

VIII Seminário FESPSP - “Juventude, trabalho e profissão: desafios para o futuro no tempo presente”.

28 de outubro a 01 de novembro de 2019

GT 07 - Mídia, política e sociedade

Pretérito perpétuo: a repetição do passado em um mundo sem futuro

André Bogaz e Souza¹ — FESPSP

Resumo: O artigo busca analisar a denúncia de que a cultura atual viria repetindo-se constantemente desde pelo menos o final do século XX. Para isso é abordada nossa relação com o tempo e são retomados conceitos fundamentais do pensamento crítico de meados do século passado para cá, como a *hantologie* de Jacques Derrida, o realismo capitalista de Mark Fisher, os simulacros de Jean Baudrillard e a indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer, que parecem especialmente úteis para a compreensão dessa falta de inovação na cultura de massas. Também são observadas as condições da produção dessa cultura em um tempo de aceleração e instantaneidade, cujo traço principal hoje seria o de uma nostalgia sistêmica incentivada de cima para baixo na cadeia de consumo das artes e do entretenimento.

Palavras-chave: espectrologia; indústria cultural; Mark Fisher; realismo capitalista; rondologia; simulacro.

¹ Pós-graduando em Sociopsicologia pela FESPSP, bacharel em História pela Universidade de São Paulo. E-mail: bogazandre@gmail.com.

Introdução

Alguns críticos — como o recém-falecido filósofo Mark Fisher (2009 e 2014) e o jornalista Simon Reynolds (2011), ambos ingleses — têm apontado que a cultura de nosso tempo pareceria de certo modo estagnada: não mais apresentaria novidades que quebrassem com o estabelecido e produzissem uma nova cena. Não se trata de uma crítica inédita. Os filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer já a haviam elaborado ao falar da cultura de massa de sua época, nos anos 1940. No entanto, segundo Reynolds e Fisher, com o advento da chamada “pós-modernidade” e a mentalidade que a acompanha, tal estagnação viria se aprofundando, tornando-se quase onipresente a partir da década de 2000.

Para Reynolds (2011, p. X), houve um tempo em que

o metabolismo do pop vibrava com uma energia dinâmica, criando a sensação de “despontar no futuro” da psicodelia dos anos sessenta, do pós-punk dos setenta, do *hip-hop* dos oitenta e da *rave* dos noventa. A sensação era diferente nos anos 2000. Tim Finney, crítico da *Pitchfork* [revista norte-americana de crítica musical], apontava “a curiosa lentidão com a qual esta década marcha adiante”. Ele monitorava especificamente a música *dance* eletrônica, que por toda a década de noventa havia sido a vanguarda da cultura pop [...]. Mas sua observação não é válida só para a música *dance* como também para a música popular como um todo².

O impulso vanguardista da música das décadas anteriores havia desacelerado consideravelmente. Conforme perdia, gradualmente, seu ímpeto, surgia em seu lugar uma espécie de nostalgia, uma repetição crescente das fórmulas do passado: “em vez de ser sobre si mesmo, os anos 2000 foram sobre todas as décadas anteriores transcorrendo ao mesmo tempo”³ (*ibidem*). Grupos e estilos do passado ressurgiam, tomando cada vez mais espaço no cenário musical.

Essa espécie de nostalgia não seria, porém, algo restrito ao universo da música. Seria, antes, uma característica geral da cultura do nosso tempo,

² O trecho é de minha tradução, como todas as citações de Reynolds e Fisher. No original: *pop's metabolism buzzed with dynamic energy, creating the surging-into-the-future feel of periods like the psychedelic sixties, the post-punk seventies, the hip-hop eighties and the rave nineties. The 2000s felt different. Pitchfork critic Tim Finney noted 'the curious slowness with which this decade marches forward'. He was specifically monitoring electronic dance music, which all through the nineties had been pop culture's vanguard [...]. But Finney's observation can be applied not just to dance music but to popular music in its entirety.*

³ . No original: *Instead of being about itself, the 2000s has been about every other previous decade happening again all at once.*

“excessivamente nostálgica, dada à retrospectão, incapaz de gerar qualquer novidade autêntica”⁴ (FISHER; 2009, p. 59), característica prevalente, portanto, em toda a indústria cultural. Nela, todos os acontecimentos e personagens importantes ocorreriam, para citar e distorcer Marx sobre Napoleão III, não só duas mas muitas vezes: “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” e daí em diante como farsa da farsa (da farsa e assim por diante). Uma cultura de simulacros, de repetições sem um original.

