



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

WIBSSON RIBEIRO LOPES

**O LABORATÓRIO JAMESON: TRANSCODIFICAÇÕES ENTRE A TEORIA DO
CINEMA E A TEORIA LITERÁRIA**

**CAMPINAS
2024**

WIBSSON RIBEIRO LOPES

**O LABORATÓRIO JAMESON: TRANSCODIFICAÇÕES ENTRE A TEORIA DO
CINEMA E A TEORIA LITERÁRIA**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

•
Orientador: Profº Dr. Fabio Akcelrud Durão

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO WIBSSON RIBEIRO LOPES
E ORIENTADA PELO PROF. DR. FABIO
AKCELRUD DURÃO

**CAMPINAS
2024**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

L881L Lopes, Wibsson Ribeiro, 1988-
O laboratório Jameson : transcodificações entre a teoria do cinema e a teoria literária / Wibsson Ribeiro Lopes. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Jameson, Fredric, 1934-. 2. Estudos de cinema. 3. Realismo. 4. Modernismo (Literatura). 5. Pós-modernismo. I. Durão, Fabio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Jameson laboratory : transcodifications between film theory and theory of literature

Palavras-chave em inglês:

Jameson, Fredric, 1934-

Film studies

Realism

Modernism (Literature)

Postmodernism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

Tauan Fernandes Tinti

Leandro Pasini

Emilio Sauri

Data de defesa: 20-06-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8047-6460>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5251800285001276>



BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

Tauan Fernandes Tinti

Leandro Pasini

Emilio Mario Sauri

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À toda a minha família, especialmente à minha mãe, Walquiria, e minha irmã, Wanessa, pela paciência e apoio incondicional desde sempre. À minha avó, Margarida e a todos os meus tios e primos, além da minha irmã Heloísa.

À Ivana, que me apoiou todo o tempo e me escutou em todos os momentos de dificuldade.

À todos os meus amigos, sem vocês e a rede de apoio que vocês foram pra mim essa tese não existiria. Em especial, Dudu e Lee, que simplesmente me cederam um teto quando eu vim pra São Paulo, em um gesto de carinho que jamais serei capaz de retribuir, além de organizarem uma vaquinha pra comprar um notebook novo pra mim quando eu mais precisei.

Ao meu orientador Fabio Durão, pela paciência e generosidade.

Aos meus colegas do Grupo de Pesquisa, por todas as sugestões e críticas generosas e pelos momentos incríveis e fraternos de troca intelectual.

RESUMO

Esta tese investiga a obra de Fredric Jameson, tendo como foco os estudos sobre cinema desse autor. Interessamo-nos por entender como o crítico e teórico da Literatura lida com os filmes e como estes o auxiliam na construção de sua teoria e sua interpretação sobre a literatura e a estética. É justamente devido ao fato de Jameson partir da literatura e da teoria literária — assim como de uma forma de crítica dialética herdada de nomes como Hegel, Lukács, Adorno, Benjamin e outros — que ele traz um olhar próprio, com ganhos e contribuições para analisar e pensar textos cinematográficos. A hipótese que apresentamos é a de que a teoria de Jameson opera como um laboratório, no qual o autor está muito mais interessado em experimentar junto a conceitos e categorias pré-existentes, confrontando-os com objetos artísticos e vendo o que pode surgir desses experimentos, desenvolvendo hipóteses e caminhos para futuras pesquisas, do que chegar necessariamente a teses resolutivas ou fórmulas fechadas. Nessa experimentação reside uma prática que simultânea e contraditoriamente visa a uma formação político-pedagógica de seu público leitor, alinhada a uma vontade de construir uma escrita teórica sofisticada e complexa, extraindo dessa escrita e posterior leitura uma relação de prazer que não é menos política, até por desafiar a linguagem hegemônica. A contradição que guia essa escrita é expressão do que é a Teoria como prática discursiva: tanto uma continuidade de uma série de impulsos utópicos e revolucionários herdados das vanguardas em luta no século XX, como também, ao mesmo tempo, a sua acomodação na máquina acadêmica. Essa contradição forma o laboratório teórico singular de Fredric Jameson. Além disso, esse laboratório se revela mais como uma postura do que como um método, um caminho para o profissional de letras que encara objetos culturais cinematográficos e audiovisuais. O percurso que traçamos para entender o funcionamento desse laboratório nos permitirá, por fim, entender como Jameson enriquece o entendimento do Realismo, do Modernismo e do Pós-modernismo, tríade de dominantes culturais que formam a coluna vertebral de sua obra.

