

## 2. O projeto moderno e o ideal de progresso

*Todo progresso humano é o resultado de ficarmos  
em pé nos ombros de nossos predecessores.*

Marshall McLuhan

### 2. 1. Modernidade e projeto

A civilização moderna ocidental inaugurou, em meados do século XVII, uma nova forma de pensar o tempo, que não seguia uma constante repetição do passado imemorial nem estava orientada para o paraíso da salvação. A nova tradição moderna alteraria a ordem do mundo que habitava, concedendo à razão um papel primordial para sua compreensão. Essa característica, que vem acompanhada da constante busca pela verdade através da ciência, atribui à modernidade uma perpétua negação de si mesma, no sentido de que suas “verdades” passam a ser freqüentemente revistas e muitas vezes substituídas por outras, como explica Octavio Paz em “Os filhos do barro”:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente. Não somos regidos pelo princípio da identidade nem por suas enormes e monótonas tautologias, mas pela alteridade e a contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações. No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança.<sup>13</sup>

Essa “verdade da mudança” é o fundamento da idéia moderna de progresso. Seguir para adiante buscando sempre o aperfeiçoamento torna-se possível graças à certeza de que a capacidade racional humana promoveria a melhoria da vida individual e em sociedade. Essa crença está profundamente relacionada com o surgimento da noção de indivíduo moderno e de individualismo. Stuart Hall explica como chegamos a ela, em “A identidade cultural na pós-modernidade”:

---

<sup>13</sup> PAZ, Octavio. 1984, p. 47.

(...) a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de *individualismo*, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade. (...) As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um “indivíduo soberano”. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento.<sup>14</sup>

Será através desse sujeito moderno a quem Hall chama de “indivíduo soberano”, que se fundamentaria a noção de projeto. Como nos lembra Gilberto Velho, apesar de ainda termos diferenças e descontinuidades na valorização do indivíduo na sociedade ocidental moderna – como nos grupos religiosos ou nas instituições militares –, o projeto está diretamente relacionado com a idéia de indivíduo sujeito:

Embora o ator, em princípio, não seja necessariamente um indivíduo, podendo ser um grupo social, um partido, ou outra categoria, creio que toda a noção de projeto está indissolivelmente imbricada à idéia de indivíduo-sujeito. Ou invertendo a colocação – é indivíduo sujeito aquele que faz projetos.<sup>15</sup>

Nesse pressuposto, o homem passa a ser entendido como um agente histórico orientado para um momento que ainda não chegou. O individualismo surge como resultado da extrema valorização do homem como ser pensante e racional, responsável por sua própria vida, situado no centro do conhecimento. Todavia, a modernidade valoriza, acima de qualquer outro, o projeto de sociedade ideal. Portanto, a capacidade intelectual superior humana passa a ser percebida como meio de aperfeiçoamento da sociedade, o qual deveria ocorrer de acordo com essa mesma ordem racional, na sucessão dos eventos, encadeados por uma relação causal, em que cada um deles é consequência do anterior.

Sendo assim, se conjugarmos a irreversibilidade do tempo – a compreensão de que cada instante é único e irrepitível – com a idéia de que todos estão orientados por alguma espécie de projeto, fica ainda mais clara a importância do

<sup>14</sup> HALL, Stuart. 2005, p. 24-25.

<sup>15</sup> VELHO, Gilberto. 1994, p. 101.

futuro na modernidade. Voltamos a Octavio Paz:

A época moderna (...) é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que está sempre a ponto de ser.<sup>16</sup>

Poderíamos afirmar então que a própria busca pelo novo, pela mudança dotada de um sentido positivo, está relacionada com a valorização do futuro. É nessa relação com o tempo que o conceito moderno de utopia encontra seu sentido. Através dele, torna-se possível a articulação dos indivíduos-sujeitos, que passam a buscar uma realidade perfeita, que afetaria positivamente a vida de todos e de cada um. A projeção do ideal de perfeição dentro da história, e não mais na eternidade ou no passado arquetípico, passaria então a aproximar os sonhos da modernidade da vida mundana. Matei Calinescu explica a importância da utopia durante esse período em “Cinco caras de la modernidad”:

Mirando atrás, aunque el hombre ya era mucho antes un soñador utópico, este parece ser el legado más significativo del siglo XVIII a nuestra modernidad, obsesionada como está por la idea y el mito de la Revolución. Desde luego el anhelo de la utopía – directa y positivamente o por el camino de la reacción y la polémica – penetra todo el espectro intelectual de la modernidad, desde la filosofía política a la poesía y las artes.

(...)

La imaginación utópica tal como se ha desarrollado desde el siglo XVIII es una prueba más de la moderna devaluación del pasado y de la creciente importancia del futuro. No obstante, el utopismo es difícilmente concebible fuera de la conciencia del tiempo específica del Occidente, tal como formó la cristiandad y después la apropiación por parte de la razón del concepto de tiempo irreversible.<sup>17</sup>

Todavía, o autor complexifica essa noção de consciência utópica orientada para o futuro apontando uma espécie de auto-negação. Calinescu afirma que, caso o presente “podre e intolerável” fosse ultrapassado e o ideal de perfeição fosse alcançado, não haveria outra saída que não repetir esse novo momento infinitamente. Dessa forma, partindo da idéia de modernidade como “tradição antitradicional”, ele ressalta as contradições da consciência moderna do tempo.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> PAZ, Octavio. 1984, p.34.

<sup>17</sup> CALINESCU, Matei. 1991, p. 71.

<sup>18</sup> Idem, p. 74.

Pensando de modo semelhante, Octavio Paz afirma que o “futuro inalcançável” almejado pelos modernos se assemelha à eternidade cristã:

(...) se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar de eleição da perfeição (...) então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o ímã do presente e a pedra de toque do passado. Semelhante ao presente fixo do cristianismo, nosso futuro é eterno. Como ele, é impermeável às vicissitudes do agora e invulnerável aos horrores de ontem. (...) nosso futuro é simultaneamente a projeção do tempo sucessivo e sua negação. O homem moderno se vê lançado para o futuro com a mesma violência com que o cristão se via lançado para o céu ou para o inferno.