Seriam as críticas de Reynolds e Fisher fruto de uma nostalgia que eles próprios nutririam pelo passado, no qual veriam uma originalidade talvez romantizada? De um choque geracional que os impediria de ver ou apreciar o que a cultura atual lhes oferece? Talvez quem leia este artigo possa chegar a essa conclusão. Caberia então ver se ainda assim suas provocações trariam algo de instigante. O que quero apontar aqui, no entanto, é que suas críticas parecem indicar um bom caminho para se analisar o estado atual da cultura de massa, mundialmente. E mais, não parece necessário ir a fundo no material para perceber-se os indícios das repetições que apontam: como não é raro no universo do consumo, elas se expressam na *superfície*. Basta que se veja a lista dos maiores filmes dos últimos anos (maiores em público, orçamento e arrecadação): em sua maioria tratam-se de continuações e *remakes*, por vezes de franquias mortas há muito tempo, trazidas de volta à vida pelos poderes necromânticos da indústria cultural. Mas os zumbis que se erguem nos rituais das grandes produtoras, a quem o grande público de bom grado se entrega em sacrifício, são desprovidos de alma e não representam senão uma paródia — ou uma *farsa* — de qualquer impulso criativo que os tenha animado antes da morte.

Para compreendermos a origem do atual estado da cultura segundo a visão de Mark Fisher, faz-se necessário abordarmos dois pontos centrais em sua obra, que nos fornecem ferramentas valiosas para a análise: 1) o *realismo capitalista*, um estado geral da sociedade que se consolida nas décadas finais do século XX e 2) o conceito de *rondologia*, tomado emprestado de Derrida. Tratem os deles agora.

Realismo capitalista

⁴ [...] *it is a culture that is excessively nostalgic, given over to retrospection, incapable of generating any authentic novelty.*

No último quartil do século passado, o ocidente pôde assistir ao declínio e ao fim da União Soviética, um marco final do que alguns vieram a conceber como o fim da modernidade e o início de uma nova era: a pós-modernidade⁵. Esse acontecimento não teve apenas desdobramentos políticos. Com o fim da alternativa socialista no oriente, o ocidente capitalista parece fornecer a única narrativa possível para o mundo, o que cria uma mentalidade específica que vai se expressar em tudo que nossa sociedade pós-moderna produz.

Para Fisher (2009), nossa época seria portanto marcada não apenas pela ausência de qualquer alternativa ao capitalismo no cenário político mundial mas pela total incapacidade de sequer conceber que poderia existir uma alternativa. É essa espécie de plano de fundo do entendimento atual que ele chama de *realismo capitalista*. Fisher retoma a máxima, atribuída tanto ao filósofo esloveno Slavoj Žižek quanto ao norte-americano Fredric Jameson, de que “seria mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”, afirmando que:

Tal *slogan* exprime precisamente o que quero dizer com “realismo capitalista”: a percepção amplamente difundida de que além do capitalismo ser o único sistema econômico e político viável, já é impossível sequer imaginar uma alternativa coerente para ele.⁶ (FISHER; 2009, p. 2)

Tal mentalidade se expressaria claramente em nossa produção cultural. Se em outros tempos o cinema e a literatura, por exemplo, exploravam alternativas ao nosso mundo — imaginando futuros incríveis, sem escassez, em que a humanidade haveria superado os males que sempre lhe afligiram —, cada vez mais passam a apresentar cenários que mais se aproximam de uma extrapolação do que hoje vivemos ou de sua total destruição. Uma diferença na forma como se concebe o tempo vai se evidenciando.

A modernidade que nos precedeu trouxe consigo diversas promessas. Tendo o progresso como seu principal valor, a sociedade moderna mirava sempre o futuro

⁵ O termo não é um consenso, havendo uma grande diversidade de termos alternativos, que variam em maior ou menor grau em significado: “segunda modernidade”, “hipermodernidade”, “sobremodernidade” são alguns deles. Zygmunt Bauman, de quem falaremos mais para a frente, por exemplo, fala em uma “modernidade líquida”. Não cabe neste artigo apontar no que este conceito difere do de pós-modernidade — *grosso modo*, para os fins específicos deste texto, são similares.

⁶ No original: *That slogan captures precisely what I mean by 'capitalist realism': the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it.*

e parecia persegui-lo incansavelmente, de tal modo que acelerava-se para alcançá-lo. As técnicas, as tecnologias, as modas e as próprias ideias sucediam-se de modo cada vez mais frenético, parecendo apontar para um futuro em que sua evolução estaria completa e a humanidade poderia gozar plenamente os frutos do progresso. Tudo tornava-se cada vez mais veloz.

