declínio inevitável encerra a própria lógica do capitalismo industrial e da forma mercadoria, exemplificada pela figura da moda. Pensada segundo a imagem de um ciclo infernal, a moda expressa o “eterno retorno do mesmo”, conforme aquilo que é muito antigo ressurgente na mercadoria como algo pretensamente novo¹⁹⁹. É esse ciclo infindável de aparecimento e decadência que a ideia de ruína parece ilustrar ao final do *Exposé*, indicando que a modernidade capitalista, ainda que se apresente como o momento em que surge o verdadeiramente novo, opera segundo uma reedição do mesmo e por um processo de declínio contínuo, conforme as mercadorias e formas culturais mais antigas são substituídas continuamente por aquelas mais atuais.

É pela lógica da moda que se observa uma das dimensões alegóricas do capitalismo moderno analisado por Benjamin, afinal, a substituição de uma mercadoria ou de uma forma cultural por outra, sucessivamente, permite uma eventual convivência de formas distintas. Conforme aquilo que é obsoleto insiste em sobreviver no presente, o atual e o antigo passam a conviver, assim como seus códigos, formas e valores, trazendo à mercadoria um aspecto semelhante àquela simultaneidade de distintas interpretações presente na alegoria barroca. As passagens, ainda que sejam lentamente demolidas ao final do século XIX, sobrevivem reduzidas até o século XX, convivendo com as lojas de departamento e sua lógica marcada por uma unidade racionalizante. Segundo Benjamin, é Baudelaire a principal figura a trazer à tona o aspecto alegórico do capitalismo industrial, usando esta mesma forma para desmistificar o modo simbólico segundo o qual se apresenta a forma mercadoria. Em sua construção poética,

¹⁹⁶ Idem, 2018, p.69.

¹⁹⁷ Idem, 2020B, p.189.

¹⁹⁸ Idem, 2018, p.70.

¹⁹⁹ Ver BUCK-MORSS, 1989, p.96-99.

Baudelaire se utiliza dos próprios processos de formação da mercadoria, mas em sentido inverso, de maneira que visa desconstruir seu aspecto simbólico e torná-lo ruína²⁰⁰. Um desses procedimentos é a retirada dos objetos de seu contexto social original, de modo que as características específicas das práticas sociais responsáveis pelo surgimento de um dado objeto são subsumidas às regras do capital. Se no capitalismo industrial esse processo se dá como incorporação dos costumes originais de um povo ao sistema capitalista, transformando-os em mercadoria, em Baudelaire, essa retirada do contexto se dá como tentativa de destruição da aparência, como uma busca por despír a imagem de “organicidade” apresentada pela mercadoria²⁰¹. A tentativa de humanização da mercadoria, em que os objetos do mercado são apresentados como dotados de características humanas por meio da propaganda, é também invertida por Baudelaire, que traz em sua poesia as figuras humanas que, por meio do avanço do capitalismo, se tornam elas mesmas mercadorias²⁰². A obra poética de Baudelaire ilustra uma primeira maneira de pensar as ruínas do capitalismo segundo seus próprios termos, que se dá justamente por meio desta inversão dos processos de constituição da mercadoria aqui apresentados, em uma espécie de movimento que conserva as coisas em sua ruína ao retirá-las de seu contexto²⁰³. Mas, ainda que a obra do poeta francês permaneça atual nos tempos de Benjamin, marcados pela sobrevivência precária da Paris documentada nos versos de Baudelaire, sua figura ainda apresenta um aspecto de resignação, para quem o despertar do sonho da mercadoria é marcado mais por um assombro do que por uma atitude prática²⁰⁴.

De maneira distinta dos alegoricistas barrocos, com sua tentativa de retornar a uma categoria eterna relacionada à divindade²⁰⁵, e do próprio Baudelaire, com sua resignação conspiratória²⁰⁶, Benjamin não deixa de pensar alegoricamente e conduz sua reflexão para além de uma atitude resignada. Isso se evidencia em seu trato com as vanguardas de seu período, principalmente em relação a Brecht e aos surrealistas. Mesmo que a alegoria não seja a categoria central da produção artística realizada pelas vanguardas do início do século XX, é nesses movimentos que Benjamin encontrará novas maneiras e formas de retratar e lidar com as ruínas de seu período. Tomando a alegoria para além de uma simples figura retórica, Benjamin a vê como uma forma de pensamento que é possibilitada pela ruína histórica, pelos momentos de

²⁰⁰ Ver BENJAMIN, 2021, p.162-163, p.166-167.

²⁰¹ Ibidem, p.166-167.

²⁰² Ibidem, p.167-168.

²⁰³ Ibidem, p.163.

²⁰⁴ BUCK-MORSS, 1989, p.182.

²⁰⁵ Ibidem 174-177.

²⁰⁶ Ver BENJAMIN, 2021, p.19.

crise e de fragmentação²⁰⁷. Baudelaire, existindo em um momento de relativa calma no mundo europeu, como já apresentado, teria extraído o aspecto alegórico do próprio capitalismo industrial emergente, reconhecendo a ruína como um aspecto constituinte deste sistema econômico²⁰⁸. Já nas décadas de 20 e 30 em que se situam os movimentos de vanguarda analisados por Benjamin, a ruína se faz mais evidente: o estado da Europa pós-guerra, principalmente na Alemanha derrotada, é marcado pela fragmentação e pela coexistência de diferentes maneiras de lidar com o trauma coletivo ocasionado pela Primeira Guerra²⁰⁹. O próprio Benjamin evidencia isso ao tratar da miséria dos combatentes que retornam das trincheiras incapazes de comunicar suas experiências, relacionando este fato com o renascimento de diferentes correntes de pensamento que buscam lidar com essa miséria, como o yoga, a astrologia e o espiritualismo. Ao apontar a maneira que estas diferentes correntes visam “galvanizar” a miséria decorrente dessa experiência, ao invés de ver na terra arrasada deste começo de século a possibilidade de abertura para novas possibilidades de produção cultural e artística²¹⁰, Benjamin demonstra seu apoio às vanguardas do período e às suas tentativas de retrabalhar a ruína que se apresenta no pós-guerra. Uma das características comuns a todas as vanguardas trabalhadas por Benjamin é a prevalência de um aspecto de montagem e de construção fragmentária, que permite a convivência de diferentes materialidades textuais conflitantes em um mesmo objeto. Isso se faz presente em sua crítica à obra *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, em que Benjamin discorre sobre a ideia de romance épico, em oposição ao romance puro, conceito apresentado por Gide e que ecoa as concepções desenvolvidas por Flaubert no século anterior²¹¹. O romance escrito por Döblin é marcado pela sobreposição de diferentes formas textuais, como notícias, recibos de pagamentos e narrações tradicionais, de modo a trazer para o texto a própria realidade urbana berlinense no começo do século XX. De modo similar se dá a obra de Brecht, ainda que o meio teatral opere de uma maneira distinta do literário. O teatro épico brechtiano²¹² também toma como central esse aspecto de montagem, justamente por se reconhecer como teatro e trazer para o centro de suas produções questões relativas à própria forma teatral. Suas peças se constroem de um modo que

²⁰⁷ BUCK-MORSS, 1989, p.178.

²⁰⁸ Ibidem, p.179-181.

²⁰⁹ Ver BENJAMIN, 2020A, p.83-90.

²¹⁰ Ibidem, p.86.

²¹¹ Idem, 2012A, p.56-57.

²¹² O emprego do termo “épico” para as obras produzidas tanto por Döblin quanto por Brecht não seria mera coincidência. Jameson afirma que o termo original alemão, “*episch*”, teria um significado próximo de “narrativo”, de modo que a obra de ambos buscava retomar uma certa ideia de abertura de significado remetente às narrativas tradicionais, incorporando um aspecto de oralidade. Ver JAMESON, 2020, p.56.

se opõe à ilusão de realidade almejada pelo teatro naturalista²¹³, em que palco, texto e gesto servem à tentativa de representar a realidade de maneira fidedigna, de modo que o público não perceba o caráter propriamente artístico e ficcional da obra que assiste. Nesse sentido, o que Brecht busca operar é uma quebra dessa ilusão, mobilizando para isso os próprios elementos teatrais para que o público reconheça que o que ocorre diante de seus olhos não é a realidade sendo encenada, mas sim teatro. Essa autoconsciência também se estende àqueles que encenam a peça, de modo que o próprio texto dramático não serve como um manual, mas sim como uma base para ser explorada em relação com o público²¹⁴. O ator para Brecht precisa conhecer a própria sociedade na qual está inserido, compreender seus códigos e assim, em sua interação com o público, construir por meio de gestos a representação de certas condições²¹⁵. É nessa construção conjunta que reside o aspecto pedagógico da obra brechtiana, de modo que exprime parte do caráter alegórico e de ruína que se identifica em sua obra. Segundo a interpretação benjaminiana, é por reconhecer a multitude de códigos e elementos que coexistem na produção teatral, trazendo esse aspecto múltiplo para o centro de sua produção, que Brecht é capaz de produzir um teatro que carrega em si a precariedade e a fragmentação características da ideia de ruína, assim como torna possível um projeto pedagógico expositivo que, como já apresentado, está presente na ideia de alegoria conforme definida por Benjamin²¹⁶. Já o Surrealismo, como terceiro exemplo de um movimento de vanguarda que é visto com bons olhos por Benjamin, tem seu aspecto de montagem bem evidente nas obras de autores como Louis Aragon e André Breton, de modo que sua influência pode ser sentida na própria forma que Benjamin estrutura seu *Rua de mão única*²¹⁷. O aspecto de ruína presente no surrealismo se evidencia no seu trato onírico da realidade urbana, em que as figuras decadentes da urbe, vitimadas pelo processo de modernização, revelam em seu desaparecer o seu potencial revolucionário²¹⁸.

As modificações no espaço urbano parisiense são uma fonte de inspiração importante para os surrealistas, frequentadores assíduos das passagens, capazes de observar em primeira mão seu desaparecimento. Benjamin indica que o centro do “mundo de coisas surrealista” é a

²¹³ BENJAMIN, 2012A, p.86-87.

²¹⁴ Ibidem, p.84.

²¹⁵ Ibidem, p.92-94.

²¹⁶ Importante apontar que Jameson também evidencia um aspecto alegórico na produção Brechtiana, ainda que sua análise se dê de modo muito mais externo àquele proposto por Benjamin. No caso, o pensador norte-americano parte de uma análise da intertextualidade presente na *Ópera dos três vinténs*, relacionando o texto original, o texto parodiado por Brecht e a trilha sonora composta por Kurt Weill para a peça. Ver JAMESON, 2019, p.321-324.

²¹⁷ JACQUES & VELLOSO, 2023, p.100-102.

²¹⁸ BENJAMIN, 2012A, p.25-26.

própria cidade de Paris, entendida como um pequeno universo, marcado por entrecruzamentos e uma multitude de acontecimentos que seriam os objetos propriamente ditos das obras surrealistas²¹⁹. Essa ênfase no urbano está também presente na obra de Döblin, em que a Alexanderplatz em Berlim, praça que dá nome ao livro, é descrita como o centro do movimento de modernização da cidade, onde ocorrem demolições, reformas pesadas e as atividades comerciais da pequena burguesia²²⁰. O estado de Berlim descrito por Benjamin ao tratar do romance de Döblin indica, assim como o já citado relato de sua viagem a Nápoles, que a cidade de Paris é realmente um pequeno universo e que sua lógica de demolições e de soterramento do passado pela palavra de ordem da modernização não é exclusiva, mas expressa a própria forma que a modernidade enxerga e lida com o espaço urbano. Se a Paris de Baudelaire, em que a lógica demolidora do Barão Von Haussmann busca fazer do passado terra arrasada, continua existindo em certa medida na Paris dos surrealistas, tal qual as catacumbas sobrevivem precariamente ao advento da metrópole, é porque o processo de modernização operado na capital francesa continua seu curso. O processo de modernização, como desenvolvimento do capital e das forças produtivas, pode ser compreendido como uma espécie de “destruição criativa”, em que as forças do pretensamente novo suplantam ou destroem as formas antigas de configuração social²²¹, de modo que a própria modernização de Paris durante o Segundo Império há de ser entendida como um processo que constrói, mas que nessa construção acaba por deixar destroços. O projeto Benjaminiano nas *Passagens* pode ser compreendido como a tentativa de construção de uma história que se dá por meio destes destroços resultantes do processo de modernização²²², de modo que a ideia de ruína aparece novamente como característica inerente ao processo de desenvolvimento do capital. Justapondo assim a Paris do final do século XIX com a do início do XX e seus movimentos culturais, é possível observar que a modernização continua sua construção de um palimpsesto de ruínas, que se alastra para outras cidades ao redor do mundo.

Retomando o que foi discutido no primeiro capítulo, é no momento que este processo de modernização chega ao seu fim, ao atingir a maior parte do globo, que Jameson identifica o surgimento da pós-modernidade. Como foi anteriormente discorrido, os movimentos artísticos e culturais desenvolvidos durante o desenrolar do processo de modernização constituem aquilo que Jameson chama de modernidade. Esse processo de resposta expressiva, que havia sido

²¹⁹ Ibidem, p.26-27.

²²⁰ Ibidem, p.58-59.

²²¹ Ver HARVEY, 2015, p.11-13.

²²² Harvey comenta isso em Ibidem, p.34-35.

identificado na leitura de Jameson sobre a modernidade e o processo de modernização, se complementa à crítica de Benjamin, que também compreende em seus contemporâneos e em figuras anteriores, como Balzac e Baudelaire, essa mesma capacidade de expressar as contradições decorrentes do processo de desenvolvimento das forças produtivas e das modificações sociais que são acarretadas pela modernização. Como a pós-modernidade constitui o momento em que esse processo de modernização se completa, de modo que seu movimento de destruição criativa atinge seu limite ao colonizar todo o espaço global, é necessário pensar qual o estatuto da ruína nesse novo período da cultura. Ainda que Jameson não utilize propriamente o termo “ruína”, o aspecto de sobrevivência precária do passado no presente é recorrente em seus diagnósticos da cultura pós-moderna, assim como há uma ligação importante com a ideia de alegoria ao analisar a convivência de diferentes códigos linguísticos, sejam eles teóricos ou artísticos, neste mesmo período²²³. Nesse sentido, não seria um salto tão longo afirmar que a pós-modernidade jamesoniana pode ser lida como um momento em que a modernidade e seu potencial crítico, expresso principalmente na ideia de alto-modernismo, se torna ruína.

A transformação do modernismo em ruína opera segundo um movimento que se faz presente desde o surgimento do capitalismo industrial, a saber, o movimento de incorporação. Se antes, como foi apontado na análise da obra de Baudelaire, o capitalismo incorporava em seu circuito de mercadorias as formas culturais tradicionais de um povo, despindo-as de seu significado original, agora no pós-moderno, esse movimento se volta para o próprio modernismo, transformando movimentos de cunho transgressor e dotados de propostas utópicas em monumentos reificados da cultura oficial²²⁴. Nomes como Joyce, Le Corbusier e até o próprio Brecht, que possuíam ideias críticas quanto ao estado da cultura e da sociedade de seus períodos, são agora incorporados ao status quo, conforme seus projetos perdem cada vez mais o significado original e passam a constituir somente mais um nome na lista de significantes que compõem essa realidade. Os próprios procedimentos artísticos e as idiosincrasias estilísticas que caracterizam a obra de diversos autores da modernidade são retirados de seus contextos originais, servindo à produção de uma cultura de massa de caráter ainda mais acelerado do que aquela que se fazia presente na modernidade²²⁵. Um dos principais exemplos deste movimento é o surrealismo e seu caráter político de ruptura, explorado por seu aspecto onírico. Retornando à análise de Benjamin, é evidente o caráter revolucionário que se faz presente neste movimento

²²³ JAMESON, 2007, p.183-184.

²²⁴ Idem, 1985, p.17.

²²⁵ Idem, 2007, p.30-31.

artístico, que é dito capaz de “mobilizar para a revolução as forças da embriaguez”²²⁶ e de trazer para o próprio corpo as palavras de ordem do *Manifesto Comunista* de Marx e Engels²²⁷. Esse viés político revolucionário do movimento surrealista torna ainda mais relevante o fato de que Jameson encontra os seus ecos não nos movimentos de dissidência e contracultura desenvolvidos durante o período pós-moderno, mas sim na própria forma da programação televisiva e na organização do fluxo total do vídeo²²⁸. De fato, o vídeo é considerado por Jameson a forma artística característica do capitalismo tardio, ocupando o lugar hegemônico na lógica cultural pós-moderna, por representar mais vivamente as contradições características deste período²²⁹. Com a ideia de vídeo, Jameson não busca abordar o cinema, já que este ainda permanece relacionado a ideais modernistas, como a noção de autoria e a tentativa de conciliar um programa formal com a arte de massas²³⁰, mas sim uma forma de produção artística que tem seu lugar nas propagandas, na televisão e no fenômeno denominado videoarte. Ainda que o vídeo se utilize de procedimentos similares àqueles utilizados no cinema, com técnicas análogas e faça uso, muitas vezes, dos mesmos aparelhos, suas linguagens são distintas, principalmente no seu trato com a temporalidade. O cinema é ainda capaz de construir uma temporalidade ficcional, um tempo que se distingue do tempo real e que é construído por meio de técnicas próprias da produção cinematográfica²³¹. Esse tempo ficcional está relacionado a um processo de memória que só é possível após o fechamento de uma obra²³², no momento em que o espectador rememora e reconstrói aquilo que viu na tela e contrasta esta temporalidade com a real. A ideia de temporalidade ficcional é algo que Jameson identifica em diferentes mídias, não só no cinema, ainda que este tenha desenvolvido meios próprios de lidar com esta tensão entre o tempo real e o ficcional²³³. A questão é que a forma do vídeo não é dotada desse mesmo tipo

²²⁶ BENJAMIN, 2012A, p.33.