(...) A terra prometida da história é uma região inacessível e nisto manifesta-se da maneira mais imediata e dilaceradora a contradição que constitui a modernidade. (...) A supervalorização da mudança contém a supervalorização do futuro: um tempo que não é.<sup>19</sup>

Portanto, independente de sua exaltação da mudança e negação do passado, a modernidade se aproxima de seus antecessores através de suas manifestações e vontades utópicas. Mas, ainda assim, a modernidade encontra seu modo particular de projeção, seu modo racional de prosseguir na busca de uma sociedade perfeita, abandonando o sentido cristão da religiosidade individual – segundo o qual cada um é responsável por sua própria salvação – e adotando um sentido coletivo para o projeto.<sup>20</sup> Sendo assim, apesar de esse modo de pensar o tempo e o mundo se manifestar, coletiva ou individualmente, com igual força, cada projeto pessoal deveria estar em alguma instância ligado a outro, que envolveria a sociedade como um todo, como fica claro nesta passagem do sociólogo Zygmunt Bauman:

Em grande parte como essa ordem global que coletivamente subscreveu os esforços individuais pela vida (abrangente, coesa, coerente e contínua), a identidade do indivíduo foi lançada como um *projeto*, o *projeto de vida* (...). A identidade devia ser erigida sistematicamente, de degrau em degrau e de tijolo em tijolo, seguindo um esquema concluído antes de iniciado o trabalho. A construção requeria uma clara percepção da forma final, o cálculo cuidadoso dos passos que levariam a ela, o planejamento a longo prazo e a visão das conseqüências a cada movimento. Havia, assim, um vínculo firme e irrevogável entre a ordem social como projeto e a vida individual como projeto, sendo a última impensável sem a primeira.<sup>21</sup>

Esse tipo de percepção da realidade pressupõe, como já dissemos, uma organização causal das ações humanas e, conseqüentemente, uma temporalidade

<sup>19</sup> PAZ, Octavio. 1984, p. 51-52.

<sup>20</sup> Idem, p. 49.

<sup>21</sup> BAUMAN, Zygmunt. 1998, p. 31.

linear. Segundo Bruno Latour, durante a modernidade “o presente é traçado por uma série de rupturas radicais, as revoluções, que formam engrenagens irreversíveis para impedir-nos, para sempre, de voltar para trás.”<sup>22</sup> Ainda segundo o autor, essa linha traçada pelos modernos teria “duas séries de progressão: uma para cima, o progresso; outra para baixo, a decadência.”<sup>23</sup>

Evidentemente, não pretendemos afirmar que a modernidade era somente projeção ou utopia, mas destacar a importância da idéia de construção, passo a passo, de um futuro, que estava na raiz do pensamento moderno, como assinalou Octavio Paz. Esse modo de pensar estaria sempre acompanhado, especialmente a partir de meados do século XIX, por outras maneiras de encarar a realidade que, apesar das divergências, ainda carregavam consigo alguma forma de utopia.

Para esclarecer esse ponto, recorreremos à diferenciação entre duas modernidades, apontadas por Matei Calinescu, em “Cinco caras de la modernidad”. Segundo o autor, em algum momento da primeira metade do século XIX, surge uma separação entre a “modernidade como um momento da história da civilização ocidental” – produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial e das mudanças provocadas pelo capitalismo – e a “modernidade como um conceito estético”. A primeira teria continuado as principais tradições da idéia de modernidade existentes em períodos anteriores. Essa seria a idéia burguesa de modernidade, seguindo as doutrinas do progresso, o culto à razão, confiando nos benefícios da tecnologia e interessada em um tempo mensurável, que pode ser comprado ou vendido como mercadoria. O sentido utópico dessa “modernidade burguesa” estaria na própria condição do progresso que ela pressupunha, de acordo com o qual o futuro era o lugar da perfeição. A segunda, aquela que produziria as vanguardas, estaria inclinada a atitudes radicalmente antiburguesas, expressando seu descontentamento de diversas maneiras, desde a anarquia até ao aristocrático auto-exílio. O movimento da “arte pela arte” seria o primeiro movimento da modernidade estética contra a burguesa, seguindo ideais utópicos diferentes.<sup>24</sup> A diferença entre elas e seus efeitos na arte ficarão mais claros no decorrer deste capítulo.

---

<sup>22</sup> LATOUR, Bruno. 1994, p. 71.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>24</sup> CALINESCU, Matei. 1991, p. 50-54.

## 2.2. Modernismo e transição

O questionamento dos ideais que descrevemos acima, aqueles da “modernidade como momento histórico da civilização ocidental”, inicia-se ainda no século XIX. A crítica filosófica e artística já manifesta em meados daquele século, uma preocupação com as conseqüências da construção de uma sociedade industrial capitalista de política imperialista.

Sobre as origens desse questionamento, David Harvey considera que “a primeira crise de superacumulação capitalista” – a depressão inglesa em 1846-47, que se expandiu por todo o mundo capitalista – criou uma crise de representação do sentido de tempo e espaço na vida econômica, política e cultural:

Antes de 1848, os elementos progressistas da burguesia podiam defender razoavelmente o sentido iluminista de tempo (...), reconhecendo que travavam uma batalha contra o tempo “permanente” e ecológico das sociedades tradicionais e contra o “tempo retardado” de formas recalcitrantes de organização social. Depois de 1848, no entanto, esse sentido progressista de tempo foi questionado em muitos aspectos importantes.(...) <sup>25</sup>

Essa crise do sentido do tempo também afetaria o pensamento de vários artistas e, conseqüentemente, suas obras:

Nem a literatura nem a arte podiam evitar a questão do internacionalismo, da sincronia, de temporalidade insegura e da tensão, no âmbito da medida dominante de valor, entre o sistema financeiro e sua base monetária ou tangível. (...) Não é por acaso que o primeiro impulso modernista ocorreu em Paris depois de 1848. As pinceladas de Manet, que começou a decompor o espaço tradicional da pintura e alterar seu enquadramento, bem como a explorar as fragmentações da luz e da cor; os poemas e reflexões de Baudelaire, que buscava transcender a efemeridade e a estreita política do lugar à procura de significados eternos; os romances de Flaubert, com suas estruturas narrativas peculiares no espaço e no tempo, associadas a uma linguagem de frio distanciamento – tudo sinais de uma radical ruptura do sentimento cultural que refletia um profundo questionamento do sentido do espaço e do lugar, do presente, do passado e do futuro, num mundo de insegurança e de horizontes espaciais em rápida expansão. <sup>26</sup>

Na raiz dessa crise estaria a maior utilização das possibilidades de deslocamento espacial e temporal, que encontra vários facilitadores, como o telégrafo, a navegação a vapor, o canal de Suez, as primeiras pesquisas da

---

<sup>25</sup> HARVEY, David. 2004, p. 237.