Para compreender melhor como esse tempo acelerado irá impactar nossa sociedade em diversos aspectos, nos apoiaremos nas reflexões do geógrafo britânico David Harvey e do sociólogo polonês Zygmunt Bauman.

Para Harvey (2010, p. 257-258), essa aceleração tem por base um constante aumento na velocidade interna do próprio capitalismo: “A aceleração do tempo de giro na produção envolve acelerações paralelas na troca e no consumo”. Estas, por sua vez, têm consequências “nas maneiras pós-modernas de pensar, de sentir e de agir”, dentre as quais ele destaca que:

o efeito primário foi a ênfase nos valores e virtudes da instantaneidade [...] e da descartabilidade [...]. Ela significa mais do que jogar fora bens produzidos (criando um monumental problema sobre o que fazer com o lixo); significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser.

A sobrevalorização da instantaneidade, do cada vez mais fugidio momento presente, vem de mãos dadas com uma desvalorização do perene. Apontando no mesmo sentido que Harvey, Bauman (2001, p. 21) coloca que “Bill Gates [...] não sente remorsos quando abandona posses de que se orgulhava ontem; é a velocidade atordoante da circulação, da reciclagem, do envelhecimento, do entulho e da substituição que traz lucro hoje”. Ele ainda se aprofunda em como isso vai afetar a forma como o pensamento se projeta para o futuro:

O “longo prazo”, ainda que continue a ser mencionado, por hábito, é uma concha vazia sem significado; se o infinito, como o tempo, é instantâneo, para ser usado no ato e descartado imediatamente, então “mais tempo” adiciona pouco ao que o momento já ofereceu. Não se ganha muito com considerações de “longo prazo”. Se a modernidade sólida punha a duração eterna como principal motivo e princípio da ação, a modernidade “fluida” [que aqui chamamos de pós-modernidade] não tem função para a duração

eterna. O “curto prazo” substituiu o “longo prazo” e fez da instantaneidade seu ideal último. (Bauman; 2001, p. 145)

Como não valorizamos mais o perene, o longo prazo, o porvir e só consideramos o momento presente e a instantaneidade, perdemos a possibilidade de conceber e vislumbrar o futuro. Segundo Harvey (2010, p. 263), essa aceleração na produção, na troca e no consumo levou a uma “perda de um sentido do futuro, exceto e na medida em que o futuro possa ser descontado do presente”.

Como o futuro não tem mais sentido, não temos como ver nele alternativas. Daí o *realismo capitalista* de Mark Fisher, que dominaria nosso tempo. Suas conclusões são bastante próximas das de Bauman (2001, p. 30), para quem:

O que está errado com a sociedade em que vivemos [...] é que ela deixou de se questionar. É um tipo de sociedade que não mais reconhece qualquer alternativa para si mesma e, portanto, sente-se absolvida do dever de examinar, demonstrar, justificar (e que dirá provar) a validade de suas suposições tácitas e declaradas.

Assim, se a modernidade nos mantinha no caminho do progresso com a promessa de um futuro pleno, livre de aflições e de escassez, hoje, na pós-modernidade, no realismo capitalista, não temos sequer a perspectiva de um futuro. O futuro foi cancelado.

A rondologia e os espectros de futuros perdidos

Para explicar a forma como esses “futuros perdidos” — os futuros imaginados por nossos antecessores, durante a modernidade, e agora inconcebíveis — influenciam a cultura de nosso tempo, Fisher apropria-se do conceito de rondologia (em francês, *hantologie*), elaborado por Derrida em sua obra *Espectros de Marx*. Cabe aqui dar uma breve explicação sobre tal conceito antes de abordarmos especificamente a forma como Fisher se vale dele.

Embora o termo seja traduzido para o português por vezes como obsidiologia (como na edição utilizada de *Espectros de Marx*), por vezes como espectrologia, aqui opto por *rondologia*⁷. Esta nos permite, como no termo original, resgatar o

⁷ A tradução por *rondologia* foi extraída de uma tradução para o espanhol da obra *Emancipation(s)*, de Ernesto Laclau. Sobre isso, conferir o link:

rondar de um espectro, como aparece na abertura do manifesto comunista: “Um espectro ronda a Europa — o espectro do comunismo” (MARX e ENGELS; 2007, p. 39). Tal aspecto é central para o conceito elaborado por Derrida, como veremos mais à frente.