Palavras-chave: Fredric Jameson; *film studies*; realismo; modernismo; pós-modernismo.

ABSTRACT

This thesis investigates the work of Fredric Jameson, focusing on the author's film studies. We are interested in investigating how the critic and literary theorist deals with films and how they help construct his theory and interpretation of literature and aesthetics. It is precisely because Jameson starts from literature and literary theory - as well as from a form of dialectical criticism that he borrows from authors like Hegel, Lukács, Adorno, Benjamin and others - that he brings his own perspective, with gains and contributions to analyzing and thinking about cinematographic texts. The hypothesis we developed is that Jameson's theory operates like a laboratory, with the theorist much more interested in experimenting with pre-existing concepts and categories, confronting them with artistic objects and seeing what can emerge from these experiments, developing hypothesis and new paths to research, instead of necessarily arriving at resolute theses or closed formulas, and in this experimentation lies a practice that simultaneously and contradictorily aims at the political-pedagogical training of its readership, aligned with a desire to construct sophisticated and complex theoretical writing, extracting from this writing and subsequent reading a relationship of pleasure that is no less political, not least because it challenges hegemonic language. The contradiction that guides this writing is an expression of what theory is as a discursive practice: both a continuation of a series of utopian and revolutionary impulses inherited from the vanguards in struggle in the 20th century and, at the same time, its accommodation in the academic machine. This contradiction forms Fredric Jameson's unique theoretical laboratory. Moreover, this laboratory reveals itself more as a stance than as a method, a path for the literary professional who faces cinematographic and audiovisual cultural objects. The path we have traced to understand how this laboratory works will finally allow us to understand how Jameson enriches our understanding of Realism, Modernism and Postmodernism, the triad of cultural dominants that form the backbone of his work.

Keywords: Fredric Jameson; film studies; realism; modernism; postmodernism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 Capítulo 1: PERIODIZANDO A FILM THEORY	19
2.1 Definindo a Teoria e a <i>Film Theory</i>	22
2.2 Pensando as periodizações da <i>Film Theory</i>	28
2.3 Maio de 68 e a transformação na Teoria	42
2.4 Mutações dos anos 1960	52
2.5 Teoria como discurso da pós-modernidade	57
3 Capítulo 2: REIFICAÇÃO, TRANSCODIFICAÇÃO E ESCRITA DIALÉTICA	60
3.1 Superando a dicotomia entre cultura de massas e alta cultura	62
3.2 Esboço para um mapeamento cognitivo	69
3.3 Transcodificação e estilo dialético	73
3.4 O prazer político da escrita	81
3.5 Excurso: o quadrado semiótico de Greimas	93
4 Capítulo 3: PÓS-MODERNISMO E CINEMA	97
4.1 Antinomias de tempo, espaço, natureza e utopia na pós-modernidade	97
4.2 Lógica do pós-modernismo	99
4.3 O Vídeo como forma mais representativa do pós-moderno	109
4.4 A imagem e o cinema no pós-modernismo: nostalgia e o retorno do estético	112
4.5 Insistência no Pós-Modernismo	123
5 Capítulo 4: COMO O REALISMO NO CINEMA PODE MAPEAR A TOTALIDADE? CONTRA A <i>POST-THEORY</i>	141
5.1 O projeto da <i>Post-Theory</i> contra a crítica marxista	143
5.2 Cinema como forma de ler o mundo	149
5.3 Realismo em “A Existência da Itália”	153
5.4 Representações da tecnologia e do capitalismo pós-moderno	158
5.5 O Texto Laboratório	171
6 Capítulo 5: O CINEMA COMO FORMA DE COMPREENDER A MODERNIDADE E O MODERNISMO	178
6.2 Ideologia do modernismo	188
6.3 Os enclaves de Theo Angelopoulos	195
6.4 Sokurov e o modernismo tardio: ficção, nacionalismo e arte autônoma	203
6.5 Patchworks de Jameson	208
6.6 O lugar de Jameson na Teoria e na teoria do cinema	213
6.7 A Pedagogia da teoria	215
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: REIFICAÇÃO E UTOPIA NA TEORIA DE FREDRIC JAMESON	218
REFERÊNCIAS	222