<sup>26</sup> Idem, p. 239.

tecnologia radiofônica e o automóvel. Cada uma dessas inovações iria colaborar para uma profunda mudança nos modos de percepção de tempo e espaço. Seria nessa conjuntura que a expansão das principais forças capitalistas pelo mundo a partir da segunda metade do século XIX, especialmente através do imperialismo, iniciaria um processo de reterritorialização dos espaços de acordo com as necessidades da administração capitalista que neles se estabelecesse, ou seja, os novos modos de transporte e comunicações iniciariam um processo de reorganização e ressignificação do espaço e do tempo.<sup>27</sup>

Poderíamos então questionar o surgimento das exposições mundiais a partir de 1851, compreendendo-as como demonstrações da força da tecnologia e do poder do progresso humano nesse mesmo período. Elas são o primeiro exemplo de globalismo, mas são também, fundamentalmente, monumentos ao projeto iluminista, simbolizando em cada “novidade tecnológica” a possibilidade de um novo tempo, isento de escassez e conflito e pleno de satisfação. Em outras palavras, reafirmavam a incansável busca da modernidade por uma sociedade ideal.

Em contrapartida, se em meados do século XIX já era possível identificar traços modernistas em algumas manifestações artísticas, a aproximação do século XX intensificou a diminuição das distâncias, e cada vez mais o desenvolvimento tecnológico e a expansão dos modos capitalistas pelo mundo continuariam a modificar as formas de arte e suas representações espaciais e temporais. Como afirma Edgar Morin, “a era planetária esboça-se no século XIX, no momento em que a eclosão da técnica dos exércitos, dos imperialismos ocidentais se estende por todo o mundo.”<sup>28</sup> Nesse contexto, a Primeira Guerra Mundial teria um enorme efeito sobre as artes e sua estética. Desde então, a tecnologia passa a ter um papel duplo, de opostos extremos, na produção vanguardista do início do século XX. Andréas Huyssen define bem essa tensão em “Memórias do modernismo”:

Na verdade, pode ter sido uma nova experiência de tecnologia que estimulou a vanguarda, em vez de apenas o desenvolvimento imanente das forças artísticas de produção. Os dois pólos desta nova experiência de tecnologia podem ser descritos como a estetização da técnica a partir do século XIX (cf. as exposições mundiais, as cidades-jardins(...)), por um lado; e o horror da técnica inspirado pelo pavoroso

---

<sup>27</sup> Idem. p. 240.

<sup>28</sup> MORIN, Edgar. 1986, p. 330.

maquinário de guerra da Primeira Guerra Mundial, por outro. Esse horror da técnica pode ser visto como uma conseqüência lógica e histórica da crítica da tecnologia e da ideologia positivista articulada antes pelos radicais da área cultural no final do século XIX, que por sua vez foram fortemente influenciados pela crítica de Nietzsche à sociedade burguesa. Apenas a vanguarda pós-1910, porém, conseguiu dar expressão artística a esta experiência bipolar no mundo burguês, através da integração da tecnologia e da imaginação tecnológica na produção da arte.<sup>29</sup>

Independente da maneira como é abordada ou questionada, a tecnologia se torna parte de toda e qualquer discussão sobre tempo ou espaço a partir da modernidade. Claro que o desenvolvimento técnico afeta e sempre afetou a vida do homem e sua produção artística e intelectual. Todavia, a modernidade atribui ao desenvolvimento tecnológico uma responsabilidade até então inédita. Vale dizer: a técnica passa a ter um papel fundamental para a evolução do homem e da sua História, para o bem ou para o mal.

Surgiria então nos anos 20 o que Harvey chama de modernismo “heróico”. Segundo ele, esses movimentos foram uma tentativa intelectual e artística de lidar com a crise da experiência do tempo e do espaço, anterior à Primeira Guerra, bem como a de conter os sentimentos nacionalistas expressados por ela. O autor diz:

Os modernistas heróicos buscavam mostrar que as acelerações, fragmentações e a centralização implosiva (em particular na vida urbana) podiam ser representadas e, portanto, contidas numa imagem singular. Eles queriam mostrar que o localismo e o nacionalismo podiam ser superados e que algum sentido de um projeto global de aperfeiçoamento do bem-estar humano poderia ser restaurado. Isso envolvia uma mudança definida de perspectiva diante do espaço e do tempo. (...) Se o modernismo significava, entre outras coisas, a sujeição do espaço a propósitos humanos, a ordenação e o controle racionais do espaço como parte integrante de uma cultura moderna fundada na racionalidade e na técnica, e na supressão de barreiras espaciais e da diferença, tinham de ser fundidos com alguma espécie de projeto histórico.<sup>30</sup>

Se concordarmos com a afirmação de Harvey, voltaremos às referências utópicas existentes na arte vanguardista. No momento a que o autor se refere (década de 20) o projeto histórico aparece como uma busca por um “aperfeiçoamento do bem-estar humano”.

No entanto, havia outras mudanças que modificavam a subjetividade do homem moderno daquele momento. O habitante da metrópole, que convive com

<sup>29</sup> HUYSEN, Andréas. 1997, p. 31.

<sup>30</sup> HARVEY, David. 2004, p. 253-254.

toda sorte de inovações tecnológicas, desde o telégrafo e o automóvel à fotografia e ao cinematógrafo, sofre alterações profundas em seus modos de percepção e socialização, que passam a estar intrinsecamente relacionados ao desenvolvimento tecnológico e à industrialização. Sobre essas modificações nas relações sociais, Renato Ortiz afirma em “Mundialização e cultura”:

O mundo industrial reformula as condições anteriores, implicando a rearticulação do próprio tecido social. (...) Nas sociedades modernas as relações sociais são deslocadas dos contextos territoriais de interação e se reestruturam por meio de extensões indefinidas de tempo-espço. Os homens se desterritorializam, favorecendo uma organização racional de suas vidas. Evidentemente uma mudança dessa natureza só pode se concretizar no seio de uma sociedade cujo sistema técnico permite um controle do espaço e do tempo.<sup>31</sup>

Voltando aos efeitos dessas transformações na produção artística do período, poderíamos afirmar que o movimento cubista é um dos exemplos mais significativos dentre as vanguardas que revolucionaram as noções de tempo e espaço representando simultaneamente diferentes perspectivas de um mesmo objeto. O deslocamento do olhar, agora múltiplo, não segue os ideais estéticos vigentes, colocando o espectador numa posição na qual ele não é mais o ponto de referência. Nesse sentido, as obras de Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris, por exemplo, inauguraram, ainda no início do século XX, mais que uma nova forma de representar, forçando um novo modo de enxergar a obra de arte.