Além disso, rondologia tem uma sonoridade mais próxima da palavra ontologia, como no neologismo original de Derrida. Tal semelhança não é um acaso. A rondologia seria uma forma de conceber uma espécie nova de ontologia. Enquanto a ontologia tradicional trataria de uma existência positiva das coisas, na qual elas são algo em si e existem de modo independente, a rondologia, por sua vez, trataria da existência de modo mais fantasmagórico. Nela, as coisas não existiriam por si e de modo independente, mas teriam sua existência submetida a uma rede de relações com outras coisas — inclusive e especialmente com coisas ausentes, seja ausentes porque não existem *ainda* ou porque não existem *mais*. Por isso os espectros: tudo o que está presente é rodeado por ausências fantasmagóricas que lhe dão sentido.

Um possível exemplo que pode nos ajudar a compreender melhor o conceito seria o do cinema. A qualquer momento em que estejamos assistindo a uma cena, só conseguimos lhe dar sentido porque a relacionamos com as cenas que já passaram e com cenas futuras que ainda não ocorreram. Nenhuma cena existe sozinha, portanto; relaciona-se, rondologicamente, com cenas que não estão presentes — e se quisermos ir ainda mais longe, com tudo o mais que está ausente, como cenas de outros filmes, cenas de nossa imaginação, cenas que poderiam ter existido mas não foram gravadas. Os espectros de cenas ausentes todo o tempo rondam assombrosamente a cena presente⁸.

Por isso os *Espectros de Marx*: a obra, de 1993, aborda o legado (ou os legados) de Marx após o fim da alternativa socialista, neste tempo morto da pós-modernidade. Seus espectros ainda rondariam nosso tempo sepulcral.

https://medium.com/@abeladomundo/hist%C3%B3rias-de-fantasmas-mark-fisher-e-as-pol%C3%ADticas-da-nostalgia-bc995f26b709#_ftn1.

⁸ Do mesmo modo, os espectros de Derrida — que revira-se em sua tumba — rondam este texto e ameaçam assombrar-me em meu sono por não fazer jus à sua obra. Que fique claro que o objetivo aqui não é o de esgotar o conceito derridiano de rondologia, que estende-se muito além da possibilidade que tenho de explorá-lo (ou mesmo de compreendê-lo). Meu objetivo, muito mais humilde, é o de introduzi-lo apenas para que se possa compreender o modo como Fisher vai usá-lo.

Os espectros são, no plural, pois são vários; os do passado, que ainda rondam, e os do futuro, que ainda não vieram. Segundo Derrida (1994, p. 26), cada espectro, cada acontecimento surge como

Repetição e primeira vez, mas também repetição e *última vez*, pois a singularidade de toda *primeira vez* faz dela também uma *última vez*. Cada vez, trata-se do acontecimento mesmo, uma primeira vez e uma última vez. Totalmente outro. Encenação para um fim da história. Chamemos isto de uma *obsidiologia* [ou rondologia]. Essa lógica da obsessão [ou do rondar] não seria somente mais extensa e mais poderosa do que uma ontologia ou um pensamento do ser [...] Ela abrigaria em si, mas como lugares circunscritos ou efeitos particulares, a escatologia e a teleologia. Ela as *compreenderia*, mas incompreensivelmente.

Nosso tempo seria habitado por diversos espectros. *The time is out of joint*, como no trecho de Hamlet repetidas vezes citado por Derrida: “o mundo [ou o tempo] está fora dos eixos” (1994, pp. 15 e 34-41). A frase cabe perfeitamente para o nosso mundo: uma era de um presente eterno cujo futuro foi perdido, à qual não resta senão retomar o passado.

É devido a essa possibilidade de exploração do que é por meio do que *não é*, do que não veio a ser, que Fisher vê na rondologia derridiana uma ferramenta útil para a compreensão de nosso tempo e, mais especificamente, da produção cultural que ele gera. Afinal, se vivemos numa época em que o futuro morreu — assassinado —, não se deixa de perceber ainda o impacto dessa morte. O cadáver ainda apodrece ao nosso redor, seu espectro nos ronda.

Para Fisher (2014 e 2009), sem a perspectiva de futuro, vivendo num mundo parado (ou, antes, parando), não produzimos mais coisas verdadeiramente novas, pois não temos sequer como conceber a possibilidade de algo novo. O passado e as projeções que este fazia para seu futuro são o que nos resta. É nele que nossa produção cultural vai buscar sua inspiração, acabando por repeti-lo, conjurando ciclicamente seu fantasma.

Nosso tempo perdeu o sentido.