²²⁷ Ibidem, p.35-36.

²²⁸ Jameson nomeia o capítulo no qual trata da forma vídeo em seu livro sobre o pós-modernismo de “Vídeo: Surrealismo sem inconsciente”, ainda que não cite ao longo do texto o que ele compreende por um “surrealismo sem inconsciente”. Essa elaboração só será feita três capítulos depois, quando o autor trata do estatuto da imagem e da utopia na pós-modernidade. Ver JAMESON, 2007, p.91-118 & p.190.

²²⁹ Ibidem, p.93.

²³⁰ Ibidem, p.92-93.

²³¹ Ibidem, p.97-98.

²³² Ibidem, p.94.

²³³ A fins de exemplificar essa questão, é possível observar a obra literária *Sátántangó*, de Lászlo Krasznahorkai (2022), e sua adaptação cinematográfica de mesmo nome, dirigida por Béla Tarr (1994). Há uma cena em comum às duas obras, em que a personagem Estike caminha por uma estrada carregando o cadáver de seu gato debaixo dos braços. No original, a descrição de sua caminhada ocupa aproximadamente uma única página, enquanto na adaptação de Béla Tarr, o trajeto é praticamente registrado em sua integridade, em uma passagem de aproximadamente 4 minutos e meio, com poucos cortes. Enquanto Krasznahorkai reduz, por meio da construção de uma temporalidade ficcional, o tempo do trajeto, Tarr decide pelo registro integral da caminhada de Estike, operando mais próximo da ideia de temporalidade real. Isso ilustra tanto a ideia de que a temporalidade ficcional não é exclusiva à mídia cinematográfica quanto que a temporalidade real pode ser apresentada no cinema a fins de produzir um efeito de desconforto. Ver JAMESON, 2007, p.97.

de construção de uma temporalidade ficcional, justamente por estar necessariamente ligada com a ideia de fluxo total.

Diferentemente do fechamento característico das obras cinematográficas, literárias ou musicais, que, mesmo que busquem de diversas maneiras construir uma sensação de abertura, estão contidas em um intervalo específico de tempo ou de páginas, o vídeo não pode ser pensado partindo desta mesma ideia de término ou acabamento. Ainda que um programa televisivo ou uma propaganda ocupem um intervalo específico de tempo, a sua experiência temporal não é marcada por uma ideia de fechamento, já que a programação televisiva é estruturada de maneira a nunca haver uma pausa definitiva, existindo em um estado de continuidade perpétua, em que um programa é sucedido por outro, entrecortado por propagandas, que se sucedem naquilo que é um fluxo total e sem intermitências²³⁴. Esse aspecto de continuidade é intrínseco à forma vídeo, de maneira que Jameson diz ser impossível analisar profundamente um vídeo isoladamente, já que a experiência de seu consumo é necessariamente ligada a esse fluxo total²³⁵. Por causa desta nova experiência temporal que impossibilita a construção de uma temporalidade ficcional propriamente dita, restando somente seu simulacro²³⁶, Jameson argumenta que a relação temporal construída pelo fluxo total do vídeo é de cunho distinto, se ligando muito mais a um aspecto objetivo de medição, em que o telespectador funciona como um “aparato quase material de registro do tempo mecânico” da máquina que exhibe os vídeos²³⁷. Esse simulacro de uma temporalidade ficcional, em que a mente busca encontrar em meio a esse fluxo total e às suas pontuações alguma forma de nexos narrativo, é semelhante àquela dos sonhos, em que a consciência transforma os estímulos externos para construir uma narrativa que tenha a aparência de ser dotada de começo, meio e fim.²³⁸ Para além do fluxo total da televisão, Jameson analisa analogamente o fenômeno do videoarte, observando como esta outra manifestação da forma vídeo expressa essas mesmas características de outro modo. Não inseridas no fluxo total da televisão, as obras de videoarte compartilham com a propaganda e com a programação televisiva a falta de autoria²³⁹. Essa falta de autoria também se apresenta em seu aspecto de colagem, mais evidenciado na análise que Jameson faz da obra visual *AlienNATION*, conforme a videoarte faz uso de diferentes fragmentos visuais para construir uma obra, buscando ligar diferentes elementos e construir a ilusão de uma narrativa ou de uma

²³⁴ Ibidem, p.94.

²³⁵ Ibidem, p.100-102.

²³⁶ Ibidem, p.97-98.

²³⁷ Ibidem, p.99.

²³⁸ Ibidem, p.100.

²³⁹ Ibidem, p.98.

temática comum²⁴⁰. Aqui, o antigo problema da perda de referência retorna, conforme Jameson indica que *AlienNATION* se utiliza de diferentes recortes visuais, como excertos de diferentes filmes e vídeos, sem propriamente lidar com seu aspecto histórico, se apropriando destas obras somente como meros significantes que nada dizem de substancial²⁴¹.

Expostas as características particulares da forma vídeo, fica evidente a maneira que ela se apropria de aspectos que eram caros ao surrealismo do começo do século XX, mas sem manter suas contradições e motivações centrais. A primeira característica é a transformação do princípio de montagem, que antes trazia consigo uma ideia de deslocamento e desmistificação²⁴², no próprio princípio construtivo da cultura de massas. Tanto no fluxo total da televisão, em que são intercaladas frações de programação com propagandas em um princípio organizacional de caráter financeiro, quanto na videoarte, a montagem perde seu poder crítico, que reside em relacionar passado e presente, mostrando suas continuidades e rupturas. A ideia de sonho é também retomada, mas com o sinal invertido. Benjamin argumenta que os surrealistas são os primeiros a reconhecer o aspecto onírico da própria vida urbana moderna²⁴³, de maneira que pode ser comparada com sua ideia de “despertar do sonho” que se faz presente no *Primeiro Exposé das Passagens*²⁴⁴. Não que os surrealistas disponham propriamente de um programa pedagógico, em que a condição anacrônica da convivência de diferentes temporalidades seja explicada passo a passo em seus textos, mas sim que o afrouxamento do “eu” pelo sonho permite olhar com outros olhos para a realidade do começo do século XX²⁴⁵. Longe deste aspecto crítico da dissolução do “eu” que se faz presente no surrealismo, o aspecto onírico do vídeo se dá justamente na manutenção do sonho, buscando manter o telespectador enredado nesse fluxo ininterrupto de imagens que não abre possibilidades para o vazio²⁴⁶. O afrouxamento do “eu” agora se dá por seu soterramento, de modo que os estímulos externos conflitantes e em rápida sucessão ultrapassam a capacidade da própria consciência em unificá-los segundo uma mesma estrutura narrativa²⁴⁷.

²⁴⁰ Ver Ibidem, p.102-106.

²⁴¹ Ver Ibidem, p.115-116.

²⁴² JACQUES & VELLOSO, 2023, p.111.

²⁴³ BENJAMIN, 2012A, p.23-26 & Idem, 2018, p. 69.

²⁴⁴ Ibidem, p.68-70.

²⁴⁵ BENJAMIN, 2012A, p.23-24.

²⁴⁶ Ver SARLO, 2014, p.79-81, em que a autora retoma a relação entre a produção televisiva e as vanguardas do começo do século XX, apontando para a perda da noção de silêncio, importante para diferentes expoentes da arte de vanguarda ao longo do século passado.

²⁴⁷ Ver Ibidem, p.76. A análise de Sarlo vai além, explorando também a maneira que o zapping, ato de mudar repetidas vezes de canal na televisão, exemplifica essa tentativa de construção narrativa, de maneira que o controle remoto funciona como um instrumento de “subordinação sintática” que visa conectar os diferentes fragmentos televisivos apreendidos na atividade de zapping. Ver Ibidem, p.77-79.

O vídeo, ainda que seja o principal exemplo de incorporação dos procedimentos modernos legados pelas vanguardas do alto-modernismo, é só uma parcela da ruína pós-moderna. Retornando ao objeto central de análise desta dissertação, essa incorporação destrutiva de formas próprias à modernidade pelo pós-moderno também se apresenta na arquitetura, em pelo menos dois sentidos. O primeiro, é pela negação pura e simples do paradigma modernista da arquitetura, assim como de seu projeto utópico, já o segundo é pela incorporação dos desenvolvimentos técnicos alcançados por estes movimentos somada a uma negação de seu programa político e estético, transfigurando o potencial crítico e emancipatório em esteticismo vazio ou em um projeto de controle social. Este primeiro caso pode ser relacionado com o projeto de Robert Venturi, já apresentado no primeiro capítulo, e sua negação dos aspectos heroicos e originais da arquitetura almejados pelo Movimento Moderno²⁴⁸, favorecendo uma arquitetura de aspecto mais ordinário e que parte do próprio vernáculo arquitetônico e urbano fornecido pelo tecido de uma cidade²⁴⁹. O segundo caso se expressa na incorporação acrítica de aspectos próprios à arquitetura e ao urbanismo modernos, em um movimento que compreende e se utiliza de seus avanços técnicos, mas que deixa de lado o caráter vanguardista e a busca pela construção de novas formas de sociabilidade partindo da reordenação do espaço habitado próprias ao modernismo arquitetônico. A *Carta de Atenas*, documento resultante do *IV Congresso de Arquitetura Moderna*, apresenta a visão dominante da arquitetura de vanguarda no começo do século XX, marcada tanto por um viés reformista, que visava conter os ânimos revolucionários que se tornavam cada vez mais reais após 1917 por meio de uma modificação na organização urbana, quanto por uma aspiração utópica, ainda que esta seja dotada de um forte caráter tecnicista relacionado à ideia de progresso²⁵⁰. Esse aspecto utópico é propriamente moderno, e é evidenciado não só na experimentação arquitetônica, mas em boa parte da experimentação artística presente no começo do século XX,

²⁴⁸ Por “Movimento Moderno”, se entende aqui o conjunto de diferentes escolas e movimentos arquitetônicos surgidos no início do século XX após a Primeira Guerra, composto por nomes como Le Corbusier, Walter Gropius e Frank Lloyd Wright, que convergiam na figura do CIAM, o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. Ainda que a ideia de um “movimento” unificado transmita uma noção de homogeneidade, de importância retórica para este capítulo que deseja ser breve em sua abordagem da arquitetura modernista, uma melhor exposição das tensões e diferentes ideias presentes no assim chamado “Movimento Moderno” pode ser encontrada tanto em FRAMPTON, 1992, p.269-279, quanto em ARGAN, 1992, p.263-300.

²⁴⁹ Como já exposto, o debate em torno da obra de Robert Venturi é longo e intenso, mas aparece bem sintetizado em ARANTES, 2015, p.40 & 202-203, em que a autora crítica, tal qual faz Jameson, a viabilidade de construção dessa linguagem vernacular que parte do tecido da própria cidade. Otilia Arantes identifica que seria típico de Venturi confundir o autenticamente popular com as formas produzidas pela sociedade de consumo, de maneira que o que se pode “aprender com Las Vegas” não é senão uma réplica dos ideais da publicidade estadunidense próprias às ruas de comércio (*strip*) norte-americanas.

²⁵⁰ Ver a recapitulação desse viés duplo característico do Movimento Moderno em *Ibidem*, p.53-55.

como argumentaria o próprio Jameson²⁵¹. A questão é que o esvaziamento dos ideais utópicos da arquitetura moderna, somado à utilização das técnicas e métodos por ela desenvolvidos, se converte facilmente em ferramenta de controle social. Essa ideia de controle é observada principalmente nos grandes empreendimentos contemporâneos de revitalização metropolitana, como aqueles empreendidos na cidade de Paris na década de 1990, em que a iniciativa privada aparece como protagonista de grandes reformas no espaço público. Essas reformas, relacionadas ao ideal de produção de uma “cidade eficiente”, marcadas pela relação entre universidades, polos industriais e uma nova construção do “lugar público”, engendram um aspecto de controle social conforme às regras do capital, em que o tecido urbano se constrói segundo os desejos de empresas multinacionais. As “cidades novas”, resultantes desses grandes empreendimentos privados, trazem consigo parte da “retórica monumental” presente em certos expoentes modernistas, assim como a tentativa de construir um espaço livre da anomia social presente no tecido urbano degradado que lhe é anterior, mas, ao serem movidas pela iniciativa privada multinacional, acabam servindo como aparelhos de controle do capital, que passa a ser o grande agente de modificação do espaço urbano, produzindo novos espaços que operam segundo a forma-publicidade, transformando as próprias cidades e sua arquitetura em grandes outdoors tridimensionais para a iniciativa privada²⁵².

A própria ideia de hiperespaço, apresentada como corolário da realidade urbana pós-moderna, pode ser compreendida por meio da forma-publicidade, principalmente se esta publicidade for entendida como aquela que se faz presente no fluxo total do vídeo. A ausência de intermitências, o fluxo constante de imagens, a perda de uma relação entre interior e exterior são características comuns tanto ao vídeo quanto ao hiperespaço, o que indica que a realidade cultural pós-moderna, por mais multifacetada que seja, é marcada por uma espécie de saturação nos mais diferentes meios e formas artísticas e culturais. Jameson indica que é comum à arquitetura pós-moderna uma perda do aspecto tátil, de modo que as obras arquitetônicas desse período só sejam verdadeiramente experienciadas por meio da imagem digitalizada²⁵³. Se esse diagnóstico se estende aos expoentes mais autorais deste período não vem ao caso, visto que o que Jameson busca apontar é mais a ideia de que a produção arquitetônica pós-moderna é pautada por uma lógica da imagem e que pressupõe certos desenvolvimentos técnicos específicos de captura e reprodução imagética. Esse aspecto de captura do espaço pela imagem não é algo único à pós-modernidade, tendo sido identificado por Benjamin ao abordar a relação

²⁵¹ Ver JAMESON, 2007, p.13.

²⁵² ARANTES, 2015, p.226-228.

²⁵³ JAMESON, 2007, p.120-121.

entre o caráter tátil e visual na arquitetura, que se modificava após o desenvolvimento dos meios de reprodução imagéticos no começo do século XX²⁵⁴. Outro exemplo apresentado pelo autor alemão são as imagens que Atget faz das ruas desertas de Paris, apresentando uma nova possibilidade para a fotografia, que na época ainda estava diretamente relacionada com o retrato humano²⁵⁵. A questão que distingue a pós-modernidade dos desenvolvimentos técnicos ocorridos no começo do século XX é seu aprofundamento, de modo que o registro imagético do espaço por meio dos aparatos reprodutivos deixa de ser um aspecto secundário na relação com o tecido urbano, para se tornar caráter central da produção arquitetônica pós-moderna. Essa relação, em que o humano se torna secundário à máquina, se assemelha ao registro do tempo real que se dá no vídeo, de modo que o espaço urbano deixa de ser produzido tendo em vista a experiência humana, se voltando para o circuito publicitário e para a especulação financeira, que usam das tecnologias de registro de imagem ao seu favor.

A saturação da publicidade e do hiperespaço trazem consigo um aspecto muito distinto das experimentações modernas com a ideia de vazio, que se fazem presentes tanto no meio audiovisual quanto na arquitetura desenvolvidos durante o século XX. Um exemplo capaz de ilustrar essa experimentação com o vazio é o *Museu de Arte de São Paulo*, projetado por Lina Bo Bardi e inaugurado em 1968. O vão do *MASP* é uma de suas características centrais, sendo historicamente utilizado como ponto de encontro para manifestações políticas, eventos culturais e como espaço público de convivência. Sua construção se utiliza de pilotis, um dos cinco pontos para uma arquitetura moderna advogados por Le Corbusier²⁵⁶, para elevar o prédio acima do nível da cidade, construindo o vão tão característico. É notável que a obra de Lina Bo Bardi dialoga com uma ideia de vazio, incorporando na construção os movimentos da própria cidade, permitindo a todos aqueles que trafegam pela Avenida Paulista a possibilidade de “adentrar” a obra e passar por ela. Nesse caso, seu uso de pilotis é extremo por levar sua utilização até o limite, de modo que o edifício se sustenta não por um conjunto de pilares, mas somente por meio de dois pares, posicionados em duas faces opostas. A localização do edifício do *MASP* denota o caráter extremo de seu uso de pilotis, porque o prédio, localizado em meio à efervescência da Avenida Paulista, não se separa do tecido urbano, não havendo uma “entrada” para o vão, que acaba se confundindo com o próprio espaço da rua e da calçada. Esse uso extremo do vazio urbano, levando até o limite a questão da própria construção arquitetônica e da atividade de projeto, tem seu análogo na música ao tomar como exemplo a peça *4'33''* de

²⁵⁴ Ver BENJAMIN, 2012A, p.207-209.

²⁵⁵ Ibidem, p.188-189.

²⁵⁶ FRAMPTON, 1992, p.157.