Mas nenhuma manifestação artística iria revolucionar os modos de percepção de maneira tão efetiva e abrangente como o cinema. Além de inaugurar novos modos de narrar (e o olhar necessário para acompanhá-los), essa forma de arte se tornaria uma representante da modernidade a partir do século XX. A experiência cinematográfica simbolizaria a própria experiência moderna, como comenta Leo Charney, no artigo “Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade”:

A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como divisores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> ORTIZ, Renato. 1994, p. 45.

<sup>32</sup> CHANEY, Leo. 2001, p. 405.

Como se vê, as noções de tempo e espaço sofrem modificações fundamentais nas obras de arte nas primeiras décadas do século passado. Essa estética diferente tanto refletia quanto ajudava a formar a maneira como o homem moderno passaria a entender e sentir o ambiente no qual se via inserido. Stuart Hall, ao comentar os efeitos da globalização sobre a identidade, nos lembra que

(...) o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*. Todo meio de representação (...) deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa seqüência temporal “começo-meio-fim”; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo. Harvey contrasta o ordenamento racional do espaço e do tempo da Ilustração (com seu senso regular de ordem, simetria e equilíbrio) com as rompidas e fragmentadas coordenadas espaço-tempo dos movimentos modernistas do final do século XIX e início do século XX. Podemos ver novas relações espaço-tempo sendo definidas em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa dos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso de técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein.<sup>33</sup>

Sendo assim, a idéia de uma ordem causal, progressiva, também já seria posta em dúvida. Nesse contexto, o acaso será um tema, ou às vezes será o próprio modo de produção para alguns artistas dessa época, especialmente no caso dadaísta. Vale lembrar os *ready-mades* de Marcel Duchamp (talvez o mais conhecido, *A Fonte*, do ano de 1917), objetos encontrados ao acaso, transformados ou, simplesmente, “elevados” à condição de obra de arte. O acaso ocupava, portanto, uma posição primordial em seu trabalho, já que Duchamp não possuía critério de seleção para elegê-los, colocando-se aberto para fazer qualquer coisa tornar-se arte. Da mesma maneira, a poesia dadaísta de palavras sorteadas, ignorando regras gramaticais como letras maiúsculas e pontuação, também iria abalar a noção de arte consagrada pela sociedade ocidental, apoiando-se nessa maneira de criar que não seguia o planejamento ou organização da produção da “alta-cultura” convencional.

Durante todo o século XX a arte continuaria a rever os conceitos de tempo e espaço. Todavia, após a Segunda Guerra, a crença nesses conceitos é irreversivelmente abalada. O efeito dos fascismos – demonstrações da deturpação de

---

<sup>33</sup> HALL. Stuart. 2005, p. 70-71.

ideais de evolução e aperfeiçoamento do homem – foi o abalo e o enfraquecimento de toda ideologia ou projeto que supusesse uma progressão racional da humanidade. Conseqüentemente, o próprio conceito de História como foi concebido pela modernidade passa a ser repensado. Lembremos Walter Benjamin, ao comentar o assombro gerado pelos movimentos fascistas no século XX:

O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.<sup>34</sup>

Diante desses acontecimentos, a arte do pós-guerra privilegiaria a reconfiguração do temporal e do espacial. O movimento cubista continuaria a modificar os modos de percepção do espectador, bem como outras vanguardas como o surrealismo e sua escrita automática seguiriam trabalhando uma espécie de escrita poética do inconsciente.<sup>35</sup>

Portanto, como já foi dito, a descontinuidade do eixo temporal da narrativa e a tematização do acaso não serão apontados aqui como um traço exclusivo da contemporaneidade. Entretanto, acreditamos que o modo atual de trabalhá-los se diferencia do modernista por não possuir caráter de inovação estética, ou apresentar qualquer tipo de pretensão utópica. Além disso, ou talvez por causa disso, obras com esse tipo de estrutura atingem um público amplo que não necessariamente busca uma arte que quebre paradigmas ou que reforce seus ideais políticos. Para esclarecer essa distinção, vale lembrar a comparação feita por Jameson entre modernismo e vanguarda em seu artigo “Transformações da imagem na pós-modernidade”:

O pós-modernismo chega como uma negação de alguns dos traços associados não ao verdadeiro modernismo (no qual o verdadeiramente estético ou moderno existiria sem o componente teórico que o historiciza), mas à vanguarda (que supõe um distanciamento com respeito à arte e uma deterioração que conduz à política dos intelectuais): “as vanguardas históricas niilistas e futuristas, sempre guiadas por uma ou outra teoria, acreditavam que o desenvolvimento artístico tinha um

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. 1987, p. 226.

<sup>35</sup> Dentre obras surrealistas desse período, vale destacar a obra de Salvador Dali, especialmente *A Persistência da Memória* (1931) o *O Olho do Tempo* (1949) – ambas fazem referência direta à passagem do tempo: a primeira retrata relógios amolecidos, e a segunda é constituída por um relógio cravado em diamantes, no formato de um olho.

significado, mas a arte *pop* dos anos 1960, e em seguida a completa permissividade estética dos anos 1970, liberaram a arte do imperativo de inovar”. Nesse momento, então, o fetichismo do novo, a obsessão da narrativa com o futuro, a condenação da própria teoria, podem ser abandonados: “a consciência pós-moderna nos permite agora reinterpretar a grande aventura do Novo e a tradição moderna, sem considerar esta última como uma correia transportadora histórica”.<sup>36</sup>

Não pretendemos nos ater a essa diferenciação, mas interessa-nos a idéia de que havia um objetivo histórico, ou melhor, utópico, em toda produção vanguardista. Essa característica será oposta ao niilismo que marca a cultura contemporânea e que estará presente nos filmes a serem discutidos nos capítulos seguintes.

Assim como as vanguardas, a cinematografia de meados do século XX seguiria inovando nas suas estruturas narrativas. *Rashomon* (Japão/1950), de Akira Kurosawa, por exemplo, desenvolve uma história na qual três homens – um sacerdote, um lenhador e um servo – se abrigam da chuva torrencial sob o pórtico de um templo em ruínas. Os dois primeiros contam ao último a história de um crime, ocorrido três dias antes na floresta próxima, envolvendo um samurai, sua mulher, e o bandido. A história vai sendo reconstruída diversas vezes. Cada *flashback* evoca um dos quatro depoimentos, o do bandido, o da mulher, o do marido morto (por meio de um médium) e do lenhador que presenciara o fato. As quatro versões são diferentes umas das outras, portanto a verdade não vem à tona. Justapondo as versões do crime e impossibilitando uma conclusão sobre o acontecido, Kurosawa discute a relatividade da verdade e a impossibilidade de uma verdade absoluta.