O sentido do tempo

Novamente, aqui Bauman nos fornece argumentos confluentes: ao passo que deixamos de acreditar na “antiga ilusão moderna”, na “crença de que há um fim do caminho em que andamos, um *telos* alcançável da mudança histórica, um Estado de perfeição a ser atingido amanhã, no próximo ano ou no próximo milênio” (2001, p. 38), também perdemos a ideia de um tempo que se moveria para a frente:

Não sabemos, com toda certeza [...] onde é “para frente” e onde é “para trás”, e desse modo não podemos dizer com absoluta convicção que movimento é “progressivo” e qual é “regressivo”. [...] Podemos dizer que o que hoje se acha ausente é a linha de frente que outrora nos permitia definir qual o movimento para frente e qual o de retirada. (1998, p. 122)

Parece estranho pensar que nossa sociedade, tão aparentemente voltada para o futuro, na verdade não acredite mais nele. Fredric Jameson (2004, pp. 292 e 292) nos ajuda a elucidar esse ponto e seus desdobramentos na produção cultural:

O acúmulo de livros como *O choque do futuro*, a incorporação de hábitos como a “futurologia” em nossa realidade cotidiana, a modificação de nossa percepção das coisas a ponto de incluir suas “tendências” e nossa forma de ler o tempo quase como uma exploração de probabilidades complexas — essa nova relação com nosso próprio presente inclui elementos anteriormente incorporados à experiência do “futuro” e bloqueia, ou impede, qualquer visão global deste último como sistema diferente, radicalmente transformado. [...] é possível que esteja aí implicada apenas uma ruptura historicista radical, na qual nós não somos mais capazes de imaginar qualquer tipo de futuro [...]. a anteriormente futurista ficção científica [...] transforma-se em mero “realismo” e em uma representação rematada do presente

Exatamente isso nos levaria, para Jameson como para Fisher, a um retorno ao passado como fonte de perspectivas para o presente. Não tendo mais a possibilidade do progresso, recorreremos ao regresso. Assim,

tudo na nossa cultura sugere que, no fim das contas, não paramos de nos preocupar com a história. [...] Apresentamos um diagnóstico universal da cultura contemporânea como sendo inescapavelmente historicista, no mau sentido, de ter um gosto onipresente e indiscriminado por estilos e modas

Hoje, portanto, nossa ideia de futuro só pode ser espectral: a perspectiva que temos do porvir ou está ligada à morte, à ideia de um fim total (do mundo e jamais do capitalismo, que acredita-se poder sobreviver a ele), no qual o capital venceu o planeta, destruindo-nos no processo; ou ao retorno constante ao (ou do) passado e às suas fantasias de um futuro que já não ocorreu. Um retrofuturismo, que resgata as projeções que nossos antepassados faziam e com as quais brincavam. Mas se para eles tais concepções de futuro representavam uma esperança, a tragédia de sua não realização é o que hoje revivemos como farsa ou, se preferirmos, como simulacro.

Simulacros

A exploração do tema nos leva de novo e de novo ao conceito de *simulacro*, como elaborado pelo sociólogo francês Jean Baudrillard (1991 e 1995). A sociedade de consumo, consumidora inclusive de cultura (como mercadoria) produz uma infinidade de cópias que já não têm originais. Retomando a supracitada frase de Marx, Baudrillard escreve que

por vezes sucede que os mesmos acontecimentos se repetem na história: da primeira vez, possuem real alcance histórico; da segunda, porém, não passam de evocação caricatural e avatar grotesco [...]. De igual modo, o consumo cultural pode definir-se como o tempo e o lugar de ressurreição caricatural e da evocação pândega do que já não existe [...]. Nada de descobrir aqui a simples nostalgia do passado: através do plano "vivido", faz parte da definição histórica e estrutural do consumo *exaltar os sinais com base na recusa das coisas e do real*. (1995, p.103)

Sua visão nos permite, portanto, complexificar nossa análise. A repetição das fórmulas do passado, *modus operandi* da cultura atual, não se trataria de mera nostalgia. Antes, traz-se os sinais desse passado ao passo que se recusa o real. Revivemos seus espectros agora, uma primeira, única e última vez (como diria Derrida). Já não se pode identificar o original que teria gerado os simulacros.

Falando da cultura alimentar para dela extrair observações sobre a cultura em geral, Harvey (2010, pp. 270 e 271) vale-se do conceito de simulacro para demonstrar como não só o tempo mas também o espaço já não tem sentido.