John Cage, criada no ano de 1952. Essa peça musical, em que nenhuma nota é tocada durante quatro minutos e meio, também leva ao extremo a ideia do silêncio e a possibilidade de incorporação do entorno naquilo que é entendido como música, em um movimento que questiona as definições mesmas daquilo que é entendido como música. A ligação entre a obra de Cage e de Lina Bo Bardi não é arbitrária, afinal o músico visitou o *MASP*, declarando a obra como uma forma de “arquitetura da liberdade”²⁵⁷. Em certo aspecto, tanto a obra da arquiteta quanto a do músico podem ser compreendidas como duas maneiras de explorar o vazio, aspecto pouco presente na realidade pós-moderna, marcada pela saturação tanto do espaço quanto do tempo. Mas, há ainda algo importante a se pensar ao invocar a obra de Cage e de Lina Bo Bardi, afinal, seriam esses autores e suas obras situadas na década de 50 e 60 modernistas ou já arautos do pós-modernismo vindouro?

Figura 6: Lina Bo Bardi. *Estudo preliminar – Esculturas praticáveis do Belvedere do Masp*, 1968.



Fonte: <https://www.revistaserrote.com.br/2013/12/a-arquitetura-dos-intervalos-por-francesco-perrotta-bosch/>.

No caso de Cage, Jameson acaba por o situar no partido dos pós-modernos²⁵⁸, ainda que outros críticos culturais o vejam como modernista, como é o caso de Sarlo²⁵⁹. Como a música

²⁵⁷ BO BARDI, 2009, p.166, apud. PERROTTA-BOSCH, 2013.

²⁵⁸ JAMESON, 1985, p.21.

²⁵⁹ SARLO, 2014, p. 79-80.

não é o foco desta dissertação, é mais importante argumentar o caso de Bo Bardi, observando rapidamente a maneira que o *MASP* se relaciona com a tensão entre o moderno e o pós-moderno dentro do campo da arquitetura. A primeira questão a se observar é a forma que a obra relaciona o espaço interior e o exterior, que se centra principalmente na forma como o vão é ao mesmo tempo parte integrante da obra, mas também imiscuído no espaço externo da cidade. De certa maneira, o que ocorre é uma dissolução do interno e do externo, não de maneira que a obra se isole da cidade, mas sim que ela incorpore seus movimentos característicos e sirva de lugar para novas formas de socialização. A separação do andar suspenso do *MASP* parece encarnar diretamente aquela ideia de “crítica ao tecido urbano degradado” identificada no modernismo e criticada por Venturi, mas, ainda que o prédio esteja literalmente suspenso sobre a cidade, a utilização do vão e sua abertura para o entorno urbano se justapõe a esse ideal supostamente elitista da arquitetura moderna. O próprio caráter simbólico do *MASP*, como é evidenciado na centralidade dada a este edifício em diversas manifestações políticas de massa, parece transformá-lo em um expoente dos novos museus, criticados por Otília Arantes como figuras que usam da arquitetura para neutralizar a própria realidade da cidade, servindo como molduras higienizantes das tensões e dos perigos reais existentes no espaço urbano²⁶⁰. Parece que este não é o caso do *MASP*, tanto por ele não ser um espaço totalizante quanto pela única moldura do espaço urbano oferecida pelo museu, no caso, seus pares de pilotis, estar ela mesma inserida na cidade. Os pares de pilotis, se emolduram a cidade de São Paulo, parecem não o fazer do mesmo modo que os museus criticados por Otília Arantes que, separados do tecido urbano, neutralizam a vida circundante e apagam suas tensões e contradições características em prol de uma possibilidade de uma fruição da cidade meramente visual e desligada de uma proximidade tátil. Ainda assim, é complicado definir em tão pouco espaço se a obra é propriamente pós-moderna ou somente fruto de um modernismo tardio que assimila, distorce e explora algumas das formas características do Movimento Moderno.

²⁶⁰ Ver ARANTES, 2015, p.244-245, em que a autora exemplifica essa característica de “emoldurar” o espaço presente nos novos museus ao abordar uma das janelas do *Museum Abteiberg*, projetado por Hans Hollein, que se volta diretamente para uma catedral gótica que lhe é vizinha.

Figura 7: Fotografia do MASP



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/142898977@N08/49062462171/>.

Figura 8: Fotografia da janela do *Museum Abteiberg*.

Fonte: <https://www.rheinischemuseen.de/museum/DE-MUS-095716>.

Essa dificuldade de caracterização se apresenta no diagnóstico de Jameson, crente na impossibilidade de encontrar um autor unicamente pós-moderno que deixe de assumir por completo algumas visões características do período moderno²⁶¹. Benjamin segue na mesma linha, quando, em seu *Prólogo Epistemológico-Crítico*, constrói uma forma de crítica de arte para a qual os períodos e movimentos artísticos não são concebidos de maneira estanque e exterior a suas obras, partindo de uma análise que emerge das obras individuais e de seus elementos comuns para organizá-las em gêneros segundo suas afinidades²⁶². O que ambos compreendem é o problema resultante de trabalhar com a materialidade histórica segundo categorias fixas, delimitando momentos da cultura segundo categoriais imóveis que operam como cânone para uma crítica de arte. Partindo da necessidade de pensar historicamente, lidando com a mobilidade das categorias de análise ao longo do tempo, tomar a pós-modernidade como a ruína da modernidade assume outro sentido: o pós-moderno não é somente uma negação pura e simples dos projetos modernos, mas também sua continuação na história, seu desenvolvimento “natural”. Novamente, o natural surge aqui no sentido de Benjamin, como processo de modificação da materialidade histórica em sua decadência, que permite observar aquilo que antes não era visível²⁶³. A ruína da modernidade permite ver o que está sob o reboco e a pintura deste edifício que jazia tão pujante, de modo que a estrutura antes escondida se revela mais claramente para ser compreendida e analisada. É após a falha de seus projetos utópicos, após sua incorporação pelo sistema do capital e sua transformação em cânones reificados que as obras arquitetônicas modernas revelam seus “vícios de origem”, suas tendências formalistas e tecnicistas, que serão exacerbados por alguns expoentes da arquitetura posterior²⁶⁴. Jameson reconhece esse aspecto de continuidade em meio a diversas rupturas, observando como tanto o período crítico modernista e o período pós-moderno são frutos de um mesmo movimento histórico de reificação²⁶⁵. Pensar a relação entre esses dois períodos segundo a ideia de ruína indica tanto a permanência de um mesmo movimento histórico quanto a modificação que ocorre de um período a outro, de modo que a pós-modernidade não pode ser vista somente como um momento incompleto da modernidade ou como um período totalmente distinto de seu antecessor, mas sim como um momento de saturação e de modificação da lógica cultural anterior, que herda os espólios históricos tomados pela modernidade, mas os reparte de uma maneira própria.

²⁶¹ JAMESON, 2007, p.20.

²⁶² BENJAMIN, 2020B, p.22-23.

²⁶³ Ver BUCK-MORSS, 1989, p.161-165.

²⁶⁴ Ver ARANTES, 2015, p.52-53.

²⁶⁵ JAMESON, 2007, 117-118.

Essa ruína, como foi ensaiado em alguns momentos deste capítulo, se estende para diferentes áreas da cultura e da linguagem, modificando a própria forma que os indivíduos que habitam estes períodos experienciam a realidade e transmitem aos outros suas experiências. Tendo isso em vista, volta-se agora para a exposição de um momento particular desta ruína, conforme ela se dá também na construção e transmissão da experiência vivida, observando como esta mudança se expressa também na modificação nas relações espaciais ao longo do tempo. Para pensar essa mudança na experiência e na sua transmissão, conforme ambos os processos são marcados por aspectos históricos e linguísticos, retoma-se a ideia de narrativa, presente tanto em Benjamin quanto em Jameson, para analisar o processo de transformação da experiência, de sua recepção e de sua transmissão ao longo da passagem do moderno ao pós-moderno.

4. ESPAÇO E NARRATIVA

4.1. O QUE SE ENTENDE POR NARRATIVA?

É importante esclarecer sumariamente o que se compreende aqui como narrativa, afinal, este termo cada vez mais presente no cotidiano é difícil de ser definido de modo simples, devido à sua natureza multifacetada, marcada por tensões e por sua participação em diferentes áreas do pensamento humano. Para além do senso comum, a ideia de narrativa se faz presente na obra tanto de Benjamin quanto de Jameson, de um modo similar ainda que distinto. O debate acerca da ideia de narrativa em Benjamin geralmente se relaciona com problema da narração e com sua oposição à ideia de vivência, ligando-se ao processo de incorporação e transmissão da experiência. Essa primeira concepção centra o debate em uma gama seleta de textos, como *Experiência e pobreza*, *O narrador* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, mas pode se estender para outros trabalhos produzidos por Benjamin, compreendendo a ideia de narrativa conforme ela se faz presente na construção de um discurso histórico e como ela também traz consigo questões próprias à forma de exposição filosófica e de incorporação e ordenação dos conteúdos vividos. Em Jameson, a ideia de narrativa também traz consigo uma noção ampla de construção de um discurso ordenado, ligando-se com a produção de um sentido histórico e de incorporação e transmissão da matéria do vivido. No caso, Jameson compreende a ideia de narrativa alinhada ao problema da exposição (*Darstellung*), pensando-a como uma interseção produtiva dos problemas de representação com os problemas de apresentação, de modo a relacionar o conteúdo (representação) com o desenvolvimento histórico e linguístico segundo o qual ele se organiza (apresentação)²⁶⁶. Essa exposição sumária demonstra a afinidade existente entre a concepção de narrativa destes dois autores, apresentando de maneira sucinta como ambos a relacionam com uma forma de incorporação e apropriação da experiência por meio da construção de um discurso ordenado, que visa organizar a matéria do vivido em alguma estrutura, seja ela qual for. A relação entre o vivido e a forma que ele é organizado é íntima, mas se dá de maneira expressiva, ao invés de uma determinação pura e simples. A forma de uma construção narrativa, o *como* ela é organizada, se dá conforme o seu conteúdo, o *que* é organizado, de modo que um expressa o outro, mas não acaba por esgotá-lo ou determiná-lo completamente. O escritor argentino Juan José Saer produz uma imagem sugestiva interessante para lidar com a ideia de narrativa, partindo de outros termos para ilustrar a mesma tensão entre apresentação e representação presente na ideia tradicional de exposição. Segundo Saer, a

²⁶⁶ Idem, 1981, p.13.

questão narrativa é um *como* que é, ao mesmo tempo, um *o que*, no caso, uma forma de exposição e organização do conteúdo linguístico que é também parte deste mesmo conteúdo²⁶⁷. Ao tratar de narrativa nesses termos, relacionando um tipo de conteúdo e seu modo de apresentação, retorna-se ao problema da exposição filosófica, que já foi tratado no primeiro capítulo desta dissertação. Para recordar, tanto Benjamin quanto Jameson são autores preocupados com a forma de exposição, de maneira que seus trabalhos incorporam questões relativas à forma narrativa em sua própria construção, não somente no conteúdo que é exposto. Seja pelos relatos mais próximos do registro literário compostos por Benjamin²⁶⁸, ou até pela gradativa modificação estrutural nos trabalhos de Jameson, imitando a passagem da narrativa realista, para a modernista e para a estrutura dispersa da pós-modernidade²⁶⁹, ambos os autores reconhecem que a forma de organização e de exposição do conteúdo filosófico e crítico cumpre um papel importante na construção do pensamento e entendem a importância e a necessidade de uma adequação entre conteúdo e forma.

Partindo da ideia de narrativa relacionada à questão expositiva, é importante observar como Benjamin e Jameson reconhecem seu aspecto histórico, que se faz presente em suas próprias obras. O início de *Rua de mão única*, por exemplo, traz à tona a necessidade de uma modificação na forma que se dá a crítica e a produção literária, argumentando que o conteúdo da literatura não pode ser analisado ou construído segundo formas narrativas que não lhe são conformes²⁷⁰. Benjamin argumenta, resumidamente, que os avanços na urbanização e nas forças produtivas no início do século XX não podem ser devidamente apresentados por meio de formas narrativas do século XIX, de maneira que a literatura deve se reinventar para além de seus moldes tradicionais. Já a estrutura de *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* de Jameson indica que o autor estadunidense reconhece que seu tempo, em que as noções de vernáculo e de cânone estão em xeque, não pode ser abordado por meio de um dissecar de obras paradigmáticas ou segundo uma forma de exposição linear²⁷¹. Sua obra então é construída de maneira dispersa, buscando na cultura pós-moderna exemplos que expressam particularidades desse período em diferentes meios, em uma estrutura textual que busca construir uma imagem do todo por meio da tensão expositiva de momentos particulares²⁷². O caráter histórico da ideia

²⁶⁷ SAER, 2022, p.125. Ainda que Saer esteja falando especificamente da produção de narrativas literárias, seu conceito parece se estender também para a construção filosófica e para a produção interna de narrativa.

²⁶⁸ Ver BENJAMIN, 2012B.

²⁶⁹ Ver WEGENER, 2014, p.61-64.

²⁷⁰ BENJAMIN, 2012B, p.9.

²⁷¹ JAMESON, 2007, p.20-21.

²⁷² Em resumo, a tarefa de Jameson é a de retomar por meio do espaço (e aqui se dá a já apresentada proximidade de seu projeto com a estrutura constelacional benjaminiana) um sentido de historicidade perdido, não recaindo nas

de narrativa se dá porque os processos de incorporação e de transmissão se modificam ao longo do tempo. Historicamente, o conteúdo do vivido se modifica, como consequência dos movimentos da sociedade e dos desdobramentos da técnica, mas muda também, por causa destes mesmos fatores, a forma que este conteúdo é incorporado e organizado. É neste processo de modificação que o próprio discurso histórico é construído narrativamente, sendo expresso nos diferentes expoentes artísticos de um tempo, podendo ser identificado tanto na forma de sua exposição quanto no conteúdo exposto. O sentido histórico, como a capacidade de perceber que a realidade presente é algo que se relaciona com o passado e o futuro, é tanto produto quanto constituinte dos processos de construção da narrativa histórica. Isso significa que a capacidade de perceber o presente como um período dotado de historicidade, ligado a outros momentos ocorridos ou vindouros, é tanto um efeito do discurso histórico que subjaz às diferentes manifestações narrativas de um período quanto também auxilia a produzir este mesmo discurso.

Essa relação entre sentido histórico e discurso exemplifica outro aspecto importante da ideia de narrativa, a saber, sua relação com a ideia de subjetividade e de construção de um sentido interno. Em Benjamin, a tensão entre experiência e vivência exemplifica a importância da ideia de narrativa para a construção da subjetividade, principalmente quando relacionada à passagem da narração oral e aberta ao romance burguês e à informação jornalística. No caso, a perda da experiência tradicional e de seu caráter de abertura em prol da vivência, marcada pelo seu aspecto fechado e individualizado, exemplifica uma modificação histórica na construção da subjetividade, consequência do desenvolvimento do capital e do surgimento da metrópole moderna. Essa modificação é expressa na passagem da narrativa oral para o romance, de modo que essa transição de uma forma de subjetividade a outra pode ser observada na própria materialidade cultural²⁷³. Jameson segue pela mesma linha, o que se evidencia na multiplicidade de leituras possíveis para seu trabalho em *The Political Unconscious*, em que o autor reconta a história do desenvolvimento da forma literária do romance até o modernismo, expondo os aspectos históricos particulares dessa forma narrativa. Paralelo a essa exposição do desenrolar de um modo narrativo ao longo da história, Jameson também constrói uma história do sujeito burguês, consolidado na narrativa balzaquiana, chegando até sua dissolução nas obras modernistas de autores como James Joyce e Joseph Conrad²⁷⁴. O que essa dupla possibilidade interpretativa da obra de Jameson aponta é a proximidade entre as práticas narrativas literárias

formas modernas da temporalidade profunda, mas instaurando uma nova forma de sentido histórico que é possível nesse novo período. Ver *Ibidem*, p.411-413.

²⁷³ Essa exposição sintetiza ideias presentes em diversos textos de Benjamin, mas principalmente em BENJAMIN, 2012A, p.213-240 e *idem*, 2021, p.103-149.

²⁷⁴ WEGNER, 2014, p.47-48.

e a construção das diferentes formas de subjetividade ao longo da história. Pode-se argumentar que esta proximidade entre prática narrativa e construção da subjetividade não se dá somente na prática literária, de modo que se estende também para outras formas de produção narrativa ou seus análogos, como é o caso do vídeo, explorado nos capítulos anteriores. Apresentado como uma forma de arte que não é dotada de uma forma de temporalidade ficcional, marcada pelo caráter de montagem que toma de empréstimo dos procedimentos surrealistas, o vídeo ilustra um procedimento narrativo que se opõe à linearidade histórica, ao mesmo tempo que evoca uma forma de desorientação linguística que dificulta a distinção entre o âmbito ficcional e o real.