Durante esse processo, que descrevemos brevemente, percebe-se que cada vez mais o sentido de uma ordem progressista, seguindo o pensamento racional, passa a ser questionado e desacreditado. Assim, a valorização do futuro que caracteriza o moderno também seria repensada. Essa constatação nos leva de volta a Walter Benjamin, opondo-se ao conceito dogmático de progresso, que pressupunha uma trajetória em flecha rumo à perfectibilidade humana; opondo-se ao que chamou de um tempo homogêneo e vazio. Segundo ele,

(...) o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem

---

<sup>36</sup> JAMESON, Fredric. 2004, p. 141. – Jameson faz essa análise baseando-se na obra de Antoine Compagnon.

limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.<sup>37</sup>

Ficaria cada vez mais claro que o desenvolvimento técnico não é necessariamente positivo e que, colocado a serviço do poder de Estados e Impérios, pode ser utilizado para promover dominação e controle. Nesse sentido, a crença de que caminhávamos para a eliminação de qualquer forma de barbárie se perde a cada avanço da guerra. Edgar Morin considera que, além das antigas formas de barbárie anteriores à modernidade – que ainda resistem –, há outras mais recentes, produzidas pelo próprio progresso da civilização. E acrescenta:

Assim, desenvolveu-se uma forma de barbárie racionalizadora, tecnológica, científica, que não só permitiu a eclosão massacrante de duas guerras mundiais, mas racionalizou o aprisionamento sob a forma do campo de concentração, racionalizou a eliminação física, com ou sem câmara de gás, racionalizou a tortura, a única barbárie que parecia eliminada no início do século XX, e passou, restaurada pelo nazismo e o stalinismo, a ser utilizada pela França no Vietnã, na Argélia, e tornou-se prática comum nos numerosos países da África, Ásia, América Latina, sob forma reacionária ou revolucionária, “capitalista” ou “socialista”.<sup>38</sup>

Nesse contexto qualquer forma de utopia torna-se impossível. Os sonhos da modernidade, de ambas as suas faces (a da “modernidade estética” e a da “modernidade como momento histórico da civilização ocidental”) são soterrados. Simultaneamente, a constituição da sociedade de consumo ressignificaria muitas referências originalmente modernas e utópicas.

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. 1987, p. 226.

<sup>38</sup> MORIN, Edgar. 1986, p. 325-326.

### 2.3. Modernidade e sociedade de consumo

Até aqui lembramos exemplos da arte moderna que questionavam essa sociedade moderno-industrial. Como dissemos no início deste capítulo, é fundamental ressaltar a diferença entre o modo como aparecem a temporalidade descontínua e a tematização do acaso nas diferentes manifestações artísticas que abordaremos. Nas obras citadas neste capítulo, elas surgem como inovações estéticas intimamente ligadas ao questionamento da ordem social, à crítica aos rumos que a burguesia, com sua racionalidade pragmática, imprimiu à modernidade. Nas obras contemporâneas que analisaremos nos capítulos seguintes, esse sentido que ainda preserva uma dimensão utópica se perde.

Para compreender essa diferença é necessário considerar a aproximação dos espaços proporcionada por avanços tecnológicos, da aviação à *internet*. Nesse sentido, a idéia exposta por Renato Ortiz, em “Mundialização e cultura”, de que existiria uma cultura mundializada, representada especialmente pelas corporações transnacionais, nos ajuda a compreender como se estrutura essa “cultura internacional”, idêntica em várias partes do planeta:

A velocidade das técnicas leva a uma unificação do espaço, fazendo com que os lugares se globalizem. Cada local, não importa onde se encontre, revela o mundo, já que os pontos dessa malha abrangente são susceptíveis de intercomunicação. Nesse sentido, o mundo teria se tornado menor, mais denso, manifestando sua imanência em “todos os lugares”. (...) Isto significa que o movimento da mundialização percorre dois caminhos. O primeiro é o da desterritorialização, constituindo uma espécie de espaço abstrato, racional, des-localizado. Porém, enquanto pura abstração, o espaço, categoria social por excelência, não pode existir. Para isso ele deve se “localizar”, preenchendo o vazio de sua existência com a presença de objetos mundializados. (...)

As corporações transnacionais, com seus produtos mundializados e suas marcas facilmente identificáveis, balizam o espaço mundial. (...) Sem essa modernidade-objeto, que impregna os aeroportos internacionais (são idênticos em todos os lugares), as ruas do comércio (com suas vitrinas e mercadorias em exposição), os móveis de escritórios, os utensílios domésticos, dificilmente uma cultura teria a oportunidade de se mundializar.<sup>39</sup>

Nessa realidade mundializada se constitui o que Ortiz chama de “memória-internacional-popular”: uma reunião de todos esses símbolos transnacionais somados a representações de um passado que podem ser revistas e modificadas a

<sup>39</sup> ORTIZ, Renato. 1994, p.106-107.

cada momento, dependendo do contexto no qual forem inseridas. Segundo o autor, a mundialização da cultura redefiniria o significado da tradição, tornando possíveis duas interpretações distintas: a primeira seria sinônimo da permanência do passado distante, representando um mundo anterior à Revolução Industrial, com a segmentação social e a presença das atividades rurais ainda muito marcantes; a segunda seria a tradição da modernidade, que se manifestaria, por exemplo, nos jogos eletrônicos, na concepção célere do tempo e no espaço “desencaixado”. A “memória-internacional-popular” surge junto com essa segunda tradição, na qual o passado se mistura ao presente.<sup>40</sup>

Os símbolos de que fala Ortiz são exemplos das várias imagens que povoam a sociedade de consumo. Por essa perspectiva, a noção de simulacro, como a compreendem alguns teóricos que estudam a pós-modernidade, tem papel fundamental. Sobre essa questão, Harvey afirma que a necessidade de produção de imagens como mercadorias irá provocar uma acumulação de capital, ao menos em parte, baseada na produção e venda de imagens:

Os materiais de produção e reprodução dessas imagens, quando estas não estão disponíveis, tornaram-se eles mesmos o foco da inovação – quanto melhor a réplica da imagem, tanto maior o mercado de massas da construção da imagem pode tornar-se. Isso constitui por si só uma questão importante, levando-nos de modo mais explícito a considerar o papel do “simulacro” no pós-modernismo. Por “simulacro” designa-se um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida. Com as técnicas modernas, a produção de imagens como simulacros é relativamente fácil. Na medida em que a identidade depende cada vez mais de imagens, as réplicas seriais e repetitivas de identidade (individuais, corporativas, institucionais e políticas) passam a ser uma possibilidade e um problema bem reais.<sup>41</sup>

Ainda comentando essas representações, David Harvey lembra que a preservação da tradição aconteceria, ironicamente, através de sua mercadificação e comercialização, sendo produzida e vendida como imagem, como simulacro ou pastiche, estando sujeita a distorção ou falsificação. Segundo o autor, na melhor das hipóteses, a tradição histórica seria reorganizada como cultura de museu, em muitos casos da história local, parte de um estilo de vida perdido há muito, e freqüentemente romantizado, através do qual se torna possível dar alguma

---

<sup>40</sup> Idem, p. 212-213.