A cozinha do mundo inteiro está presente atualmente num único lugar de maneira quase exatamente igual à da redução da complexidade geográfica do mundo a uma série de imagens numa estática tela de televisão. [...] A implicação geral é de que, por meio da experiência de tudo — comida, hábitos culinários, música, televisão, espetáculos e cinema —, hoje é possível vivenciar a geografia do mundo vicariamente, como um simulacro. O entrelaçamento de simulacros da vida diária reúne no mesmo espaço e no mesmo tempo diferentes mundos (de mercadorias). Mas ele o faz de tal modo que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, dos processos de trabalhos que os produziram ou das relações sociais implicadas em sua produção

Portanto, além de sua origem, tais simulacros escondem também as relações sociais e de trabalho por trás deles, analogamente ao fetiche da mercadoria. Tal estado não se limitaria à cultura do consumo diário, da alimentação e da televisão. Bauman (1997, p. 129) o expande para as artes, já impossibilitadas de tornar-se vanguardistas, revelando também a indistinção entre elas e as outras realidades alternativas:

As artes partilham a situação da cultura pós-moderna como um todo — que, como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura de *simulacro*, não de *representação*. A Arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas) [...]. É cada vez mais difícil indagar, e mesmo mais difícil decidir, qual é primário e qual é secundário, qual deve servir como ponto de referência e critério de correção ou adequação para o resto.

Nossa cultura é a cultura dos simulacros. Já não é possível representar. Nossas evocações do passado são na verdade invocações; não o representam, não o relembram, mas o revivem, o repetem. A cultura rondológica do realismo capitalista não nos traz o passado: ela é, ela própria, o passado.

Ideologia, indústria cultural e incorporação da crítica

Essa estagnação do tempo não seria óbvia, nem se mostraria assim para o público. Fisher (2014, pp. 4-5) aponta que ela “foi enterrada, sepultada atrás de um frenesi superficial de ‘novidade’, de movimento perpétuo. A ‘confusão do tempo’, a montagem de eras anteriores, deixou de ser digna de comentário; é agora tão prevalente que sequer é notada”⁹.

Ao aparecer não só como tudo o que há, mas como tudo que pode haver, o realismo capitalista torna-se o ponto máximo da ideologia: transcende a categoria de valor (que se deve lutar para manter ou conquistar) para tornar-se um fato (inquestionável, garantido). Afinal, como coloca Fisher (2009, pp. 16-17), “uma posição ideológica não se torna verdadeiramente bem-sucedida enquanto não for naturalizada, e não se naturaliza enquanto for pensada como um valor em vez de um fato”. Desse modo a lógica imposta pelo realismo capitalista instala uma ontologia do negócio, “na qual é simplesmente óbvio que tudo na sociedade, incluindo o setor da saúde e a educação, deve ser gerido como um negócio”¹⁰. A consequência é que não só todas as instituições, inclusive o estado, se tornam empresas, também a cultura passa a ser vista apenas dentro de uma lógica de mercado. Bauman (1997, p. 130) denuncia que “não é o poder da imagem ou o poder arrebatador da voz que decide a ‘grandeza’ da criação, mas a eficiência das máquinas reprodutoras e copiadoras [...]. O que conta, afinal, é o número de cópias vendidas, não o que está sendo copiado.” Em consonância com uma sociedade do imediatismo e da instantaneidade,

Todos os estilos, antigos e novos sem distinção, devem provar seu direito de sobreviver aplicando a mesma estratégia, uma vez que todos se submetem às mesmas leis que dirigem toda a criação cultural, calculada [...] para o máximo impacto e obsolescência imediata. (Num mercado com excesso de oferta, a tarefa mais urgente é atrair a atenção do cliente; uma segunda, bem perto, vem a ser desocupar as prateleiras do mercado para novos produtos que rapidamente chegam.) (*ibidem*, pp. 127 e 128)

⁹ No original: *this stasis has been buried, interred behind a superficial frenzy of ‘newness’, of perpetual movement. The ‘jumbling up of time’, the montaging of earlier eras, has ceased to be worthy of comment; it is now so prevalent that is no longer even noticed.*

¹⁰ No original: *An ideological position can never be really successful until it is naturalized, and it cannot be naturalized while it is still thought of as a value rather than a fact. [...] capitalist realism has successfully installed a ‘business ontology’ in which it is simply obvious that everything in society, including healthcare and education, should be run as a business.*

Nossa compreensão da cultura como um todo, portanto, não pode deixar de passar pela forma como ela é produzida e por como as forças do mercado a impulsionam. É a mão espectral do mercado — materializada nas ordens dos donos das grandes produtoras e distribuidoras da cultura de massas, sempre visando o lucro — que empurra em certa direção músicos, dançarinos, escritores, dramaturgos, cineastas, atores etc., levando junto o público. Daí que provém a repetição e a mesmice.