O que resta dessa primeira exposição da ideia de narrativa é a sua amplitude. Ainda que discutida aqui de maneira superficial, sem adentrar nos detalhes mais específicos, fica evidente a complexidade conceitual da ideia de narrativa, decorrente da maneira que ela relaciona questões históricas, linguísticas, de formação da subjetividade e de exposição. Essas diferentes esferas reunidas sob a ideia de narrativa também se fazem presentes no espaço urbano, conforme este é entendido como palco e objeto de disputas históricas, como âmbito de expressão e de produção linguística, assim como espaço de construção e de convivência de diferentes subjetividades. A relação entre as mudanças no espaço urbano e a ideia de narrativa, compreendendo seu caráter histórico e linguístico, se modifica ao longo da passagem da modernidade para a pós-modernidade, de maneira análoga àquela que se expressa na literatura e em outras formas artísticas. Entender o espaço urbano como dotado de uma dimensão narrativa é reconhecer que ele é atravessado por problemas de exposição, que é construído historicamente, assim como é parte integrante da formação do discurso histórico e é um fator importante para a produção da ideia de subjetividade. É compreender que o movimento das cidades e da arquitetura como atividade humana podem ser lidos segundo categorias ligadas ao aspecto narrativo, como memória e experiência, e que o espaço urbano e sua construção encerram tentativas de organização linguística e de produção de sentido, em um movimento de incorporação e de recepção do vivido. É pensar que, se há uma linguagem do espaço, esta linguagem se expressa segundo modos particulares, historicamente construídos, que podem ser compreendidos narrativamente, se relacionando com outras formas de prática narrativa existentes.

A relação entre essas diferentes construções narrativas, sejam elas exposições teóricas, obras literárias, arquitetônicas ou até a narrativa interna, é uma via de mão dupla que se dá de maneira expressiva. Os romances realistas de Balzac, por exemplo, não são conseqüências

únicas e diretas do desenvolvimento da subjetividade burguesa no século XIX, mas sim expressam essa dimensão narrativamente, se relacionando com o espaço e a história deste período de maneira também expressiva. A tarefa de compreender os aspectos narrativos da realidade urbana de um período ou de uma dada obra ou movimento arquitetônico pode ser auxiliada pelo conhecimento de outras esferas narrativas que lhe são afins, de maneira que sua interrelação pode revelar aspectos que antes não eram evidentes. Benjamin o reconhece desde muito cedo, de modo que se faz presente na sua relação entre comentário e crítica, aqui já exposta, observando como o teor de verdade extraído pela crítica só se faz possível por meio de uma elaboração que parte do teor factual, aspecto histórico e material, extraído pela atividade de comentário²⁷⁵. As *Passagens*, como projeto de construção de um arquivo da história do século XIX, expressam-no em seu caráter multifacetado, no qual seções dedicadas a assuntos específicos podem ser relacionadas umas com as outras, fazendo surgir relações capazes de iluminar os objetos analisados com uma nova luz. Cada seção de seu texto constrói uma exposição, ou seja, uma forma de narrativa, difusa acerca de algum aspecto particular da realidade do século XIX, e sua tarefa como pesquisador, ilustrada no seu movimento de pesquisa e de reorganização do texto²⁷⁶, demonstra a maneira como Benjamin tensiona esses diferentes extratos narrativos entre si, buscando construir novas relações interpretativas. Jameson também traz esse aspecto múltiplo em sua descrição do que é dialética. Se, segundo o autor, dialética é “dizer tudo de uma vez só”²⁷⁷, então compreender uma narrativa dialeticamente é também compreender as narrativas que a circundam e que com ela se relacionam. Assim, o que se busca nesse capítulo particular, centrado na exposição dos aspectos narrativos característicos da passagem do espaço moderno ao pós-moderno, é algo que se faz também pelo desvio²⁷⁸, observando não só os desenvolvimentos da realidade urbana nessa transição de um período a outro, mas também relacionando essas mudanças com aquelas que se fazem presentes em outras esferas narrativas. Compreende-se aqui que falar do espaço urbano, especialmente na passagem do moderno ao pós-moderno, é também falar da construção do discurso histórico, da ideia de subjetividade e de suas respectivas dissoluções. Tendo isso em vista, busca-se neste capítulo reapresentar o movimento de passagem entre uma forma de espaço à outra em seus aspectos narrativos, observando como esta transição se expressa também em outros estratos da prática narrativa. Desta vez, a exposição se inicia antes da modernidade

²⁷⁵ BENJAMIN, 2009, p.11-14.

²⁷⁶ Ver BOLLE, 2015.

²⁷⁷ TALLY J., 2014, p.23.

²⁷⁸ Referência à ideia de “desvio como método” presente em BENJAMIN, 2020B, p.15-17.

per se, abordando a maneira que Jameson e Benjamin reconstróem as formas narrativas pré-modernas em suas buscas de compreender as modificações específicas trazidas pela modernidade.

4.2. PRÉ-MODERNO: NARRAÇÃO

A ideia de um período “pré-moderno”, como utilizada por Benjamin e Jameson, não busca colocar sob um mesmo conceito momentos históricos tão distintos como o medievo e o antigo a fins de mistificação e de simplificação, mas sim na busca de reconhecer o que é inaugurado pelo período moderno em termos narrativos. O “pré-moderno” que se faz presente nas análises de ambos os autores é o período que antecede a consolidação do capitalismo industrial, conforme este inaugura novas formas de espaço, de produção e de narrativa. A complexidade da ideia de modernidade apresentada por ambos os autores, já discorrida ao longo das seções anteriores, faz com que a ideia de pré-moderno ocupe um papel retórico e instrumental, aglutinando diferentes conceitos e práticas, com origens distintas, com as quais a modernidade acaba por romper.

Dito isso, o aspecto central da narrativa pré-moderna se dá na ideia benjaminiana de narração²⁷⁹. Esta forma de prática narrativa é exposta principalmente nos textos *O narrador* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, geralmente sendo comparada com a forma moderna do romance, que assumirá a hegemonia narrativa no surgimento do capitalismo industrial. Diferentemente do romance e de seu aspecto psicologizante, em que a narrativa adentra o aspecto psicológico dos personagens, em um movimento que constrói uma história fechada em si mesma, contida na forma do livro, a narração é mais breve em suas descrições, operando de maneira que permite a abertura para a interpretação múltipla do que é narrado²⁸⁰. Outra característica que a distingue do romance é sua proximidade com o registro oral, que relaciona a narração com a autoridade de quem narra. Benjamin aponta essa relação do narrado e do narrador em oposição à solidão característica da leitura de um romance, indicando que, mesmo na escrita, a presença do narrador sempre acompanha aquele que se envolve com uma narração²⁸¹. Por ser indissociável de quem narra, a narração pode ser compreendida como um modo de produção artesanal de narrativa, em que as marcas daquilo que foi vivido ou ouvido

²⁷⁹ Buscando manter a fidelidade com as edições em português das obras de Benjamin aqui utilizadas, utiliza-se o termo “narração” para designar um tipo específico de prática narrativa oriundo do período pré-moderno. Outras traduções disponíveis no mercado brasileiro optam pela expressão “contação de histórias” para nomear esta mesma prática.

²⁸⁰ Idem, 2012A, p.220.

²⁸¹ Ibidem, p.230.

pelo narrador se encontram sempre presentes²⁸². A matéria com a qual a narração trabalha, capaz de deixar e transmitir as marcas do vivido, é a experiência (*Erhfarung*), seja ela a do narrador ou de outros com os quais ele teve contato, de modo que a narração age como uma forma de transmissão destas experiências que visa incorporá-las na vida dos ouvintes²⁸³. Na modernidade, essa matéria se encontra escassa²⁸⁴, o que explica parcialmente o ocaso da narração e a sua substituição por outros modos de prática narrativa. O que Benjamin compreende como experiência é uma incorporação coletiva do vivido, numa espécie de sociabilidade comunitária²⁸⁵, que traz consigo uma capacidade de dar e receber conselhos²⁸⁶. O conselho é tido não como uma resposta direta a um problema, mas como uma sugestão para a continuidade de uma história, de modo a pressupor que quem aconselha e quem é aconselhado sejam eles mesmos capazes de contarem e se relacionarem com esta história a ser continuada²⁸⁷. É no conselho que a experiência exemplifica seu caráter aberto e coletivo, pois é necessário que tanto aquele que busca um conselho quanto aquele que aconselha sejam capazes de partilhar de uma mesma experiência, ou pelo menos de contá-la em termos comuns, de modo que pressuponha uma relação de ambos com um mesmo estrato do vivido. O aspecto aberto da experiência e da narração está no fato de que o conselho opera como uma “sugestão narrativa”, não como uma resposta única a um problema, de maneira que o que é aconselhado pode ser incorporado de mais de uma maneira por quem busca um conselho, podendo até não ser levado em consideração.

Há uma proximidade entre a autoridade do narrador e a prática do conselho, conforme argumenta Benjamin, pois a origem da narração está ligada diretamente à autoridade do narrador e à sua capacidade de transformar o vivido em algo transmissível. Esta autoridade é relacionada com a experiência da morte e com o estado do moribundo, compreendido como o momento em que a matéria do vivido se torna possível de ser transmitida, de maneira que é na morte e na decadência que aquilo que é contado pelo narrador assume a face da história natural, marcada pela decadência²⁸⁸. Outra forma segundo a qual se manifesta a autoridade do narrador é pela distância, que se faz presente na figura exemplar do viajante que vem de longe²⁸⁹. A ideia de distância e a forma de autoridade a ela relacionada se faz presente na ideia benjaminiana de

²⁸² Ibidem, p.221.

²⁸³ Ibidem, p.217.

²⁸⁴ Ibidem, p.214.

²⁸⁵ Idem, 2020A, p.85.

²⁸⁶ GAGNEBIN, 2009, p.50-51.

²⁸⁷ BENJAMIN, 2012A, p.216-217.

²⁸⁸ Ibidem, p.224.

²⁸⁹ Ibidem, p.214-215.

aura, compreendida como a “a aparição única de algo distante”²⁹⁰. Como enredamento de fatores espaciais e temporais que se dá de maneira única, em um “aqui e agora”²⁹¹, a aura encarna o aspecto de unicidade e de autenticidade característico da narração, assim como sua distância e sua inserção em uma cadeia de tradições e de processos de construção da memória coletiva²⁹². A distância trazida pela aura é a distância da tradição, marcada por uma cadeia de rituais e práticas em torno de um objeto único, ligando-se principalmente com um modo de produção e de reprodução artesanal²⁹³. A narração, como uma forma intrinsecamente ligada à figura daquele que narra, é também única e traz consigo a distância da tradição, seja na forma do narrador sedentário, que mergulha profundamente nos modos de vida de um povo, ou do viajante, colecionador de relatos oriundos de diferentes lugares e costumes²⁹⁴. A transmissão da tradição originalmente se dá por meio da narração, como passagem de um relato de uma geração a outra, ocorrendo de maneira que diferentes histórias se conectem em uma única trama, como se todas fossem parte de uma mesma narrativa²⁹⁵.

O que é central na análise da narração feita por Benjamin é seu aspecto aberto e coletivo, conforme ela parte de uma forma de experiência baseada na transmissão e na interação comunitária, construindo, por uma cadeia sucessiva de relatos, aquilo que se denomina tradição²⁹⁶. Jameson reconhece a existência deste tipo de sociabilidade que antecede o advento do capitalismo industrial, ainda que de maneira breve, observando como ela será substituída gradativamente pelo surgimento de novas técnicas e práticas narrativas encabeçadas pelo capital²⁹⁷. A forma que Jameson interpreta o ensaio *O narrador* exemplifica como ele vê a capacidade de Benjamin de ligar a narração com a forma específica de vida existente na sociedade pré-capitalista, apontando as relações existentes entre a forma narrativa particular a essa época e as condições de produção²⁹⁸. Se a narração é uma prática narrativa artesanal, é na figura do sedentário mestre artesão e de seus aprendizes itinerantes que Benjamin identifica os exemplos ideais para ilustrar a dualidade da figura do narrador, que, como aqui apresentado, pode ser tanto aquele que viveu a vida inteira no interior de uma comunidade quanto o viajante

²⁹⁰ Ibidem, p.184.

²⁹¹ Ibidem, p.182-183.

²⁹² Ibidem, p.185.

²⁹³ Benjamin aponta esse aspecto material ao tratar da cunhagem de moedas na Grécia Antiga, que era limitada a uma produção artesanal, de maneira que as moedas possuíam características distintas umas das outras, ao contrário da produção moderna, cujas diferenças resultantes são praticamente indiscerníveis. Ver Ibidem, p.189-190.

²⁹⁴ Ibidem, p.214-215.

²⁹⁵ Ibidem, p.228.

²⁹⁶ Ver GAGNEBIN, 2009, p.49-57.

²⁹⁷ JAMESON, 2006, p.118.

²⁹⁸ Idem, 2020, p.161.

que coleciona histórias de diferentes lugares²⁹⁹. Jameson observa como Benjamin aproxima a narração do modo de produção pré-capitalista, ilustrando nesse modo de exposição e de transmissão do vivido os modos particulares de sociabilidade de uma sociedade em que ainda não se faz presente o modo de produção capitalista³⁰⁰. A constelação conceitual da narração, composta por elementos como a aura, a tradição e a experiência, com o subsequente desenvolvimento e eventual hegemonia do modo de produção capitalista, será suplantada por outras práticas narrativas e formas de lidar com o vivido. Com o advento da metrópole moderna, a forma coletiva da narração dará lugar ao romance, do mesmo modo que a experiência será substituída pela vivência (*Erlebnis*).

4.3. MODERNO: ROMANCE

Como é característico do pensamento benjaminiano, que procede diversas vezes por meio de uma exposição dialética, em que uma categoria é apresentada sempre em relação com seu oposto³⁰¹, o texto de *O narrador* traz consigo não só uma análise da prática da narração, mas também apresenta uma descrição da forma romanesca, observando como o romance se distancia da narrativa oral, trazendo consigo uma nova forma de incorporação do vivido e de construção da memória, expressando o surgimento de uma nova realidade social. De fato, o romance opera de maneira diametricamente oposta à narração em alguns sentidos. Se a narração conserva um caráter de abertura, fruto de seu estilo simples, que não toma tempo nos aspectos psicológicos de seus personagens e, deste modo, convida o ouvinte a retransmitir a história partilhada³⁰², o romance é marcado pelo isolamento tanto do autor quanto do leitor. Ao descrever o caráter do escritor de um romance, Benjamin o compara ao de um navegante solitário, que navega o mar mais profundo sem nenhuma companhia, apartando-se das atividades do povo que permanece em solo firme³⁰³. Diferente do narrador, participante ativo das práticas de uma comunidade, associado à figura do mestre ou aprendiz artesão, o romancista leva seu isolamento ao limite, não advindo nem adentrando na tradição oral de uma comunidade, distanciando-se da experiência de transmissão e retransmissão característica da narração³⁰⁴. O leitor do romance é também marcado por esse isolamento, pois lhe é retirada a possibilidade de inserção na cadeia de transmissão da oralidade tal qual ocorre com o escritor³⁰⁵.

²⁹⁹ BENJAMIN, 2012A, p.214-215.

³⁰⁰ JAMESON, 2020, p.165-166.

³⁰¹ Ibidem, p.6-7.

³⁰² BENJAMIN, 2012A, p.220-221.

³⁰³ Ibidem, p.55.

³⁰⁴ Ibidem, p.55-56.

³⁰⁵ Ibidem, p.230.

A matéria da qual o romance é confeccionado é “seca” e é nela que o leitor busca encontrar o “sentido da vida”, entendido como uma espécie de alimento para uma vida desprovida de experiências propriamente ditas³⁰⁶.

Se a matéria da narração é a experiência coletiva, o romance é fruto de outro tipo de relação com o vivido que se faz abundante no período do capitalismo industrial. A vivência (*Erlebnis*) se distingue da experiência por seu aspecto privado, de maneira que engendra outra relação com a memória, relacionada à questão da recepção de choques pela consciência causados por um descompasso entre ela e seu entorno³⁰⁷. Baseando-se em partes em uma teoria psicanalítica, Benjamin propõe que a incorporação operada pela vivência se dá por uma necessidade de sobrevivência e adaptação, de maneira que a consciência pode, gradativamente, ser treinada a suportar diferentes choques de intensidades variadas³⁰⁸. Os choques são eventos traumáticos, cada vez mais comuns na sociedade moderna, em que os processos acelerados de modificação social característicos do capitalismo industrial promovem uma relação de descompasso entre a consciência e seu entorno, impedindo ao indivíduo a construção de uma rede comunitária de compartilhamento de experiências e de incorporação coletiva do vivido³⁰⁹. A natureza dos choques é diversa, de modo que Benjamin os identifica tanto no trauma coletivo dos combatentes da Primeira Guerra³¹⁰ quanto na figura mais comum dos trabalhadores industriais do final do século XIX³¹¹. Sua incorporação, em contraste com a temporalidade aberta da experiência, que pode ser revisitada e se organiza como uma trama de interrelações narrativas³¹², se dá segundo a linearidade do tempo cronológico, de modo que a consciência lida com o trauma atribuindo ao evento um “lugar temporal exato no plano consciente”³¹³. O tempo do “era uma vez”, característico da forma da narração, aparecia tanto como um acontecimento longínquo quanto como um relato próximo e passível de se relacionar com o presente, de maneira que a experiência transmitida pela narração unia em si a autoridade da distância com a possibilidade característica daquilo que está perto³¹⁴. Por se relacionar com uma forma de temporalidade exata, a vivência produz uma nova relação com o tempo marcada pela

³⁰⁶ Ibidem, p.231.

³⁰⁷ Idem, 2021, p.112.

³⁰⁸ Ibidem, p.112.