1 INTRODUÇÃO

Tentar escrever sobre a obra de Fredric Jameson pode ser uma experiência desorientadora diante da profusão de hipóteses e questões abertas em uma obra enorme, que tenta ao nível de cada frase dar conta de forças incomensuráveis, mas justamente essa desorientação é que pode ser o indicativo de que há algo em seu texto que o torna especial dentro do universo da teoria. Um leitor mais desatento pode ver nesse levantamento frenético de questões e na constante referência a múltiplas teorias e correntes de pensamento algo que joga contra a dialética de Jameson, mas se olharmos alguns de seus textos com atenção, podemos perceber que há um ganho nessa postura, que ela é resultado de uma abertura de perspectivas e de uma aceitação à ideia do texto teórico como um campo de experimentações e de testes, um verdadeiro laboratório que se move em direções diferentes a cada texto, sempre tendo como fim último indicar os traços de utopia onde eles parecem não existir, a história onde o tempo parece paralisado. Queremos entender como funciona essa postura que faz da teoria um espaço contínuo de produção de insights e hipóteses, um processo ou fluxo que nunca se fecha ou se cristaliza em posições estanques ou dogmáticas, mas está sempre em estado de inquietação, à procura de um novo problema ou objeto de investigação. Benjamin Kunkel nos parece correto ao entender que seus trabalhos parecem prolegômenos ou prelúdios a trabalhos que só surgirão no futuro (Kunkel, 2014); isso nos sugere que Jameson constrói ao longo de seus escritos um grande laboratório da teoria¹, um espaço de teste e de experimentação que não deixa por isso de obedecer a regras rigorosas nem de seguir um método dialético.

Nosso estudo reavalia a obra de Jameson tendo em conta esse contexto histórico: é um marxismo que precisa experimentar e buscar dizer o novo em um momento em que essa perspectiva está posta em questão, em que falar em revolução e totalidade é invocar esqueletos e ruínas, tradições filosóficas tidas como mortas. O sucesso de Jameson, como

¹ Esse laboratório não toma como referência a física experimental, nem quer chegar a resultados pelos mesmos caminhos que a ciência tradicional. Os testes e caminhos de Jameson talvez persigam um único objetivo: detectar a história e pegá-la com as próprias mãos. Por ser impossível, esse objetivo recomeça a cada novo texto e linha investigativa, como um permanente trabalho de sísifo. Apesar de a imagem do laboratório nos levar até as ciências ditas naturais, enfatizamos que se trata de um laboratório teórico, mais próximo da arte do que da ciência “dura”. Reinaldo Laddaga (2013) fala de uma “estética do laboratório” como um processo forte na arte contemporânea, que se aproxima de Jameson no intuito de fazer uma produção ou tratamento que é como uma visita ao estúdio: de fato, em Jameson parece que estamos sendo convidados a adentrar o porão de um pesquisador e acompanhar uma visita guiada pelas últimas reflexões da Teoria. Mas diferentemente do fenômeno descrito por Laddaga, o objetivo de Jameson não é mostrar algo de si mesmo e de sua própria vida, distanciando-se assim também dessa ideia artística de laboratório na arte contemporânea.

queremos demonstrar ao longo dos capítulos² reside em grande parte na sua postura de não sucumbir ao sectarismo, mas se abrir para o diálogo, por vezes conflituoso, não para estabelecer consensos, mas para testar as próprias bases do marxismo e da dialética hegeliana. É uma postura de curiosidade e experimentação teórica.

A dedicação de Jameson à crítica e à teoria da literatura de alto teor dialético são explícitas, assim como a abrangência de suas reflexões e a aparente capacidade de falar com propriedade sobre qualquer tipo de objeto, seja ele da arquitetura, das artes plásticas, da ópera ou do cinema. Nosso estudo toma como objetivo estudar a teoria da narrativa presente na obra de Fredric Jameson através de uma torção ou desvio: ao invés de partirmos de suas grandes obras sobre a teoria da literatura e suas leituras de autores como Conrad, Balzac, Zola, Joyce e Proust, vamos observar o que acontece com essa teoria da narrativa quando se dedica ao cinema.