Nossas artes, plenamente absorvidas e passadas sob trator da cultura de massas, perdem não só a ambição vanguardista de almejar um futuro mas também seu potencial como experiência que vá além do simples consumo. Para poderem ser consumidas e descartadas com a velocidade do capitalismo tardio, apelam ao que é mais imediatamente chamativo ou agradável. Como Jameson (2006, p. 145) coloca,

Essa é uma outra face da pós-modernidade, o retorno da Beleza e do decorativo no lugar do antigo Sublime moderno, o abandono, pela arte, da busca pelo Absoluto ou da pretensão de verdade, além da sua redefinição como uma fonte de puro prazer e gratificação

O valor único da arte passa a ser o valor de troca. Para circularem, as artes precisam conquistar o público. Para que sua produção tenha o aval dos detentores do capital (os investidores, como se prefere chamar hoje em dia), é necessário antes convencê-los de que não correm nenhum risco. Nada os apazigua mais que a mesmice. Como escrevem Adorno e Horkheimer (2006, pp. 110 e 111),

o conformismo dos compradores, assim como o descaramento da produção que eles mantêm em marcha [...] se contenta com a reprodução do que é sempre o mesmo. Essa mesmice regula também as relações com o que passou. O que é novo na fase da cultura de massas [...] é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco. É com desconfiança que os cineastas consideram todo manuscrito que não se baseie, para tranquilidade sua, em um *best-seller*.

No entanto, não parece correto pensar que nada de novo surja. Antes a questão seria que o que surge de verdadeiramente novo é rapidamente sufocado ou

absorvido. A indústria cultural não tem medo do novo, alimenta-se dele. Mas com isso o transforma no velho. Adorno e Horkheimer (2006, p. 112) já o apontavam:

Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. Ela consiste na repetição. O fato de que suas inovações características não passem de aperfeiçoamentos da produção em massa não é exterior ao sistema. É com razão que o interesse de inúmeros consumidores se prende à técnica, não aos conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados. O poderio social que os espectadores adoram é mais eficazmente afirmado na onipresença do estereótipo imposta pela técnica do que nas ideologias rançosas pelas quais os conteúdos efêmeros devem responder.

Essa repetição constante do passado também o limpa das impurezas políticas da época ao relê-lo: o que volta é sempre um passado apolítico, ausente de suas contradições inerentes e das tensões da disputa em aberto. Moldada para o gosto do público atual e sem qualquer intenção de instigar questionamentos críticos dolorosos (pois isso não venderia bem), a imagem que se cria das décadas passadas vira como uma utopia ideológica que esconde a realidade. Vemos nos filmes e séries de nostalgia, por exemplo, uma representação das mulheres mais palatável para as sensibilidades atuais, oferecida como uma suposta vitória da luta feminista, enquanto se esconde a verdade da misoginia óbvia ou velada da época (e a dos produtores dessa indústria), facilmente perceptível no legado cultural que ela própria nos deixou (nas acusações de assédio nos bastidores). A crítica é absorvida, mas distorcida: a indústria cultural lê o feminismo — e qualquer outra forma de mobilização social e política — não como um discurso crítico ou revolucionário de negação da sociedade atual, mas como um pedido por inclusão nesta sociedade. Assim, o realismo capitalista incorpora aquilo que se opõe a ele, transformando a própria crítica em produto.

O espírito do tempo do realismo capitalista, se o podemos chamar assim (sendo espírito de um tempo parado), conhece perfeitamente bem sua capacidade de absorver qualquer crítica. Não a teme, antes a deseja, para poder alimentar-se dela. Ao fazê-lo, não a deixa incólume: transforma-a em uma sombra de si mesma, limpando-a de qualquer potencial revolucionário e a reinterpretando como algo

plenamente ajustável ao consumo no capitalismo tardio. Habita seu corpo, que pode ser visto, mas dentro do qual não se percebe mais a *anima* que o impelia à movimentação contrária ao caminhar da sociedade.