³⁰⁹ Ibidem, p.113-114.

³¹⁰ Idem, 2012A, p.123-124 & p.214.

³¹¹ Idem, 2021, p.127-128.

³¹² Idem, 2012A, p.227-228.

³¹³ Idem, 2021, p.113-114.

³¹⁴ Idem, 2012A, p.227.

linearidade, que pode ser observada no romance e na forma que este produz uma relação com a memória marcada por um caráter de registro³¹⁵ e de perpetuação³¹⁶.

A prevalência de situações traumáticas que leva à queda da experiência e à sua substituição pela vivência como forma hegemônica de incorporação do vivido é fruto do movimento de modernização, relacionado tanto ao surgimento das metrópoles modernas quanto ao modo de produção vigente durante o período do capitalismo industrial. A incorporação característica da vivência é fruto da natureza repetitiva dos eventos traumáticos, já que a consciência desenvolve hábitos e mecanismos de proteção contra estes estímulos lentamente, necessitando que os traumas sejam repetitivos e constantes³¹⁷. O hábito construído pela vivência é despido da ideia de sabedoria que se fazia presente nos hábitos oriundos da experiência, aparecendo como uma espécie de sentido protetivo, uma espécie de capacidade de filtrar os estímulos abundantes da metrópole e da vida do trabalho que se relaciona muito mais a uma questão interna do que ao domínio prático e transmissível de uma arte³¹⁸. A constância de eventos traumáticos é observada por Benjamin tanto na vida urbana, marcada pelas multidões e pela abundância de estímulos, quanto no trabalho alienado e de caráter mecânico desenvolvido no capitalismo industrial. A temporalidade do trabalho alienado do operário é comparável àquela do jogo de azar, de modo que cada movimento realizado com a máquina funciona como um novo lance, repetitivo e independente dos anteriores³¹⁹. O tempo do trabalho fabril é ditado pelo relógio e marcado por seu ritmo, em uma forma que acaba por reificar a relação do indivíduo com o tempo ao torná-lo objetivo e ligá-lo ao registro operado pela máquina³²⁰. Como o trabalho domina a vida do operário, o tempo do relógio transborda também para sua vida civil e se estende até a cidade, cujo movimento é pautado pela atividade industrial. O surgimento da multidão exemplifica o modo que a lógica fabril e a figura do operário se alastram pela cidade, produzindo a imagem chocante da aglomeração de milhares de pessoas que atravessam um mesmo espaço, mas que permanecem alheias umas às outras, imersas em seus interesses privados³²¹.

³¹⁵ Idem, 2021, p.111.

³¹⁶ Idem, 2012A, p.228.

³¹⁷ JAMESON, 2020, p.173.

³¹⁸ Para esse tipo de hábito desenvolvido pela vivência, Jameson usa a expressão “streetwise”, um análogo à ideia de “malandragem” que se faz presente na análise sociológica brasileira.

³¹⁹ BENJAMIN, 2021, p.126-127.

³²⁰ Ver JAMESON, 2007, p.98-99 e BENJAMIN, 2021, p.128.

³²¹ Ibidem, p.117-118.

O isolamento da vida metropolitana, evidente até na massa formada por múltiplos indivíduos da multidão, marca a lógica do romance. Como já foi abordado ao início desta seção, o romancista e o leitor de suas obras são figuras solitárias, apartadas da vida comunitária e da trama de transmissão da tradição que opera pelos meios orais. A questão é que este isolamento não é algo arbitrário, como se escritor e leitor escolhessem se afastar da comunidade de bom grado, mas, como argumentado acima, uma consequência da modernização e das formas de sociabilidade produzidas pelo capitalismo industrial. A solidão característica do romance se expressa na forma que ele se organiza, já que seu aspecto intransmissível não é somente consequência da natureza traumática da matéria que é exposta, mas é também fruto da forma descritiva e psicologizante pela qual a narrativa romanesca opera³²². Essa ao menos é a interpretação de Jameson, que vê no romance uma forma transitória entre a narração oral e a informação, presente nos jornais e programas de rádio do começo do século. Se às histórias contadas pelo narrador bastava a transmissão do relato em seus elementos mais básicos, em uma relação em que a forma expositiva simples e a distância que é representada se relacionam mutuamente, de modo a permitir uma incorporação do narrado no ouvinte que se abre em múltiplas interpretações, este não é o caso para o romance, em que a forma descritiva, ou até explicativa, é parte de seu apelo e de suas características fundamentais, de modo que o simples recontar da história que se passa nas páginas não basta para sua transmissão³²³. A forma romanesca é assim circunscrita à figura do livro, isso quando não é obrigada a dividir espaço com a crescente publicidade dos jornais ao ser publicada na forma de folhetim³²⁴, que torna sua transmissão dependente dos meios de reprodução técnica e à aproxima da produção industrial do período³²⁵. Benjamin aponta que na Paris do Segundo Império as figuras do mundo literário se faziam em casa no *boulevard*, observando lá as anedotas que converterão em matéria literária³²⁶, mas também buscando um comprador para suas obras³²⁷. O escritor de romances encarna o próprio modo de produção capitalista em sua forma industrial, tal qual o narrador trazia consigo os sinais da produção artesanal, ainda que o trabalho intelectual seja marcado por um aspecto de continuidade que não se faz presente na atividade fabril³²⁸. Essa proximidade entre o escritor e o trabalho industrial é notada na estrutura do mercado editorial da época, que

³²² JAMESON, 2020, p.168.

³²³ Ibidem, p.167.

³²⁴ BENJAMIN, 2021, p.28-29.

³²⁵ Ainda que não tanto quanto o cinema, o romance é ainda influenciado por questões relativas à sua possibilidade de reprodução. Ver BENJAMIN, 2012A, p.180-183.

³²⁶ Idem, 2021, p.30.

³²⁷ Ibidem, p.36.

³²⁸ Ibidem, p.130.

obrigava o romancista a manter uma produção contínua de obras em ritmo acelerado. Um panfleto da época acusava o romancista Alexandre Dumas de possuir uma “fábrica de romances”, em que o autor empregaria literatos em condições desfavoráveis para ser capaz de produzir longas obras em um curto período de tempo³²⁹. Verdadeira ou não, essa história serve como exemplo para o estado no qual se encontravam os homens de letras, legados a ocupar uma posição no sistema produtivo capitalista, vendendo sua arte e sofrendo as consequências da alienação inerente à sua participação na cadeia produtiva³³⁰

Se as práticas narrativas de um tempo estão diretamente ligadas aos modos de produção e de sociabilidade existentes em um período, é de se pensar que o autor, como parte constituinte do processo de produção, pode se posicionar de modo contrário ou favorável em relação às práticas narrativas vigentes, buscando conservá-las ou modifica-las por meio de sua ação³³¹. Em sua época, Benjamin apresenta uma oposição existente entre os escritores progressistas, interessados em modificar o aparato técnico da literatura, e os escritores burgueses, para os quais a produção literária se faz como um mero meio de divertimento e que acaba por trabalhar em prol dos interesses da classe dominante³³². Essa oposição, ainda que não seja plenamente transferível para o período do Segundo Império do qual Dumas, Balzac, Baudelaire e outros fazem parte, exemplifica que as práticas narrativas literárias podem contribuir para a construção da ideologia dominante, alimentando também os interesses da classe burguesa. Jameson reconhece isso ao observar a função do romance autobiográfico, pensando-o também em termos de técnica e de produção. O romance autobiográfico é apontado pelo autor estadunidense como uma resposta ao movimento de fragmentação da vida coletiva, de maneira que busca construir uma espécie de subjetividade centrada, chamada de “subjetividade burguesa”, por meio do processo de reminiscência³³³ e da nostalgia dele resultante³³⁴.

É no cômodo burguês que este sujeito constrói sua morada, isolando-se da metrópole e expressando sua subjetividade no confinamento do espaço interno. O surgimento de uma

³²⁹ Ver Ibidem, p.30-32.

³³⁰ Ibidem, p.35.

³³¹ Idem, 2012A, p.131.

³³² Ibidem, p.129.

³³³ Jameson não usa explicitamente o termo “reminiscência”, conforme este é compreendido por Benjamin, mas vê no olhar retrospectivo que o romance autobiográfico faz da infância, enxergando nela o momento em que o “eu” adulto que narra a história já está pré-formado, algo que se assemelha a essa categoria benjaminiana. No caso de Jameson, a criança no começo do romance não é ainda o adulto que narra a história, mas é apresentada deste modo, como se sua identidade mantivesse essa unidade centralizada ao longo do tempo, tal qual o “homem que morre aos 35 anos” do qual Benjamin discorre em *O narrador*. Ver BENJAMIN, 2012A, p.231 e JAMESON, 2006, p.117.

³³⁴ Ibidem, p.117-118.

distinção entre interior e exterior, diria Benjamin se dá na modernidade, ao ocorrer a separação entre os espaços dedicados à habitação e aqueles dedicados ao trabalho³³⁵. No lar burguês, o sujeito que ali reside se encontra afastado da esfera social, de modo que seu mundo é sustentado e confirmado pelo próprio espaço em que habita. Sua identificação com o interior é a mesma que aquela de um objeto e seu estojo³³⁶: permanece o burguês em sua habitação, protegido e isolado das mazelas de um exterior que, como foi apontado, é marcado pelo trauma decorrente dos choques. A relação entre exterior e interior se expressa segundo a ideia de rastro, cujo burguês procura conservar em seus objetos particulares, como uma forma de compensação pela ausência de rastros no mundo exterior. O que isso parece indicar é um recuo ou reformulação da aura, em um deslocamento de seu aspecto coletivo cristalizado nos objetos de culto, para uma forma de construção pessoal que busca manter vivos, por meio de uma relação com os objetos pessoais colecionados dentro do interior burguês, os rastros de um tipo de experiência que não se faz mais possível na modernidade. A impossibilidade dessa experiência se confirma ao analisar a natureza dos objetos confinados nesse interior: móveis e ornamentos pertencentes a diferentes estilos e períodos históricos, revividos pela moda e transformados em mercadoria³³⁷. O que resta como refúgio da antiga experiência cristalizada pela aura é a atividade de coleção, que tem uma natureza muito distinta de sua antecessora. O colecionador, ainda que vise suscitar nas coisas que coleciona a distância própria àqueles objetos dotados de aura, é capaz apenas de impregnar sobre eles os rastros de sua subjetividade^{338,339}. Ainda que possa retirar as mercadorias do ciclo do consumo, subtraindo delas seu valor de uso e troca ao substituí-los por um valor diletante³⁴⁰, isso não indica um retorno da aura, justamente porque o caráter aurático de um objeto é também uma manifestação de seu valor de culto, compreendido como uma espécie de uso coletivo e comunitário, em que o objeto contribui para a construção da tradição e das práticas de uma dada comunidade³⁴¹.

Como foi apresentado no segundo capítulo, uma boa parte destes problemas que se fazem presente nas práticas narrativas do século XIX servirão de base para a construção dos

³³⁵ BENJAMIN, 2018, p.79.

³³⁶ Ibidem, p.80.

³³⁷ Ver Ibidem, p.362 [I, 1,6]; p.367-368 [I, 2, 6]; p.370 [I, 3, 2]; p.383-384 [I, 7a, 2].

³³⁸ Ibidem, p.79-80.

³³⁹ O colecionador apresentado no *Segundo Exposé* parece distante da figura de Eduard Fuchs, cuja atividade de coleção é descrita em um viés positivo, de modo que ilustra uma diferença entre a atividade de coleção do burguês que acumula objetos em seu interior e a atividade de cunho historiográfico empenhada por Fuchs. Ver Idem, 2020A, p.123-164.

³⁴⁰ ARENDT, 2012, p.193.

³⁴¹ Sobre a conversão que Benjamin faz do valor de uso marxiano em valor de culto, ver VACCARI, 2017, p.298 e BENJAMIN, 2012A, p.188.

programas artísticos e culturais apresentados pelas vanguardas modernistas do começo do século XX. A questão do romance é discutida tanto pelos surrealistas quanto por Döblin, assim como a questão da subjetividade burguesa e sua construção é estranhada no teatro épico brechtiano. Benjamin se insere nesse mesmo círculo de autores que, ainda pertencentes ao período moderno³⁴², reconhecem criticamente os limites da modernidade e buscam fornecer novas formas de pensar e organizar suas categorias. Observando o papel de Benjamin como crítico moderno da modernidade, é possível notar o modo que seu trato da categoria do romance exemplifica a duplicidade de seu pensamento crítico. Se, por um lado, como foi aqui apontado, o autor alemão constrói uma crítica contundente do surgimento e do desenvolvimento do romance burguês como expressão de uma nova realidade social e urbana que floresce na modernidade, há também em seu pensamento uma abertura às vanguardas e suas tentativas de reavivar a forma literária romanesca. Uma das ideias pertencentes à constelação de práticas narrativas da modernidade que ainda não foi devidamente abordada neste capítulo é a ideia moderna de história, questão essa que se faz presente na obra de Benjamin desde seus textos de juventude até seu último escrito, as suas teses *Sobre o conceito de história*.

A forma que um período lida com a história e produz seu sentido de historicidade é central na construção de suas práticas narrativas. Um caso exemplar para pensar esta interseção é o do romance histórico, conforme este é interpretado Lukács e por Jameson. O romance histórico pode ser compreendido como a forma narrativa que cristaliza a relação que a burguesia nascente possui com a história e com os períodos que antecedem seu surgimento³⁴³. O caráter histórico deste tipo de romance não se dá somente por causa de seu conteúdo, mas concerne também à sua forma de exposição, em que personagens e acontecimentos são figurados de maneira concreta e o histórico aparece por meio da representação e da interação entre estes elementos³⁴⁴. Nesse sentido, esta nova forma de prática narrativa produz um discurso e um sentido histórico original por não partir de “um veio empirista ou por um espírito de antiquário, já que se busca uma intersecção entre forças ou um encadeamento histórico no qual o passado aparece como pré-história do presente”³⁴⁵.

O que transparece da análise lukacsiana do romance histórico, assim como da leitura que Jameson faz das obras de Lukács, é algo semelhante àquilo que é identificado por Benjamin

³⁴² Para um debate quanto à pertença ou não de Benjamin à modernidade, ver LÖWY, 2005, p. 15.

³⁴³ Jameson sintetiza a concepção de Lukács na ideia de uma “genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo”. Ver JAMESON, 2007, p.45.

³⁴⁴ LUKÁCS, 2011, p.79.

³⁴⁵ SILVA, 2011, p.21.

em suas teses sobre a construção do discurso histórico ao longo da modernidade. A transformação dos períodos históricos anteriores ao surgimento da burguesia em uma espécie de “pré-história” do presente transparece um sentido teleológico, como se a consolidação da burguesia enquanto classe dominante fosse a finalidade dos períodos históricos que a antecedem. A ideia de “história dos vencedores” diagnosticada por Benjamin, pela qual a classe dominante constrói o discurso histórico segundo uma forma linear, que apresenta o passado como uma sequência de sucessivas conquistas³⁴⁶, baseando-se na ideia de progresso, exemplifica o pano de fundo da concepção burguesa do processo histórico, que acaba por transparecer na forma do romance. No caso, como objeto da cultura, o romance burguês é mais um expoente da barbárie³⁴⁷, uma produção material que documenta o processo de escravidão anônima constituinte da própria lógica do capital. O tempo vazio da vivência, marcado pelo registro sucessivo de acontecimentos, é o mesmo tempo vazio que sustenta a ideologia do progresso, que vê na história a “massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo”³⁴⁸. Ao falar da passagem da narração para o romance, Benjamin indica uma diferença na maneira que cada uma dessas práticas narrativas lida com a história, observando como a narração opera por meio da multiplicidade de relatos, visto que o bom narrador é aquele capaz de rememorar diferentes histórias e interliga-las de maneira orgânica, diferentemente do romance, para o qual a memória é pautada na capacidade de registro de um evento único e isolado em seus mínimos detalhes³⁴⁹. O romance e seu atentamento ao registro temporal expressa a forma que o discurso histórico moderno se apresenta segundo a ideia de uma “história universal”³⁵⁰, em que a humanidade é vista como uma massa única, que progride de modo infinito e imparável ao longo do tempo homogêneo³⁵¹. Esta passagem de uma história múltipla, concebida como um conjunto de diferentes narrativas, para a ideia de história universal é documentada pelo historiador alemão Reinhart Koselleck, que observa o desenvolvimento deste conceito em documentos e obras teóricas desde o século XVI. Algo comum ao diagnóstico de Koselleck e de Benjamin é o reconhecimento da importância que a ideia de infinito tem na construção do conceito moderno de história, surgindo como um modelo ideal de tempo semelhante àquele proposto pela física newtoniana que permite a concepção da história como um processo de evolução constante e capaz de ser pensado de modo

³⁴⁶ BENJAMIN, 2020A, p.12-13.

³⁴⁷ Ibidem, p.13.

³⁴⁸ Ibidem, p.19.

³⁴⁹ Idem, 2012A, p.

³⁵⁰ Idem, 2020A, p.19.