<sup>41</sup> HARVEY, David. 2004, p. 261.

significação à identidade local.<sup>42</sup>

Entretanto, devemos atentar para a complexidade da questão cultural contemporânea e evitar certas categorizações que correm o risco de simplificar problemas que merecem um olhar mais apurado. Pensando deste modo, devemos concordar com Stuart Hall quando afirma que

Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”. Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. (...) Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. (...) É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações “globais” e *novas* identificações “locais”.<sup>43</sup>

Sendo assim, se partirmos dessas colocações e as conjugarmos com as reflexões anteriores feitas neste capítulo sobre o declínio dos ideais utópicos, dos projetos e da fé no progresso, reconheceremos a contemporaneidade como um momento onde o presente se tornou o tempo mais importante na tríade temporal. Se nas sociedades míticas o passado era idealizado, se na tradição grega o tempo era percebido como um ciclo, e durante a modernidade, como vimos anteriormente, a ênfase recaía sobre futuro, teríamos chegado então à hora do presente, momento em que o passado enquanto tradição é ressignificado e o futuro não é mais prioridade.

Boaventura de Souza Santos explica essa mudança através da diferenciação entre raízes (tudo que é permanente, único, tradicional) e opções (variável, substituível e indeterminado a partir das raízes). O autor compreende as sociedades de acordo com essa dualidade. A sociedade medieval, por exemplo, evoluía segundo uma lógica de raízes. Já a moderna, basearia seu dinamismo numa lógica de opções. A transição de uma para a outra se daria através de um processo no qual a religião transita de raiz para opção e a ciência deixa de ser opção para tornar-se raiz.<sup>44</sup>

A transformação que estamos vivendo, segundo ele, já não é mais a da

<sup>42</sup> Idem, p. 273.

<sup>43</sup> HALL, Stuart. 2005, p. 77-78.

<sup>44</sup> SANTOS, Boaventura de Souza. 1997, p. 106-107.

mudança de raízes, ou, dito de outra forma, de paradigmas ou tradições. Boaventura aponta a incapacidade contemporânea de diferenciar as próprias raízes das próprias opções. De acordo com o autor, essa condição decorre de dois fatores principais: a multiplicação das raízes e opções e a sua intercambialidade. A expansão de opções poderia ser atribuída à tecnologia, à economia de mercado e à democracia, por exemplo. Processo similar acontece com as raízes, através dos localismos e territorializações de identidades e de singularidades. Já a possibilidade de intercâmbio entre as duas acontece por termos percebido que muitas daquelas que acreditávamos serem raízes eram de fato opções disfarçadas.<sup>45</sup> E ele acrescenta:

(...) damo-nos conta de que as raízes da nossa sociabilidade e inteligibilidade são, de fato, optativas, mais voltadas para uma idéia hegemônica de futuro que lhes deu sentido do que para o passado, que, afinal, só existiu para funcionar como espelho antecipado do futuro.<sup>46</sup>

Pensando dessa maneira, Boaventura concluirá que

A trivialização da distinção entre raízes e opções implica a trivialização de umas e outras. A nossa dificuldade de pensar hoje a transformação social reside aqui. É que o *pathos* da distinção entre raízes e opções é constitutivo do modo moderno de pensar a transformação social. Quanto mais intenso esse *pathos*, mais o presente se evapora e se transforma em momento efêmero entre o passado e o futuro. Ao contrário, na ausência desse *pathos*, o presente tende a eternizar-se, devorando tanto o passado como o futuro. Essa é a nossa condição atual. Vivemos num tempo de repetição, e a aceleração da repetição produz simultaneamente uma sensação de vertigem e uma sensação de estagnação. É tão fácil e irrelevante cair na ilusão retrospectiva de projetar o futuro no passado como cair na ilusão prospectiva de projetar o passado no futuro. O presente eterno faz a equivalência entre as duas ilusões e neutraliza ambas.<sup>47</sup>

Podemos articular a interpretação de Boaventura com a de Fredric Jameson, que também irá afirmar que vivemos esse “presente eterno”, atribuindo a ele uma sensação de “vivacidade indescritível”:

(...) a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade de percepção verdadeiramente

---

<sup>45</sup> Idem, p. 112-113.

<sup>46</sup> Idem, p. 113.

<sup>47</sup> Idem, p. 115.

esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material – ou melhor, literal - quando isolado.<sup>48</sup>

Portanto, devemos novamente concordar com Harvey quando ele afirma que a aceleração dos tempos de giro da produção, troca e consumo provoca uma perda de sentido do futuro, exceto quando ele pode ser descontado do presente. Além disso, a efemeridade que caracteriza a contemporaneidade dificulta qualquer sentido de continuidade, comprimindo a experiência passada em algum presente avassalador.<sup>49</sup>

## 2.4. História e *déjà vu*

A partir da rejeição da idéia de progresso, a contemporaneidade desenvolve uma capacidade de absorver partes do passado e torná-las aspectos do presente.<sup>50</sup> Será de acordo com essas condições que a temporalidade descontínua se fará presente no cotidiano do homem da última virada de século.

Segundo Michel Maffesoli, a expressão dessa temporalidade seria o nomadismo, o entendimento da vida como uma sucessão de intervalos. O autor enxerga, como decorrência dessas características, uma espacialização do tempo, que confere maior importância aos territórios, costumes locais e rituais cotidianos:

A História, própria da modernidade, dá lugar às pequenas histórias pós-modernas. Essas “pequenas histórias” que compartilhamos com os outros constituíam o cimento social dos serões de antanho, e que voltamos a encontrar na base da socialidade contemporânea. (...)

Comunicação não-verbal que é como um eco de uma memória imemorial, no que diz respeito aos arcaísmos arraigados, aos mitos fundadores e outras formas “irreais”, cuja importância na estruturação do real aparece cada vez mais.