É a partir do discurso teórico que Jameson lê os mais diversos artefatos culturais, o que lhe permite transitar por diversos objetos e interpretar distintos materiais a partir da teoria literária, sobretudo francesa, e da teoria crítica de Bloch, Adorno, Benjamin, Lukács e Marcuse, dentre outros. Talvez a especificidade desses objetos, como por exemplo no caso do cinema, que é o que vamos investigar, ofereça resistências ao tipo de leitura teórica de Jameson. Mostraremos em nossa tese como o tipo de teoria e de interpretação crítica desenvolvida por esse autor cria seus próprios anteparos e estratégias de penetração nos mais distintos objetos culturais, fazendo com que a dialética de Jameson tenha a capacidade de se atualizar e se tornar capaz de lidar com novas teorias e objetos a partir do confronto com o que eles possuem de mais específico, talvez até de mais distante, em relação aos fenômenos literários. Investigaremos, por meio dessa contradição e desse limite à teoria literária, como é que se move o pensamento de Jameson e sua proposta de leitura dos objetos artísticos. Isto é, entendemos que, a partir de um olhar assumidamente não especializado na área do cinema, que poderia ser um impedimento à imersão plena nos objetos, Jameson constrói uma reflexão e uma teoria que acrescenta uma grande contribuição aos estudos e críticas de filmes, justamente por navegar plenamente dentro da tensão da teoria (principalmente literária): a contribuição de Jameson é inserir uma perspectiva de totalidade e romper com a reificação em funcionamento dentro das especificidades acadêmicas, transformando o que seria uma perda, esse olhar externo ao campo do cinema, em ganho, em uma forma de observar os filmes em uma perspectiva histórica maior do que a existência das formas cinematográficas. Jameson

² Seções 2, 3, 4, 5 e 6 desta tese.

assinála, portanto, uma dupla contribuição aos estudos da sétima arte, contribuição tanto do ponto de vista da teoria literária quanto do ponto de vista do marxismo. É esse passo para o lado que permite ao autor trazer seus próprios recursos para diversas áreas, em colaboração e diálogo com os objetos artísticos sobre os quais ele se debruça. Se para nomes como David Bordwell e os entusiastas da *Post-Theory* – uma corrente que hoje é hegemônica nos *Film Studies* –, a abordagem de Jameson é equivocada e distante do cinema, para nós o que acontece é justamente o contrário: o não pertencimento institucional do autor lhe dá uma posição privilegiada; o distanciamento de Jameson, que parte sempre dos métodos e teorias da literatura, permite a ele trazer suas contribuições fazendo surgir relações por vezes surpreendentes e construir insights poderosos e estimulantes. Nossa hipótese, por fim, nos permitirá demonstrar como a obra de Jameson na verdade constrói uma renovação dos gêneros e categorias da teoria literária, continuando a literatura por outro campo, quando esta parece, atualmente, em suas formas canônicas – como o romance – viver um período de crise (que Jameson associa a dominante cultural chamada de pós-moderna). Em resumo, os textos de Jameson sobre cinema são também reflexões sobre a narrativa (literária) na pós-modernidade, fornecendo maneiras de pensar e enriquecer a reflexão sobre os diversos fenômenos narrativos, o que não nos parece pouca coisa. Com isso, pensa-se uma contribuição da teoria literária para o cinema, o campo das narrativas cinematográficas funcionando como um laboratório de narrativas, como um campo de interpretação e de teorização, o que nos ajuda a refletir sobre o lugar do cinema dentro dos estudos literários³. Pretendemos mostrar como esse laboratório funciona na prática, com a análise de alguns textos de Jameson, e como, dentro desse laboratório, vigora algo que poderíamos chamar, parafraseando o título de seu livro sobre Brecht, de “Método Jameson”, uma postura diante dos artefatos culturais que lhe permite pensar os gêneros, a história, as formas narrativas e a utopia presentes dentro de cada texto, um método que tem dentro de si anseios que são extra-