³⁵¹ Ibidem, p.17.

especulativo³⁵². Em sua longa análise, Koselleck observa o gradual distanciamento de uma ideia de história conforme se fazia presente na Antiguidade, em que o passado servia como um guia para a ação moral³⁵³ e para a verdade³⁵⁴, possível somente perante algumas inovações conceituais, como a ideia do tempo como um infinito contínuo e, tão importante quanto, a ideia da história como um “singular coletivo”³⁵⁵. Pensar a história como um singular coletivo implica subsumir a multiplicidade de narrativas e acontecimentos a um único objeto conceitual, de modo que as tragédias e os avanços são compreendidos segundo uma mesma lógica de compensação, em que as tragédias se justificam por fazerem parte de um processo maior de avanço e melhoramento da humanidade que se dá ao longo de uma linha do tempo infinita³⁵⁶.

Benjamin argumenta que essa concepção de história moderna é ainda dominante no começo do século XX, de modo que pode ser identificado na social-democracia alemã e na sua incapacidade em conter a ascensão nazista³⁵⁷. Reconhecendo os limites de tal forma de discurso histórico, Benjamin propõe “esfregar a história a contrapelo”³⁵⁸, buscando resgatar aquilo que foi deixado para trás na construção da história dos vencedores e construindo uma nova maneira de lidar com a história como uma relação entre passado e presente³⁵⁹. De certo modo, encontra-se na proposta de Benjamin um eco da forma da narração, principalmente em seu combate a uma narrativa única, na sua tentativa de construir relações entre o passado e o presente, trabalhando com uma forma de distância e proximidade, e também em seu aspecto aberto, no qual o passado não é visto como algo acabado, mas sim sempre passível de uma nova leitura e de uma outra aproximação. Ainda assim, a proposta benjaminiana não é unicamente um retorno à tradição oral e à forma da narração. Benjamin não argumenta em favor de um retorno ao passado e às formas narrativas por ele praticadas, mas sim de um “desvio por este, rumo a um futuro utópico”³⁶⁰. A identificação de Benjamin com as vanguardas do começo do século, assim como sua elaboração teórica acerca das obras de autores como Kafka e Proust, ilustra sua

³⁵² KOSELLECK, 2013, p.107-109.

³⁵³ Ibidem, p.111-114.

³⁵⁴ Ibidem, p.114-117.

³⁵⁵ Ibidem, p.119-128.

³⁵⁶ Uma das concepções citadas por Koselleck é a de Kant, que se faz presente de modo mais direto em *Ideia de uma história universal com propósito cosmopolita*. Neste texto, Kant aponta que a natureza dá indícios de que o propósito da humanidade é realizar a construção de uma república universal, de maneira que haveriam boas razões para acreditar e agir segundo esta possibilidade. A ideia de história apresentada por Kant exemplifica esses dois sentidos dos quais fala Koselleck, sendo tanto o movimento de um singular coletivo, no caso, a humanidade, quanto algo que se desenvolve em um tempo infinito que permite a perfectibilidade continuada deste singular coletivo. Ver KANT, 2016, p.19-37.

³⁵⁷ BENJAMIN, 2020A, p.15-16.

³⁵⁸ Ibidem, p.13.

³⁵⁹ Ibidem, p.18.

³⁶⁰ LÖWY, 2005, p.19.

tentativa de pensar novas formas de práticas narrativas que vão além dos limites legados pelo romance burguês e pelo discurso histórico moderno, sendo também capazes de retomar aspectos perdidos e deixados para trás da tradição³⁶¹. Para além disso, a preocupação com a produção de uma nova forma narrativa capaz de lidar simultaneamente com o passado e com o presente se estende também à própria obra benjaminiana, conforme foi evidenciado na análise da obra das *Passagens* no primeiro capítulo. O que resta é observar como o esforço benjaminiano é recebido pelas gerações seguintes, assim como o que resta de suas análises da modernidade no panorama cultural da pós-modernidade.

4.4. PÓS-MODERNISMO: ESQUIZOFRENIA

Partindo da ideia de que a pós-modernidade pode ser pensada como momento de ruína da modernidade, é possível assumir que a questão narrativa neste período será também uma ruína das formas narrativas modernas, de maneira a não só se expressar como falência de certos aspectos caros à modernidade, mas também como um estado de abertura que revela o que antes não era perceptível durante o período moderno. Essa ruína narrativa é expressa no próprio trabalho de Jameson e em sua forma expositiva, que segue pela exposição de exemplos esparsos advindos de diferentes esferas culturais para abordar o período em seu *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. A estrutura dispersa desse livro é justificada por Jameson em seu diagnóstico das práticas narrativas na pós-modernidade, marcado pela prevalência da ideia de texto, compreendido como uma espécie de produto narrativo de cunho aberto e mais disperso do que a noção moderna de obra³⁶². Esta nova forma narrativa é parte integral da ideia de vídeo, analisada no capítulo anterior, afinal, o vídeo é incapaz de construir uma temporalidade ficcional que lhe seja própria, como consequência de sua relação com a ideia de fluxo total. Unindo isso ao aspecto de montagem, conforme ele é expresso na videoarte, o surgimento do vídeo como a manifestação artística de maior expressão na cultura pós-moderna indica a prevalência do texto e de seu caráter aberto, que nega a própria estrutura moderna da obra de arte e sinaliza uma perda da ideia da arte como uma esfera autônoma e dotada de suas próprias categorias³⁶³. Ao identificar a prevalência da ideia de texto com a falência da obra e da autonomia da arte, Jameson parece diagnosticar novamente o alargamento do estético durante o período pós-moderno, apontando para um aprofundamento daquilo que Benjamin constatava ao abordar o surgimento do cinema como arte de massas³⁶⁴. A autonomia da obra de arte não se

³⁶¹ Ver GAGNEBIN, 2009, p.53-54.

³⁶² JAMESON, 2007, p.20-21.

³⁶³ Ibidem, p.100-101.

³⁶⁴ Ver Ibidem, p.14.

perde em razão do enfraquecimento do âmbito estético, mas sim porque tudo se torna estético e acaba subsumido à categoria do texto.

O alargamento do estético e da lógica do consumo, que se torna o principal motor da cultura pós-moderna³⁶⁵, tem seu efeito na forma que a pós-modernidade lida com a história, evidenciado nas ideias de simulacro e de pastiche. Como uma forma de paródia acrítica, o pastiche exemplifica a maneira que a história na cultura pós-moderna é transformada em imagem, de modo que o resgate do passado, diferentemente daquele proposto por Benjamin, se dá como uma retomada acrítica que o vê somente como uma inspiração estilística, saturada de nostalgia e pelo anseio de retornar a um tempo mais simples³⁶⁶. Jameson aponta que o filme de nostalgia, forma exemplar da ideia de pastiche, se distingue do romance histórico precisamente por seu trato com a temporalidade e pela forma que se dá seu retrato do passado³⁶⁷. Mesmo sendo fruto de um projeto coletivo de classe e marcado por um viés teleológico, como foi discutido na seção anterior, o romance histórico ainda era capaz de ilustrar as contradições de seu período de maneira que ia além de uma simples representação imagética ou de um resgate estilístico de uma imagem do passado³⁶⁸. Como foi argumentado no primeiro capítulo, a prevalência do pastiche se liga diretamente com o diagnóstico jamesoniano da perda da referência, conforme o autor compreende a referência em um sentido histórico. O alastrar do pastiche e a perda da referência indicam que a pós-modernidade é um período que já esqueceu como pensar historicamente³⁶⁹, ou pelo menos que a história ocupa um lugar singular nas práticas narrativas pós-modernas, se distanciando do trato moderno com a matéria histórica, marcado pela construção de uma temporalidade linear e profunda³⁷⁰.

Se a história é deixada de lado, o que assume o seu lugar é a simultaneidade espacial. Para além da ideia de uma “virada espacial” das humanidades, presente na figura de um historiador como Fernand Braudel e na sua concepção de geo-história³⁷¹, que indica não só uma

³⁶⁵ Ibidem, p.13-14.

³⁶⁶ Ibidem, p.46-48.

³⁶⁷ Ibidem, p.45-46.

³⁶⁸ Por tomar a interpretação lukacsiana do romance histórico, é possível argumentar que aquilo que Jameson identifica como uma retomada “imagética do passado”, em oposição à uma retomada propriamente histórica, está relacionado com a tensão entre realismo e naturalismo diagnosticada por Lukács, de modo que a forma que o naturalismo trabalha a matéria histórica toma o passado segundo sua forma imediata, enquanto o realismo buscaria tomar o passado segundo sua totalidade, representando-a no desenvolvimento da trama (Ver LUKÁCS, 1980, p.33-38). Ainda que isso possa ser o caso, é importante salientar que a maneira que Jameson compreende a totalidade é distinta da lukacsiana, afinal, Jameson reconhece a totalidade como uma categoria irrepresentável, substituindo-a pela ideia de “totalização” (Ver JAMESON, 2007, p.335-341).

³⁶⁹ Ibidem, p.13.

³⁷⁰ Ibidem, p.173-174.

³⁷¹ Ver RIBEIRO, 2015 & JAMESON, 2019, p.329-332.

mudança de foco na disciplina histórica como também a descoberta de uma nova preocupação ao se tratar do espaço, Jameson aponta para um problema mais profundo em sua ideia de espacialização. No caso jamesoniano, a espacialização indica uma supressão da temporalidade profunda característica das práticas narrativas modernas³⁷², que tem como efeito a compartimentalização do conhecimento e dos diferentes níveis de informação³⁷³. O que Jameson aponta é que a construção da narrativa pós-moderna, como é evidenciado no vídeo e na ideia de texto, é marcada por uma forma de montagem “aleatória”³⁷⁴, que relaciona diferentes níveis de sentido e de informação de forma simultânea, como se o discurso saltasse de um lado para o outro em um tabuleiro³⁷⁵. Jameson compara este salto com os diferentes canais de uma televisão, observando como ele pode ser lido como um modelo interessante para pensar a forma que se produz a atenção e a percepção na pós-modernidade³⁷⁶. Outra figura utilizada por Jameson para ilustrar a fragmentação característica da cultura pós-moderna é a da esquizofrenia lacaniana, que surge como um “modelo estético sugestivo” para representar a forma que se constrói o sentido de temporalidade e de identidade neste período³⁷⁷. Jameson aponta que, em Lacan, a memória e a capacidade de construir uma percepção unificada de si se dá como um efeito da linguagem e de seu aprendizado, de maneira que o esquizofrênico, como aquele que não tem a capacidade de ascender ao estágio da linguagem, é incapaz de produzir uma ideia unificada de si mesmo³⁷⁸. O esquizofrênico, incapaz de produzir um sentido histórico para consigo mesmo, vive em uma sucessão infinita de presentes sem passado, de maneira que cada momento é incapaz de ser relacionado com o anterior³⁷⁹. Ao identificar a esquizofrenia como um aspecto dominante da cultura pós-moderna, Jameson explica de maneira mais profunda a incapacidade deste período de pensar historicamente, conectando linguagem, formação da identidade pessoal, história e cultura, organizando diferentes aspectos particulares à pós-modernidade em uma única imagem.

A prevalência da esquizofrenia no período pós-moderno surge como uma ruptura na ideia moderna de vivência, afinal, o esquizofrênico não registra, de modo que a memória não pode ser incorporada segundo a linearidade particular à ideia de vivência. Isso ecoa, novamente, a perda do sentido da temporalidade profunda moderna, assim como a substituição das formas

³⁷² Idem, 2007, p.151-154.

³⁷³ Ibidem, p.373-375.

³⁷⁴ Ibidem, p.370-371.

³⁷⁵ Ibidem, p.371-372.

³⁷⁶ Ibidem, p.372.

³⁷⁷ Ibidem, p.52-53.

³⁷⁸ Ibidem, p.53.

³⁷⁹ Ibidem, p.54.

narrativas marcadas pelo fechamento temporal característico do romance. Este fechamento se tornará também presente no cinema moderno, principalmente em sua fase autoral, de modo que é somente no surgimento do vídeo que a obra fechada cede lugar ao texto³⁸⁰. A questão é que essa ruptura entre uma forma de construção da temporalidade parece não se dar como uma quebra abrupta, mas sim como a continuidade de um processo de modificação. Afinal, o ocaso da vivência não indica o desaparecimento de experiências traumáticas, já que o capitalismo e o trabalho alienado que o caracteriza não desapareceram, assim como não sumiram as multidões metropolitanas. O que parece ocorrer é um movimento similar àquele que se dá com a perda da ideia de referência, de modo que as tensões da modernidade chegam a um ponto limite, acabando por se transformar em algo distinto, mas que ainda conserva alguns de seus elementos constituintes. A questão de registro mecânico da temporalidade que acompanha a ideia de vivência, por exemplo, sobrevive na temporalidade do vídeo, ainda que a própria ideia de sujeito e de incorporação em uma cadeia linear não o façam.

Este tipo de relação se dá também no espaço urbano, de maneira que o aspecto de choque, característico da experiência moderna com a cidade, dá lugar a outra forma de relação com a cidade. A arquitetura moderna operava segundo a lógica da vivência, de maneira a contribuir para uma espécie de domesticação ao transformar o choque em hábito por meio da organização da cidade³⁸¹. Benjamin acreditava em um potencial emancipatório das inovações técnicas de seu período, observando como a arquitetura em ferro e vidro, ao apagar a capacidade de deixar rastros, trazia consigo a possibilidade de construção de um novo modo de relação entre o interior e o exterior, abrindo para um novo tipo de experiência, marcado pela expressão coletiva da pobreza³⁸². A questão é que esse tipo de arquitetura é marcado pela sua capacidade de reprodução massiva, proporcionado pelo barateamento dos materiais e pelo seu uso de “formas-tipo” simplificadas³⁸³, de maneira que se torna refém da lógica publicitária e do consumo de massa. Essa replicação massiva permite traçar uma ponte entre o moderno e o pós-moderno, observando como o projeto de Venturi, com sua tentativa de replicar o vernáculo de Las Vegas, parece se encontrar com a exaltação feita por Le Corbusier da produção em massa de habitações. O movimento moderno, na figura de Le Corbusier, recebe as inovações da indústria e busca utilizá-las para sanar os problemas de habitação em sua própria época, vendo na casa pré-fabricada, produzida em escala industrial, uma saída não só econômica, mas

³⁸⁰ Ibidem, p.92-93.

³⁸¹ ARANTES, 2015, p.57.

³⁸² Ver ibidem, p.57-58 e BENJAMIN, 2012, p.

³⁸³ ARANTES, 2015, p.58 e CORBUSIER, 1986, p.229-232.

também simbólica, de modo que a casa passa a ser pensada como uma espécie de “ferramenta de habitação”, que não precisa ser durável ou sólida, mas sim cumprir seu dever de servir como morada³⁸⁴. Essa outra faceta da arquitetura moderna indica algo distinto do elitismo denunciado por Venturi, criticado no primeiro capítulo, afinal, o projeto de Le Corbusier visa também uma destituição dos valores burgueses relacionados ao interior e ao espaço de habitação³⁸⁵. Se for levado em conta o diagnóstico de Otilia Arantes, para quem a destruição da aura por meio da produção de uma arquitetura capaz de ser replicada massivamente continua na arquitetura pós-moderna, o *strip* americano elogiado por Venturi, apontado como encarnação da lógica publicitária, tem seu germe já na arquitetura moderna e na sua relação com a produção industrial³⁸⁶. A figura do *Beaubourg*, museu e centro cultural inaugurado em 1977, localizado em Paris, exemplifica esse movimento de recepção das novidades tecnológicas que descamba em uma submissão à lógica da publicidade, mas agora em sua forma *high-tech* e pós-moderna, aparentando ser ele mesmo um edifício extraído de uma obra de ficção científica. O *Beaubourg*, com sua fachada marcada por tubulações expostas e por uma estrutura metálica de aparente sofisticação, surge como uma estrutura da modernidade “virada do avesso”, em uma espécie de escárnio da tecnologia moderna, apresentada como uma imagem do passado³⁸⁷. O *high-tech* aqui se dá em um nível anterior àquele exposto por Jameson como predominante na pós-modernidade, marcado pela estética dos computadores e dos aparelhos de reprodução³⁸⁸, de modo que o caráter pós-moderno do *Beaubourg* se dá pela sua exposição “virada do avesso” das imagens tecnológicas da modernidade, indicando a fragmentação e ruptura característica do período que a sucede³⁸⁹.

³⁸⁴ Ibidem, p.234-263.

³⁸⁵ Ibidem, p.263. Aqui, Le Corbusier aponta para uma espécie de dissolução do culto, que pode ser lida de maneira similar ao diagnóstico de Benjamin da dissolução da aura, também relacionada à produção em massa.

³⁸⁶ ARANTES, 2015, p.58-61.

³⁸⁷ Ibidem, p.62.

³⁸⁸ JAMESON, 2007, p.62-63.

³⁸⁹ ARANTES, 2015, p.62-64.

Figura 9 – Fotografia do *Centro George Pompidou*, também chamado de *Beaubourg*



Fonte: <https://brasileirosemparis.com/centro-georges-pompidou-ou-beaubourg/>.