Graças a essa eternidade efêmera, o tempo como linearidade assegurada, o tempo enquanto sucessão racional de acontecimentos previsíveis é substituído pela relatividade da duração, talvez seria melhor dizer durações, tributárias da experiência da pessoa e da comunidade. (...) Interacionismo generalizado cujos efeitos e conseqüências (re)começamos a sentir.<sup>51</sup>

Seguindo esse pensamento, o autor dirá que esse interacionismo gera “um feixe contínuo de idéias, pessoas, objetos, de um sincretismo turbilhonante, em

<sup>48</sup> JAMESON, Fredric. 2002, p. 54.

<sup>49</sup> HARVEY, David. 2004, p. 58.

<sup>50</sup> Idem. p. 58.

<sup>51</sup> MAFFESOLI, Michel. 2003, p. 100-106.

que o movimento parece suspenso.”<sup>52</sup> É nesse aspecto que nos interessa a argumentação de Maffesoli. Apesar de não atribuirmos uma temporalidade trágica ao contemporâneo, como ele faz, nos interessa a idéia de eternidade efêmera, de suspensão do movimento. Acreditamos que o modo como ele desenvolve essas noções concorda com a idéia de um “eterno presente”, desprovido de direção e, por isso, identificado com a duração e não mais com a linearidade dos acontecimentos.

Diante dessa outra temporalidade, a História que pensa na seqüência dos acontecimentos em termos de grandes eras econômicas começa a perder seu sentido. Sobre o questionamento desse tipo de pensamento histórico, de orientação evolucionista, o filósofo Paolo Virno desenvolve uma tese interessante em “El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico”. Apoiado principalmente na obra de Bergson, ele parte da idéia de que a percepção e a lembrança são simultâneos, ou seja, que a memória de um momento se constitui enquanto ele está sendo vivido. Assim, a percepção estaria na esfera do real e a lembrança na do virtual, sendo ambas coexistentes e de igual importância.

Todavia, Virno faz uma diferenciação entre *lembrança do presente* e *falso reconhecimento* distinta da bergsoniana. Para compreendermos ambas as interpretações, é fundamental nos referirmos ao fenômeno do *déjà vu*. Para Bergson, ele aconteceria quando o equilíbrio da atenção, normalmente orientado para a percepção (situado na esfera do real), tende ao outro lado: a lembrança (que está na esfera virtual). Segundo esse argumento, essa mudança seria provocada por uma desatenção à vida, o que explica o estado apático provocado por esse fenômeno. Virno, por sua vez, aproxima o *déjà vu* da esfera do real e faz dele sinônimo somente do *falso reconhecimento*, que passa a ser entendido como a sensação de outro *agora*, disfarçado de lembrança, invadindo o *agora* atual. Dessa forma, ao contrário do que acontece com a *lembrança do presente*, na qual o virtual aparece junto com o real, o *falso reconhecimento* anula a esfera virtual, que toma forma de um passado real.

Assim, o possível só se daria na relação entre real e virtual. Vale dizer: o possível é o *agora* feito objeto de lembrança, transformado em *então*. Entretanto, o ser potencial não seria somente um reflexo do real para o passado, pois não

---

<sup>52</sup> Idem, p. 107.

existiria hierarquia entre o real e o virtual. A potência alcançaria seu ápice ao perdurar como tal ao lado de seu ato correspondente de modo independente, sob esse ponto de vista, a potência se tornaria outro modo de ser, consistente em si mesmo.<sup>53</sup>

Localizando a potência no passado, Virno lembra o “passado indefinido” de que Bergson fala em “Le possible et le réel”. Trata-se de um passado de todos os tempos, um *passado-em-geral*, inlocalizável cronologicamente. Esta seria a forma pura de anterioridade, acompanhando toda atualidade sem nunca haver sido atual. Assim, se a representação for de um passado particular e datável, a forma-passado se mistura ao seu objeto e passa despercebida – está aproximada do real. O oposto se dá quando o *agora* é representado como *então*, onde há *lembrança do presente*. Nesse caso, o *passado-em-geral* se destacaria – está aproximado do virtual. Pensando assim, o possível estaria no *passado-em-geral*, sendo o *déjà vu* sua epifania.

Portanto, a diferenciação feita por Virno entre *lembrança do presente* e *falso reconhecimento*, em relação à potência, se baseia na idéia de que:

El presente recordado es virtual: potencia que coexiste con el acto (percebido), sin anularse. En el “falso reconocimiento”, por el contrario, la vigencia simultánea de las instancias heterogéneas (potencia y acto, precisamente) se camufla de repeticiones, repartidas cronológicamente, de lo homogéneo (el acto); el “ahora”-*posible* es desplazado por un “entonces”-*real*; el evento presente parece la réplica automática y alucinada de otro evento, consumado en un período anterior.<sup>54</sup>

Se em qualquer experiência se pode encontrar um *antes* sem data, que está identificado com as faculdades e capacidades humanas, só teremos a possibilidade de considerar qualquer momento – seja passado, presente ou futuro – segundo essas potencialidades, devido a um anacronismo formal. Vale dizer, o *passado-em-geral*, ou a potência inesgotável da língua ou do intelecto, tem igual importância ao considerarmos o presente, ou um evento no passado remoto ou num futuro distante. Desse modo, a temporalidade da potência, expressada nesse tipo de anacronismo (que Virno classifica como formal, em oposição a outro de natureza diferente: o real), dilata e complica a sucessão lógica linear.

<sup>53</sup> VIRNO, Paolo. 2003, p.18-27.

<sup>54</sup> Idem. p.35.

O *agora* se bifurca em palavra dita e língua, compreensão pontual de algo e capacidade intelectual, estando os primeiros na atualidade e os segundos no *então*, embora unidos fortemente. É nessa relação entre potência e realidade, *lembrança do presente* e ato presente, faculdade e ato, que Virno localiza o tempo histórico. Segundo ele, somente o tempo histórico possibilita um processo de reprodução da vida que vá mais além de um comportamento prefixado e invariável. Nesse sentido, esse tempo estaria baseado na diferença entre *agora* potencial e *agora* real – onde residiria a historicidade da experiência. Assim, existiria história enquanto existisse essa articulação e dependência mútua entre a língua e o ato de falar, entre trabalho e força de trabalho, por exemplo. Vale dizer, na concepção do autor, há história enquanto o irreversível fluxo de *agoras* se cruzar constantemente com o *passado-em-geral*.