Conclusão

Embora possa parecer algo muito abstrato e distante da realidade, a compreensão do tempo, de seu sentido e seu valor é algo de extrema relevância. Nas palavras de Harvey (2010, p. 198 e 201),

As ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade. 'A razão pela qual a submissão aos ritmos coletivos é exigida com tanto rigor', escreve Bourdieu, 'é o fato de as formas temporais ou estruturas espaciais estruturarem não somente a representação do mundo do grupo, mas o próprio grupo, que organiza a si mesmo de acordo com essa representação.' A noção do senso comum de que 'há um tempo e um lugar para tudo' é absorvida num conjunto de prescrições que replicam a ordem social ao atribuir sentidos sociais aos espaços e tempos [...]. A história da mudança social é em parte apreendida pela história das concepções de espaço e de tempo, bem como dos usos ideológicos que podem ser dados a essas concepções. Além disso, todo projeto de transformação da sociedade deve apreender a complexa estrutura da transformação das concepções e práticas espaciais e temporais.

Se quisermos mudar nosso tempo, portanto, devemos mudar nossa compreensão sobre ele. Nosso caminho atual não parece fugir das projeções de futuro que Fisher atribui ao realismo capitalista: seguimos um rumo no qual assistiremos ao fim do mundo se não conseguirmos irromper em um novo futuro que supere o capitalismo.

A inércia da cultura popular atual não é consequência de qualquer fator mágico do espírito de nosso tempo, nem fruto necessário de qualquer coisa da natureza humana: ocorre conforme os ditames do meio em que é produzida. A necessidade de potencializar o lucro eleva o orçamento dos grandes produtos da cultura de massa à estratosfera, o que torna seus magnatas cada vez mais recalcitrantes. Por outro lado, a velocidade de giro acelera-se a tal ponto que certos empreendimentos culturais tornam-se inviáveis pelo tempo que levariam. Eles se

aceleram, mas não podem ir a lugar algum. Correm sem destino, como todos nós em nossas vidas cotidianas.

A era atual tem fornecido constantes exemplos dos males que o atual estado da indústria cultural gera. Basta lermos as notícias sobre qualquer grande franquia de cinema para coletarmos relatos sobre casos em que grandes produtores atropelam toda visão artística em prol do lucro. Já não são os diretores quem dirige os filmes destinados às maiores redes de cinema.

Assim como os produtos da indústria cultural, a crítica se repete. Fisher vê em sua vida os efeitos estagnantes da cultura de massa do capitalismo tardio pois não podia vê-los na década de 1940; Adorno não viveu para vê-los mais consolidados nos anos 2000. A originalidade criativa não morre uma única morte, mas morre “pela primeira, única e última vez” a cada momento.

Para Jameson (2006, p. 151), nossa tarefa deveria ser a de:

Elaborar uma relação com o moderno que não remonte à convocação nostálgica pelo seu retorno, nem a uma denúncia edipiana de suas insuficiências repressivas — eis uma rica missão para a nossa historicidade, cujo sucesso pode ajudar-nos a reconquistar algum sentido de futuro, assim como as possibilidades de genuína mudança.

Harry Potter trouxe ao mundo incontáveis outros bruxos adolescentes; à sombra de O Senhor dos Anéis, uma infinita cavalgada de épicos de fantasia. Não se trata mais apenas de imitar os sucessos maiores e mais recentes: trata-se da imitação como projeto, como estratégia permanente que norteia a imensa maior parte da cultura de massa. Mais do que dificultar que enxerguemos novos horizontes na cultura, o que a forma atual da indústria cultural faz é nos negar a possibilidade de sequer concebermos que tais horizontes possam existir. Esse é o ponto máximo que o entretenimento do capitalismo pós-moderno pode atingir: levar milhões ao delírio com a repetição crônica do passado, sem que qualquer pulsão ou libido seja dirigida à expectativa de algo novo. Se o tempo do elogio do progresso trouxe as grandes feiras tecnológicas internacionais, o momento atual é o dos eventos de jogos digitais com filas imensas de fãs ávidos por jogar os jogos de ontem reelaborados com a tecnologia de hoje, dos enormes eventos de quadrinhos que têm como foco super-heróis já anciãos e da cultura *geek* tomada das mãos dos

nerds de outrora para hoje seu simulacro poder ser servido às massas na orgia do consumo cultural.

Precisamos aprender, hoje, quais dentre os espectros que nos rondam devemos evocar e quais expurgar.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. pp. 99-138.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- _____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FISHER, Mark. **Capitalist realism: Is there no alternative?** Winchester: Zero Books, 2009.
- _____. **Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures**. Winchester: Zero Books, 2014.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- JAMESON, Fredric. **A virada cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: _____. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. pp. 323-404.
- REYNOLDS, Simon. **Retromania: pop culture's addiction to its own past**. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 2011.