Ao descrever o *Beaubourg*, Otilia Arantes aponta que o interior do edifício só poderia expressar seu exterior, marcado pela ruptura e fragmentação características ao período pós-moderno, caso fosse um labirinto³⁹⁰. A imagem de um labirinto, em um primeiro momento, parece ser a figura perfeita para ilustrar a experiência espacial na pós-modernidade, marcada por uma incapacidade de se encontrar ou de se orientar. A questão é que a ideia de um labirinto não ilustra completamente a profundidade da fragmentação presente na pós-modernidade, de maneira que perder-se no espaço ainda ilustra uma forma de confusão tipicamente moderna. A máxima benjaminiana segundo a qual “perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”³⁹¹ indica que quem se perde no espaço urbano o percebe de modo distinto, partindo de um sentido diferente e de uma outra forma de lidar e se relacionar com o espaço circundante que vai além da busca ou da tentativa utilitária de encontrar na cidade uma forma de realizar algum objetivo particular. O labirinto indicado por Benjamin, marcado por um processo de descoberta das relações ocultas deste espaço em meio a um sentido de perigo, ainda possui um significado, uma espécie de fio de Ariadne que pode ser seguido por meio do andar vago da memória³⁹². Já na pós-modernidade, perder-se é impossível, pois falta a capacidade para construir esse sentido que permite o transeunte se perder. Analisando o surgimento dos shoppings, forma típica do espaço pós-moderno, Beatriz Sarlo indica que não

³⁹⁰ Ibidem, p.64.

³⁹¹ BENJAMIN, 2012B, p.73.

³⁹² Ibidem, p.73-74.

é o caso de compará-los com uma espécie de labirinto³⁹³. Aquele que não encontra o que procura em um shopping não está perdido, pois o objetivo desse tipo de espaço não é permitir àquele que nele trafega encontrar a mercadoria que procura, mas sim inseri-lo no fluxo da “deriva organizada do mercado”³⁹⁴.

O hiperespaço pós-moderno faz aqui o seu retorno, conforme a incapacidade de se perder indica uma forma de falência dos sentidos e das formas de percepção. Compreendido como uma forma de espaço que a linguagem tradicional de referência perde boa parte de seu poder descritivo, o hiperespaço alcança também uma dimensão narrativa, expressando a dificuldade do indivíduo pós-moderno de construir um discurso minimamente organizado sobre o espaço no qual trafega. Jameson aponta que a relação narrativa com o espaço, como tentativa de construir um discurso dotado de sentido acerca do lugar em que se situa, se torna cada vez mais difícil na pós-modernidade, por consequência tanto da saturação que caracteriza o hiperespaço quanto pela prevalência de elevadores, escadas rolantes e outras formas “autorreferenciais” de movimento³⁹⁵. Com o termo “formas autorreferenciais de movimento”, Jameson busca descrever instrumentos que não podem ser representados e pensados sem estar *em movimento* e que retiram daquele que os usa o seu próprio sentido de organização e orientação³⁹⁶. Ainda assim, o hiperespaço é apenas uma das expressões da desorientação característica do período pós-moderno, ilustrando no espaço urbano um problema que assola todas as esferas dessa nova lógica cultural.

³⁹³ SARLO, 2014, p.26.

³⁹⁴ Ibidem, p.26-27.

³⁹⁵ JAMESON, 2007, p.69.

³⁹⁶ Ibidem, p.70-72.

5. CONCLUSÃO: IMAGENS QUE NÃO SÃO IMAGENS, MAPAS QUE NÃO SÃO MAPAS

*“Of a sort, silence of a rat come out to see,
The great pond and its waste of the lilies, all this
Had to be imagined as an inevitable knowledge,
Required, as a necessity requires.”*

(The plain sense of things, Wallace Stevens)

Os significantes autorreferenciais de movimento apresentados no capítulo anterior fazem parte de uma constelação de elementos característicos do espaço pós-moderno que permitem com que ele seja interpretado de uma outra maneira, observando como a constituição do espaço urbano na pós-modernidade é marcada por um afastamento cada vez maior do aspecto humano. O caráter humano de um espaço se relaciona com sua capacidade de ser interpretado e vivenciado pelas pessoas que nele habitam e transitam, se ligando diretamente à possibilidade de orientação e de construção de um discurso organizado sobre este espaço. A perda deste aspecto humano do espaço significa um apagamento da possibilidade de interpretar e se orientar, assim como indica uma incapacidade de construir novas práticas coletivas que não sejam pautadas por uma lógica alienada, na qual o ser humano serve somente como apêndice aos meios técnicos. Este apagamento de um aspecto humano se evidencia na pós-modernidade pela submissão das práticas urbanas ao interesse do capital, assim como se faz presente na produção de uma arquitetura que não se volta para o uso humano, mas sim para ser capturada pelos aparatos técnicos de registro³⁹⁷ ou para uma espécie de produção autorreferente e que busca se despir dos códigos linguísticos arquitetônicos construídos historicamente³⁹⁸. Seja pela prevalência do caráter publicitário, que transforma a cidade em uma espécie de vitrine na qual a arquitetura é a mercadoria exposta, seja pela submissão das produções arquitetônicas ao registro fotográfico ou pela ideia mais abrangente da perda de referência no espaço urbano, segundo suas múltiplas manifestações, o espaço pós-moderno traz consigo o apagamento da possibilidade de construção de um discurso histórico, de uma possibilidade de orientação e da utilização de certas categorias linguísticas para se referir aos novos fenômenos urbanos que despontam ao longo deste período. Como resultante do momento em que a “destruição criativa”

³⁹⁷ Ibidem, p.120-121

³⁹⁸ Um exemplo disto seriam as obras de Peter Eisenman, analisadas mais profundamente no primeiro capítulo. Ver Idem, 2006, p. 225-229 e ARANTES, 2015, p.73-92.

do processo de modernização se completa, a pós-modernidade expressa no espaço um novo patamar da reificação característica da modernidade, trazendo consigo uma nova forma de submissão do ser humano à mercadoria. Se em Benjamin este aspecto já está presente, principalmente após sua adoção do materialismo, e se faz notar, como foi apresentado ao longo desta dissertação, na forma que a linguagem e a narrativa se relacionam com as mudanças ocorridas no espaço urbano, é somente na pós-modernidade jamesoniana que a reificação atinge seu potencial pleno. É na passagem da vivência à lógica esquizofrênica, do esquecimento à incapacidade de registro, do romance e do cinema ao vídeo e seu fluxo total, que as rachaduras do moderno se expandem, não só revelando que a fragmentação pós-moderna está presente em germe na modernidade, mas também aprofundando o processo de reificação a um patamar nunca antes visto. Ao definir o capitalismo tardio como um estágio “mais puro” do capitalismo, Jameson aponta que a pós-modernidade é justamente o momento em que o controle do capital se dá de maneira mais acentuada na vida humana, pois não lhe restam entraves e oposições³⁹⁹. Pensar o espaço pós-moderno a partir deste diagnóstico implica em reconhecer que as tentativas modernistas de responder ao processo de reificação e de produzir novas formas de se relacionar com a realidade presente fracassaram e acabaram incorporadas ao status quo cultural do período seguinte.

Ainda assim, Jameson reconhece no modernismo e na crítica legada por este movimento pontos importantes para se pensar a prática e a produção teórica futura. Partindo da ideia de mapeamento cognitivo, Jameson observa como o fracasso dos movimentos políticos e culturais do passado é capaz de orientar as práticas futuras, apontando quais são as barreiras, imperceptíveis pela mera especulação teórica, que existem para a ação coletiva que visa derrubar ou modificar o sistema do capital⁴⁰⁰. Reconhecendo a máxima benjaminiana de que a história caminha pelos fracassos⁴⁰¹, Jameson argumenta que a “falha” dos projetos de Brecht, de Lênin ou da Liga dos Trabalhadores Negros Revolucionários de Chicago não indica que suas estratégias devem ser de todo descartadas, mas sim que as práticas futuras devem aprender com seus erros e incorporar seus procedimentos sempre de maneira crítica⁴⁰². No caso da Liga dos Trabalhadores Negros de Chicago, exemplo exposto mais profundamente por Jameson, o fracasso de seu programa político iniciado por meio da prática de solidariedade local ocorre justamente pelo abandono de suas bases, decorrente da tentativa do movimento de se alçar

³⁹⁹ JAMESON, 2007, p.28-29.

⁴⁰⁰ Ibidem, p.410-411.

⁴⁰¹ Ibidem, p.222.

⁴⁰² Ibidem, p. 220-223.

politicamente ao panorama nacional⁴⁰³. Este descompasso entre a atividade coletiva local e a nacional exemplifica a importância do que Jameson compreende como “mapeamento cognitivo”, conceito marcado pela interrelação entre a ação e a produção de representações individuais com o nível coletivo. O mapeamento cognitivo se apresenta como um desdobramento das ideias que Kevin Lynch articula em seu livro *The image of the city*, que desenvolve a ideia de que “a cidade alienada é, acima de tudo, um espaço onde as pessoas são incapazes de mapear (em suas mentes) sua própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram”⁴⁰⁴. Um processo de desalienação desse espaço compreende a retomada de um sentido de mapeamento, de uma maneira que permita o sujeito se orientar nesses espaços cada vez mais povoados⁴⁰⁵. O escopo original do mapeamento que Lynch retoma é restrito ao nível da cidade, de modo que Jameson, para pensar mais amplamente a realidade pós-moderna, busca amplificar o sentido de mapeamento para o panorama global, incorporando questões relativas à ideologia que partem de uma interpretação althusseriana. O mapeamento cognitivo torna-se então uma tentativa de, por meio da realidade particular, produzir representações que sejam capazes de situar o sujeito em sua relação com a totalidade global que é verdadeiramente irrepresentável⁴⁰⁶.⁴⁰⁷ O sentido de mapa que Jameson aponta se dá de maneira ampla, reconhecendo a história da cartografia apontada por Lynch em sua obra, partindo desde a forma descritiva das cartas navais, passando pelos mapas tradicionais e pelo globo terrestre⁴⁰⁸, mas busca ir além de uma simples transposição da lógica imagética que é própria à ideia de mapeamento. O que se busca aqui é mais do que uma simples transposição do aparato imagético do mapa de uma cidade para a realidade política global, de maneira que aquilo que Jameson compreende como mapeamento se dá de uma maneira mais complexa do que uma localização de objetos e de um traçado de itinerários⁴⁰⁹.

Os “mapas” de Jameson não são mapas, assim como as imagens dialéticas de Benjamin não são “imagens” no sentido comum do termo⁴¹⁰, mas ambos conservam uma certa lógica espacializada que é comum à acepção tradicional de ambas as formas. Para além dessa confusão inicial, a ideia de mapeamento cognitivo se aproxima do processo que Benjamin emprega na

⁴⁰³ Ibidem, p.409-410.

⁴⁰⁴ Ibidem, p.76.

⁴⁰⁵ Ibidem, p.77.

⁴⁰⁶ Ibidem, p.411.

⁴⁰⁷ Ver JAMESON, 2012, p.88.

⁴⁰⁸ JAMESON, 2007, p.77-78.

⁴⁰⁹ Ibidem, p.411.

⁴¹⁰ O sentido de imagem benjaminiano não é literal, mas aponta muito mais para uma apresentação das tensões presentes em um objeto histórico segundo um aspecto de simultaneidade. Ver BUCK-MORSS, 1989, p.210.

construção de suas constelações e imagens dialéticas, pela sua relação entre o particular e a totalidade⁴¹¹. Os fragmentos imagéticos das *Passagens* funcionam como o nível local da realidade, sua experiência imediata que, ao ser organizada segundo um princípio expositivo, traz à tona a realidade subjacente da modernidade e auxilia na construção de uma imagem mais geral do período, de forma que a obra de Benjamin é capaz de orientar estudos e leituras da realidade moderna que vão para além da vida urbana parisiense. O que se propõe aqui é que a obra das *Passagens* executa uma forma de mapeamento cognitivo que é anterior à própria elaboração jamesoniana, mas que pode lhe servir de exemplo e modelo. Afinal, a própria ideia de mapeamento cognitivo é apresentada por Jameson como uma espécie de “solução modernista” para os problemas de representação presentes no período pós-moderno⁴¹². É importante também apontar a ideia de alegoria que perpassa tanto a elaboração teórica benjaminiana quanto a jamesoniana, de modo que ambos os autores observam seus respectivos períodos como marcados por um forte aspecto alegórico⁴¹³. Ainda que a ideia jamesoniana divirja daquela que Benjamin propõe acerca do alegórico⁴¹⁴, existem proximidades quanto à forma que os dois autores percebem a sobrevivência dessa categoria retórica específica, identificada como uma interpretação que se dá em múltiplos níveis, mas sem que um se reduza ao outro⁴¹⁵. O trato jamesoniano com a alegoria preserva o aspecto pedagógico que ela possui para Benjamin, mas se dá de maneira distinta. Se em Benjamin, conforme exposto no primeiro capítulo, a alegoria ensina por meio de seu caráter enigmático e da sua apresentação simultânea de diferentes códigos, permitindo àquele que lê uma alegoria interrelacioná-los⁴¹⁶, em Jameson a alegoria é marcada por uma relação hierárquica entre quatro níveis interpretativos, em que cada um destes diferentes estratos interpretativos é concebido como mais complexo que aquele que o antecede⁴¹⁷. A aparente linearidade deste processo é quebrada pelo fato de que a passagem de um nível interpretativo a outro se dá por meio da interrelação mútua, conforme o nível mais complexo está sempre em relação com os anteriores e só pode ser alcançado por meio da

⁴¹¹ O próprio Jameson se utiliza do termo “constelação” ao descrever o processo de mapeamento cognitivo, assim como alguns de seus intérpretes aproximam este processo daquele empregado por Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*. Ver WEGNER, 2014, p.64 e JAMESON, 2007, p.76-79.

⁴¹² Ibidem, p.405.

⁴¹³ Ver BUCK-MORSS, 1989, p.201 e JAMESON, 2007, p.183-184.

⁴¹⁴ Ver Idem, 2019, p.30-32.

⁴¹⁵ Ver Ibidem, p.15-16 e BENJAMIN, 2020B, p.259-260.

⁴¹⁶ Ver Ibidem, p.186-189.

⁴¹⁷ JAMESON, 2019, p.17-18.

interação dos níveis que o antecedem^{418,419} Para além do aspecto destrutivo da alegoria, identificada por Benjamin em Baudelaire⁴²⁰, a prática alegórica jamesoniana busca também orientar a atividade do pensamento de um modo que ainda permita a existência de múltiplas interpretações acerca de um objeto cultural⁴²¹.

O importante da análise de Jameson quanto à interpretação alegórica, que não poderá ser aqui exposta em sua totalidade, é a forma que ela retoma questões relativas à coletividade e permite a construção de uma interpretação que leva em consideração a multiplicidade dos objetos culturais. Como foi apontado na descrição da ideia de alegoria benjaminiana, a multiplicidade de sentidos e códigos, assim como a capacidade de interpretá-los, é parte importante do pensamento do autor alemão, de modo que o reconhecimento dos diferentes níveis de sentido e dimensões interpretativas acerca de um objeto cultural se mostra comum a ambos. É este aspecto em comum que possibilita a relação entre as duas formas de interpretação alegórica oferecidas pelos dois autores, observando como Jameson reconhece a importância de certas ferramentas oferecidas pelo pensamento benjaminiano, ao mesmo tempo que trabalha com a ideia de alegoria de uma maneira suficientemente distinta daquela apresentada por Benjamin. A tarefa de conciliar as duas maneiras de interpretação alegórica não poderá ser desenvolvida aqui nesta dissertação, devido à extensão que um trabalho desta índole necessita para lidar de modo satisfatório com um debate tão historicamente carregado. Se já é suficientemente complexa a tarefa de expor as dimensões da alegoria benjaminiana, de inspiração barroca e baudelaireana, relacioná-la com a forma que Jameson compreende a interpretação alegórica, partindo de Orígenes e aliando seus quatro níveis com aspectos da semiótica greimasiana, é um trabalho ainda mais complexo. Ainda que não seja possível aqui conjugar a interpretação alegórica jamesoniana com a benjaminiana, relacionando suas diversas influências e implicações, é possível dizer que o caráter de multiplicidade presente em ambas serve como ponto de contato e de partida para qualquer tentativa de conciliar estas duas maneiras de pensar a ideia de alegoria.

A prevalência deste caráter múltiplo no pensamento de ambos os autores advém do modo materialista que tanto Benjamin quanto Jameson tratam a cultura. Ainda que o materialismo de cada autor advenha de fontes distintas, com Benjamin partindo inicialmente da

⁴¹⁸ Ver Ibidem, p.18-19.

⁴¹⁹ Jameson identifica a ideia benjaminiana de imagem dialética como uma forma de interpretação alegórica, que ocorre entre o nível material e o místico, de modo que conjuga simultaneamente a materialidade dos objetos culturais analisados com sua própria história interpretativa. Ver Ibidem, p.21-22.

⁴²⁰ BENJAMIN, 2021, p.166-167.

⁴²¹ JAMESON, 2019, p.329-332.

tradição judaica e Jameson sendo originário de uma interpretação sartreana, é a forma que ambos os autores incorporam preceitos advindos do marxismo que torna possível aproximar suas teorias e diagnósticos. Como foi apontado ao longo desta dissertação, o pensamento de Jameson é tributário de uma constelação de autores dos quais Benjamin faz parte, de modo que a filosofia benjaminiana encontra no autor norte-americano um intérprete interessado em dar continuidade a partes de seu projeto e a analisar criticamente a realidade cultural de seu período, de modo similar àquele feito por Benjamin. A recepção crítica do pensamento benjaminiano operada por Jameson indica a contemporaneidade das ideias do teórico alemão, que sobrevivem como ruína mesmo após o surgimento de um novo período cultural da história humana. O caráter aberto e especializado da filosofia benjaminiana é certamente herdado por Jameson, se mostrando presente em suas tentativas de construir uma forma de mapeamento cognitivo.