Nesse sentido, o *agora* individual, seguido e precedido por outros, pontuais, carregaria consigo a relação temporal, mas não cronológica entre o *antes* da aptidão (o passado do presente) e o *depois* das realizações. Ou seja, não haveria história se o instante fosse somente percebido enquanto vivido, se não se desdobrasse em atual e virtual, percepção e lembrança. O anacronismo formal será, na concepção de Virno, historicizante.<sup>55</sup>

Em contrapartida, no anacronismo real o processo seria diferente. Nele, o *passado-em-geral*, a condição de possibilidade, estaria reduzido a um ato passado, sendo reproduzido num ato presente. Assim, esse outro tipo de anacronismo negaria a simultaneidade de potência e ato, *passado-em-geral* e presente instantâneo, anulando suas diferenças.

Esse anacronismo real seria o que se dá no *falso reconhecimento*, no *déjà vu*, cancelando o hiato que a *lembrança do presente* ressalta, ocultando a historicidade da experiência, induzindo a uma sensação de que a história está esgotada, que cada momento é a repetição do passado.<sup>56</sup> Voltamos então à definição de *falso reconhecimento* segundo o autor:

El “falso reconocimiento” es, precisamente, *falso*. La experiencia actual parece reeditar con meticulosidad filológica una experiencia previa, ya experimentada. Pero solamente parece: el evento anterior, elevado al rango de linaje, no ha tenido nunca efectivamente lugar. Es la potencia ínsita en este *hic et nunc* que toma la

<sup>55</sup> idem. p.37-38.

<sup>56</sup> Idem. p. 38-40.

semblanza de un hecho antiguo, de aquel acto que parece exigir despóticamente su repetición. Se explica así por que no logramos precisar qué cosa es lo igual que retorna. Nos tiraniza, como un oscuro *ante-hecho* o un destino perentorio, lo *posible*, contenido en el presente. La Historia se detiene cuando la facultad es reducida a un guión meticuloso y forzado, a un cúmulo de acciones que se reiteran hasta el infinito. Nos volvemos epígonos o espectadores, pero *epígonos o espectadores de nuestro propio poder-ser*.<sup>57</sup>

Nesse ponto, Virno buscará Nietzsche para aproximar o *déjà vu* do esmaecimento da história. Ele se volta ao argumento do filósofo alemão segundo o qual o excesso de memória paralisaria a ação e eliminaria o futuro. Para ele, a inflação de lembranças implicaria o crescimento da onisciência histórica, mas a entrega desenfreada ao passado se tornaria contrária à própria História. Seguindo esse pensamento, a História se extinguiria porque a memória se hipertrofiaria.

Ainda apoiado em Nietzsche, ele diferencia os “homens históricos” – que viam o passado como uma ferramenta que ajudava a construir o futuro – dos “indivíduos passivos e retrospectivos” dos tempos modernos que cultivam as lembranças como um bem em si mesmas e perdem a habilidade de selecioná-las segundo um novo projeto.

Desse modo, o autor conclui que o *déjà vu* é o responsável pela hipertrofia da memória, que gera o bloqueio da História, pois os homens para os quais o presente parece depender totalmente do passado, como um eco do som original, já não seriam mais seres históricos.

Todavia, nenhum passado autêntico é capaz de impor tal dependência. Somente um pseudopassado pode atingir esse *status* arquetípico, pois aqueles que reverenciam o que passou estão na verdade reverenciando seu próprio agora projetado para trás. Sendo assim, ter memória de um *agora* enquanto o experimentamos, faz desse *agora* um *então* ilusório e prepotente que impõe um comportamento mimético, vivido numa espécie de presente *recordado*.<sup>58</sup>

Esse excesso de memória, que sem dúvida caracteriza a situação contemporânea, devêm, segundo Virno, da crescente importância do possível (da potência, das faculdades) na realização de tarefas, o que revelaria a *lembrança do presente*. Esta última, por si só, não induziria à resignação, pelo contrário, garantiria atividade mais intensa, se concordarmos com o argumento nietzschiano.

---

<sup>57</sup> Idem. p.41.

<sup>58</sup> idem. p.50-52

Assim, o elemento que provocaria paralisia seria a incapacidade de suportar a experiência do possível, provocada, como já explicamos, pelo *falso reconhecimento*, que é revelado na mesma medida que seu oposto (a *lembrança do presente*). Portanto, o *déjà vu*, que ao contrário de Bergson, Virno não considera patológico em casos individuais, passa a ser classificado por ele como uma patologia pública.

O autor justifica essa patologia da nossa época com uma mudança que ele identifica na raiz do atuar histórico (localizado por ele na coexistência e discrepância entre potência e ato, como já explicamos), o qual teria adquirido uma relevância fenomênica e empírica, no sentido de que todas as tarefas requereriam, na sua realização, a exibição das características genéricas da capacidade de produzi-las e que sempre as excedem. Desse modo, o anacronismo formal se tornaria um requisito imprescindível da produção e do discurso.<sup>59</sup>

Será nessa altura de sua argumentação que Virno discordará de Nietzsche. Vale dizer: não seria o excesso de história que levaria ao “fim da História”, mas o próprio ocultar da história, que se dá no processo de substituição do anacronismo formal pelo real:

El estado de ánimo posthistórico es sucitado por el pasaje del anacronismo formal (historicizante) al *anacronismo real*, del cual es el oposto simétrico. El anacronismo real oculta la brecha entre potencia y acto (fundamento de la historicidad), dado que reduce la potencia a un acto previo, la facultad a las realizaciones efectuadas en el pasado, la lengua a las palabras ya dichas. Sin embargo, la diferencia radical entre el poder-hacer y los hechos realizados está sujeta a una trasfiguración solapada sólo y precisamente porque entra en escena conquistando una enorme apariencia empírica.<sup>60</sup>

Considerando a tese de Virno, podemos aproximar o *passado-em-geral* descrito por ele (que viria à tona através do *déjà vu*, mas não do modo ideal, já que nesse processo ele aparece disfarçado de passado real) da compreensão de passado contemporânea, ou seja, da sensação de estar revivendo, reproduzindo, representando algo familiar, mas que não necessariamente já foi real um dia. Pensando assim, é possível identificar essa “patologia pública”, na qual o *passado-em-geral*, que para ele é sinônimo de potência, aparece na forma passado cronológico, com a apatia contemporânea típica do *déjà vu* com a “ausência de

<sup>59</sup> idem. p. 56-57

<sup>60</sup> Idem. p. 58.

movimento” de que falou Maffesoli.

Cabe por fim dizer que todas essas reflexões nos levam a reafirmar que o passado histórico, como compreendido pela modernidade e o futuro utópico perdem seu lugar a partir da segunda metade do século XX. Acreditamos que essa é a principal diferenciação entre moderno e contemporâneo e creditamos a ela a temporalidade labiríntica que apontaremos nos filmes que discutiremos nos capítulos seguintes.