Outro aspecto do pensamento de Benjamin que é herdado por Jameson é o movimento de resgate crítico das formas do passado. Se o pensamento benjaminiano retoma formas pré-modernas, observando como elas podem ser resgatadas e reformuladas na modernidade⁴²², Jameson faz algo parecido com os autores modernistas e materialistas. O resgate que Jameson faz de autores como Adorno, Lukács, Brecht e até mesmo Benjamin visa não só uma retomada de sua fortuna crítica e teórica, mas também indica a sobrevivência dos problemas por eles diagnosticados. Compreendendo a pós-modernidade como um período de rupturas e continuidades com relação à modernidade, o resgate de autores materialistas operado por Jameson se dá também pela reformulação e atualização de seus diagnósticos e teorias. Esta retomada do pensamento materialista serve também como forma de questionar o paradigma acadêmico norte-americano, no qual teorias próximas ao marxismo foram historicamente deixadas de lado⁴²³. Tal qual a retomada benjaminiana do passado é feita tendo em vista a construção das práticas futuras, o resgate teórico operado por Jameson também se faz visando a produção de novas formas capazes de dar conta da pós-modernidade e de suas diferentes manifestações. Ainda que o período pós-moderno aparente ser somente uma sucessão interminável de momentos díspares e sem história, de maneira similar à lógica moderna da moda e à sua ideia de novidade, a máxima jamesoniana de que se deve “sempre historicizar”⁴²⁴

⁴²² O texto de *O narrador* expõe bem esse caráter de resgate, de modo que Benjamin usa de exemplo o escritor Nicolai Leskóv para ilustrar como é possível a preservação e a reformulação da prática de contar histórias na modernidade. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, Kafka também seria apontado por Benjamin como um dos escritores capazes de reformular e reviver esta prática narrativa do passado, de modo a adaptá-la para a realidade moderna. Ver BENJAMIN, 2012A, p.213-240 e GAGNEBIN, 2009, p.49-57.

⁴²³ Ver WEGNER, 2014, p.27-28 e TALLY J, 2014, p.32-34.

⁴²⁴ JAMESON, 1981, p.9.

indica que o discurso presente sempre surge de algum lugar e retomar sua origem é um passo necessário na tarefa de compreendê-lo.

Para além do resgate temporal, comum ao pensamento de Benjamin e Jameson, a espacialização característica do período pós-moderno demanda consigo também um outro movimento teórico de resgate e de reconhecimento, mas agora em um nível espacial. Ao descrever a ideia de mapeamento cognitivo, Jameson observa que as possibilidades de mapeamento são diferentes para aqueles localizados no Norte ou no Sul global, afinal esta categoria se relaciona a uma capacidade de se orientar e de relacionar as formas de representação da realidade local e global⁴²⁵. Neste caso, o Sul global, historicamente legado a um papel de submissão à lógica hegemônica do capital, assume um local privilegiado para a construção de representações e de novas categorias para pensar a realidade pós-moderna. Apesar de sua definição da pós-modernidade ser marcada pela ideia de completude do processo de modernização, Jameson identifica a existência de lacunas nesta nova realidade cultural, de modo que ainda há possibilidade de que novas formas de expressão crítica surjam⁴²⁶. É na busca por essas novas formas que Jameson volta seus olhos para a produção literária e cinematográfica advinda dos países periféricos, reconhecendo nelas a possibilidade de oferecer um aspecto de alteridade tão escasso no período pós-moderno⁴²⁷.

Com relação ao espaço urbano, é possível pensar uma tarefa análoga, voltando os olhos para movimentos e práticas culturais de origem periférica, capazes de oferecer novas formas de usufruir e se relacionar com o espaço urbano. Práticas culturais marginalizadas, como o skate, o parkour, o hip-hop e o pixo trazem consigo novas maneiras de se relacionar e de se construir o espaço urbano que não estão presentes no *star system* da arquitetura, originando-se também de partes da cidade que raramente têm acesso às grandes obras totalizantes características da pós-modernidade. O movimento dos “rolezinhos”, que teve seu ápice em meados de 2013, demonstra essa falta de acesso aos novos espaços pós-modernos por parte dos habitantes das cidades contemporâneas⁴²⁸. A hostilidade com a qual os jovens periféricos foram recebidos nos shoppings das grandes metrópoles brasileiras denota que o pretense caráter popular característico da cultura pós-moderna possui um limite, que pode ser tensionado por meio de certos tipos de prática cultural. Segundo a análise de Beatriz Sarlo, o shopping expressa a falência do Estado em construir espaços públicos de socialização, de modo que a tarefa é agora

⁴²⁵ Idem, 2012, p.87-88.

⁴²⁶ Idem, 2007, p.189-192.

⁴²⁷ Ver ibidem, p. 107-128 e 163-196.

⁴²⁸ Para uma explicação mais pormenorizada do movimento dos “rolezinhos”, ver FARIA & KOPPER, 2017.

realizada pelo capital privado⁴²⁹. O fato de que esta nova forma de espaço permanece hostil a certas práticas indica que o caráter “popular” da cultura pós-moderna segundo a mesma forma de incorporação e de destruição do significado original que já estava presente desde a fase industrial do capitalismo, identificada de maneira reiterada por Benjamin.

Já o pixo, o skate e o parkour trazem consigo não só uma contestação dos limites de incorporação da pós-modernidade às práticas populares, mas também inauguram novas formas de ler e de compreender o espaço urbano. O skate e o parkour trazem consigo uma nova maneira de pensar o movimento nos centros urbanos, trazendo outras funções para elementos constituintes destes espaços. Um skatista não observa um banco localizado em uma praça pública somente como um local para se sentar, assim como um traceur, nome dado ao praticante de parkour, não vê em um muro somente uma barreira indicativa dos limites de uma propriedade. No hiperespaço saturado da pós-modernidade, estas figuras urbanas vêm novas formas possíveis de orientação e de utilização desta miríade de elementos, extraindo deles propósitos que vão além daqueles originalmente designados. O pixo também opera segundo uma leitura do espaço urbano, de maneira que a cidade serve não só como local, mas também como material para sua prática. Ao pichar algum edifício, muro ou construção, o pichador contribui à saturação característica do hiperespaço, mas de modo distinto da saturação mercadológica presente em figuras como os shoppings e os novos centros tecnológicos. Por meio do pixo, a cidade é coberta por um novo código, conhecido somente por iniciados, de modo que é possível pensar paralelos entre o pixo e as práticas alegóricas analisadas por Benjamin. Tal qual o sentido de alegoria em Benjamin, a prática do pixo rompe com uma forma estabelecida de código por meio da criação de um novo sistema que se relaciona com os códigos antigos de uma maneira própria, expressando a ruína da forma simbólica. O caso da pichação da *Ponte Estaiada*, ocorrido em 2023, exemplifica este caráter alegórico marcado por uma saturação explosiva, em que o espaço urbano é ressignificado e o seu caráter simbólico é questionado⁴³⁰. A pichação de um cartão postal da cidade de São Paulo indica a ruína dos projetos de modernização da cidade, assim como evidencia a existência de um sistema de códigos paralelo àquele reconhecido oficialmente, apontando que a cidade permanece sendo um espaço de contradições ainda não resolvidas.

⁴²⁹ SARLO, 2014, p.33.

⁴³⁰ Para uma explicação mais pormenorizada da pichação da Ponte Estaiada, ver BERNARDO, 2023.

Figura 10 - Fotografia da pichação de 2023 na *Ponte Estaiada*

Fonte: <https://www.metropoles.com/sao-paulo/cartao-postal-de-sp-ponte-estaiada-segue-as-escuras-em-meio-a-onda-de-furto-de-fio-de-cobre>.

Uma leitura mais aprofundada dessas novas práticas urbanas marginalizadas e de sua relação com o panorama cultural pós-moderno não será possível aqui, mas se espera que esta curta exposição demonstre pelo menos a importância destas práticas para pensar alternativas à cultura hegemônica na pós-modernidade, principalmente no que se refere à realidade urbana. Se Benjamin construiu sua imagem da modernidade a partir de figuras marginalizadas, tratando de *flâneurs*, prostitutas, jogadores e conspiradores, a produção de uma imagem da pós-modernidade deve levar em consideração estas novas personagens, capazes de tensionar uma cultura cada vez mais marcada pelo paradigma mercadológico como é o caso da pós-modernidade. Uma imagem da pós-modernidade e de seu espaço urbano deve ser capaz de comportar essas diferentes manifestações que se encontram para além da lógica hegemônica presente no período. As leituras de Jameson e de Benjamin, conforme foram expostas ao longo desta dissertação, servem como exemplo de como é possível uma crítica materialista a tempos cada vez mais fragmentados, demonstrando como é possível orientar-se sem reduzir, pensar além da imediatez da experiência sem desconsiderar o particular e como produzir uma crítica que aponta ao futuro, mas sem negar a historicidade do passado.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T., BENJAMIN, W., BLOCH, E., BRECHT, B., & LUKÁCS, G. (1980). **Aesthetics and Politics**. Londres: Verso.
- ANDERSON, P. (1999). **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ARANTES, O. B. (2015). **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- ARENDT, H. (2012). **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Editora Schwarz.
- ARGAN, G. C. (1992). **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras.
- BAUDELAIRE, C. (1996). **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- BENJAMIN, W. (2009). **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- BENJAMIN, W. (2009). **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34.
- BENJAMIN, W. (2012A). **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2012B). **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2013). **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Editora 34.
- BENJAMIN, W. (2018). **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BENJAMIN, W. (2020A). **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica.
- BENJAMIN, W. (2020B). **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte : Autêntica.
- BENJAMIN, W. (2021). **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica.
- BERNARDO, J. (07 de agosto de 2023). **Às escuras depois de furto, Ponte Estaiada de SP também é alvo de pichação**. Acesso em 03 de fevereiro de 2024, disponível em Metrópoles: <https://www.metropoles.com/sao-paulo/cartao-postal-de-sp-ponte-estaiada-segue-as-escuras-em-meio-a-onda-de-furto-de-fio-de-cobre>
- BOLLE, W. (1999). A metrópole como medium-de-reflexão. Em M. S.-S. [Org.], **Leituras de Walter Benjamin** (pp. 89-109). São Paulo: FAPESP; Annablume.
- BOLLE, W. (2015). A metrópole como hipertexto. Em C. E. [Org.], R. M. [Org.], & M. V. [Org.], **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas** (pp. 85-97). São Paulo: Editora Unesp.
- BOLLE, W. (2018). "Um painel com milhares de lâmpadas" Metrópole & Megacidade . Em W. BENJAMIN, R. T. [Org.], & W. B. [Org.], **Passagens** (pp. 1707-1746). Belo Horizonte: Editora UFMG.

- BOLLE, W. (2022). **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BRETAS, A. (2021). Lendo imagens dialéticas contra a flecha do tempo: Walter Benjamin com Denise Ferreira da Silva. Em B. A. GUIMARÃES (org.), I. KANUGUSSU (org.), M. d. RANGEL (org.), & R. FREITAS (org.), **Hoje, Walter Benjamin** (pp. 9-20). Belo Horizonte: Relicário.
- BUCK-MORSS, S. (1989). **The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- CEVASCO, M. E., & COSTA, I. C. (2007). Para Uma Crítica do Jogo Aleatório dos Significantes. Em F. JAMESON, **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio** (pp. 5-11). São Paulo: Editora Ática.
- COLOSSO, P. (2014). A Modernidade de Nova York segundo Rem Koolhaas. **Revista de Pós-Graduação FAU USP**, pp. 34-57.
- FARIA, L. S., & KOPPER, M. (2017). Os rolezinhos e as metamorfoses do urbano no Brasil contemporâneo. **anúário antropológico**, pp. 239-266.
- FERNANDES, R. Z. (2021). Poesia e história em Walter Benjamin: do poetificado ao poema como mônada. **Rapsódia**, pp. 14-31.
- FRAMPTON, K. (1992). **Modern Architecture: A Critical History**. Londres: Thames and Hudson.
- GAGNEBIN, J. M. (1993). **Walter Benjamin: Os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense.
- GAGNEBIN, J. M. (2009). **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34.
- GAZZOLA, A. L. (2006). Fredric Jameson: uma epistemologia ativista. Em F. JAMESON, **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson** (pp. 7-29). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- HARVEY, D. (2015). **Paris: capital da modernidade**. São Paulo: Boitempo.
- HEGEL, G. W. (2010). **Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito ou Direito Natural e Ciência do Estado em Compêndio**. São Paulo; São Leopoldo: Loyola; UNISINOS.
- HOMER, S., & KELLNER, D. (2004). Introduction. Em S. HOMER, & D. KELLNER, **Fredric Jameson: A Critical Reader** (pp. XII-XXII). Nova Iorque: Pallgrave Macmillan.
- JACQUES, P. B., & VELLOSO, R. (2023). **Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin**. Salvador : EDUFBA.
- JAMESON, F. (1981). **The Political Unconscious**. Londres: Mehtuen & Co.
- JAMESON, F. (1983). **Postmodernism and Consumer Society**. Londres: Arnold.
- JAMESON, F. (1985). **Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da Literatura no século XX**. São Paulo: Editora Hucitec.

- JAMESON, F. (Junho de 1985). Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, pp. 16-26.
- JAMESON, F. (1988). **The Ideologies of Theory, Essays 1971–1986, Volume 1: Situations of Theory**. Londres: Routledge.
- JAMESON, F. (1991). **Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism**. Durnham, NC: Duke University Press.
- JAMESON, F. (2001). **A cultura do dinheiro: ensaios sobre globalização**. Petrópolis: Vozes.
- JAMESON, F. (Maio - Junho de 2003). Future City. **New Left Review**, pp. 65-79.
- JAMESON, F. (2006). **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- JAMESON, F. (2007). **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática.
- JAMESON, F. (2012). Imagining a Space That is Outside. (M. E. CEVASCO, Entrevistador)
- JAMESON, F. (2019). **Allegory and Ideology**. Londres - Nova York: Verso.
- JAMESON, F. (2020). **The Benjamin Files**. Londres e Nova Iorque: Verso.
- JAY, M. (1986). **Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America**. Nova Iorque: Columbia University Press.
- KANT, I. (2016). Ideia de uma história universal com propósito cosmopolita. Em I. KANT, **A Paz Perpétua e Outros Opúsculos** (pp. 19-27). Lisboa: Edições 70.
- KOSELLECK, R. (2013). **O conceito de História**. Belo Horizonte: Autêntica.
- KRASZNAHORKAI, L. (2022). **Sátántangó**. São Paulo: Companhia das Letras.
- LE CORBUSIER. (1986). *Towards a new architecture*. Mineola: Dover Publications Inc.
- LÖWY, M. (2005). **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo.
- LÖWY, M. (2019). **A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Autonomia Literária.
- LUKÁCS, G. (2011). **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo.
- MACCABE, C. (1992). Preface. Em F. JAMESON, **The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System** (pp. IX-XVI). Bloomington: Indiana Press.
- MANDEL, E. (1982). **O Capitalismo Tardio**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial.
- PERROTA-BOSCH, F. (05 de Dezembro de 2013). **A arquitetura dos intervalos**. Acesso em 16 de Janeiro de 2024, disponível em Revista Serrote: <https://www.revistaserrote.com.br/2013/12/a-arquitetura-dos-intervalos-por-francesco-perrotta-bosch/>

- RIBEIRO, G. (abr-jun de 2015). A arte de conjugar tempo e espaço: Fernand Braudel, a geohistória e a longa duração. **História, Ciências, Saúde**, pp. 605-639.
- RIBEIRO, H. (2021). Walter Benjamin: (i)mago de uma filosofia por vir. Em B. A. GUIMARÃES (org.), I. KANUGUSSU (org.), M. d. RANGEL (org.), & R. FREITAS (org.), **Hoje, Walter Benjamin** (pp. 81-94). Belo Horizonte: Relicário.
- SAER, J. J. (2022). Narrathon. Em J. J. SAER, **O conceito de ficção** (pp. 124-135). Rio de Janeiro: 7Letras.
- SARLO, B. (2014). **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- SCHOLEM, G. (1981). **Walter Benjamin: The Story of a Friendship**. Londres: Faber & Faber.
- SCHOLEM, G. (2003). **Walter Benjamin: The Story of a Friendship**. Nova York: New York Review of Books.
- SILVA, A. A. (2011). A história e as formas. Em G. LUKÁCS, **O romance histórico** (pp. 9-26). São Paulo: Boitempo.
- TALLY J., R. T. (2014). **Fredric Jameson: The Project of Dialectical Criticism**. Londres: Pluto Press.
- TIEDEMANN, R. (2018). Introdução à edição alemã. Em W. BENJAMIN, R. T. [Org.], & W. B. [Org.], *Passagens* (pp. 11-45). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- VACCARI, U. (2017). O fim da estética e a nova crítica de arte em Benjamin. **Kriterion**, 287-308.
- WEGNER, P. E. (2014). **Periodizing Jameson: dialectics, the university, and the desire for narrative**. Evanston: Northwestern University Press.