³ Os livros de cinema de Jameson representariam um momento de consolidação e expansão de seu método de mapeamento cognitivo (que iremos abordar na quarta seção desta tese, capítulo 3), como apontado por Phillip Wegner: “Qualquer mapeamento cognitivo bem-sucedido precisará, portanto, mudar a escala espacial do nível nacional para o global, e essa mudança também marca a abertura de um “período” original no pensamento de Jameson. Isso fica muito evidente na estrutura formal dos dois principais estudos cinematográficos de Jameson do início da década de 1990, *Signatures of the Visible* (1990) e *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992), nos quais vemos o esforço de coordenar perspectivas geradas de diferentes lugares do mundo para produzir uma narrativa mais integradora e, portanto, um mapeamento mais totalizante de um presente emergente” (Wegner, 2014, p.xxvi, tradução nossa). Do original: “Any successful cognitive mapping will thus need to shift in spacial scale from the national to the global level, and this shift also marks the opening of an original ‘period’ in Jameson’s Thinking. This is very much evident in the formal structure of Jameson’s two major film studies of the early 1990s, *Signatures of the Visible* (1990) and *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992), wherein we see the effort to coordinate perspectives generated from different places across the globe in order to produce a more integrative narrative, and hence a more totalizing mapping of an emergent present”.

acadêmicos convivendo com a estrutura universitária da intervenção de Jameson, o que produz atritos com a lógica acadêmica por meio de capítulos imensos, recheados de hipóteses e caminhos inconclusos, linhas de pesquisas inacabadas que refletem um desejo, a fim de escapar da racionalidade universitária. A teoria assim se torna um campo de batalha, onde a reificação e a utopia convivem em antagonismo a cada frase, com Jameson se equilibrando em uma dupla tarefa, produzindo ao mesmo tempo reflexões que são o que há de mais acabado na teoria estadunidense e tentativas de constituir uma pedagogia revolucionária, uma formação socialista permanente em um momento de rarefação das lutas sociais. Essa operação se constitui como uma prática de escrita ambiciosa, sofisticada, aglutinando diversas correntes teóricas, pensadores distintos e visando a obtenção de elevado prazer formal a partir do que há de mais complexo no pensamento, de uma maneira processual que nos leva a enxergar em seus textos uma prática que nos remete mais ao laboratório de testes e investigações do que a um “método” fechado ou definido previamente. Portanto, chamaremos esse “Método Jameson” de Laboratório Jameson.

Queremos demonstrar também, ao longo do nosso debate sobre essa escrita, que Jameson é o teórico por excelência do período do fim da história⁴, um autor que responde e busca manter vivas as sementes do tempo, em uma época na qual o comunismo e a revolução pertencem ao impensável ou ao proibido de se pensar. Jameson persiste em uma busca pela utopia, insistindo em encontrar com seu laboratório os quase imperceptíveis movimentos da história, quando diversos autores e ideólogos pregaram o seu fim.

A escolha do cinema e dos ensaios de Jameson sobre o cinema nos parece pertinente pois o autor considera, em seus estudos, os filmes como “companheiros de viagem” de todas as suas teorizações sobre a narrativa. De fato, não há obra em que, ao pensar problemas narrativos, o cinema e a prosa literária não estejam imbricados em sua reflexão.

Jameson possui dois livros dedicados integralmente ao cinema, além de ensaios avulsos em alguns de seus livros. Estes textos são parte de uma pesquisa contínua, o que torna quase impossível separar os trabalhos que formam a sua já monumental “poética das formas

⁴ Por período do fim da história entendemos o período que cobre a crise da União Soviética e do Socialismo Real até a nossa atual era, quando sucessivas crises, desde os conflitos por mais democracia – como o Occupy Wall Street nos Estados Unidos e a Primavera Árabe – até, mais recentemente, a crise da Covid-19 e a Guerra na Ucrânia, mostraram que os prognósticos de Francis Fukuyama sobre a vitória do liberalismo se provaram equivocados. É de Paulo Arantes (2021) e dos jovens pesquisadores Alex Hochuli, George Hoare e Philip Cunliffe (Hochuli; Hoare; Cunliffe, 2021) a formulação do fim da história nesses termos, como um período (Arantes, 2023). O que dizemos aqui é que a obra teórica de Jameson se alicerça em grande parte dessa época: embora começando nos anos 1970, ela chega em seu auge em meados dos anos 1980, percorre todo o período da globalização dos anos 1990 e 2000 e desemboca em nossos dias.

sociais”⁵ dos seus textos menores, de modo que estudar a integralidade desses dois livros e o conjunto de ensaios sobre o cinema – que o autor publicou em revistas ou em alguns de seus livros – nos colocaria em uma tarefa penosa: a de ter que na prática lidar com toda a obra de Jameson ou ao menos com o conjunto completo de suas questões teóricas e os diversos vasos comunicantes que estabelecem com o pensamento contemporâneo, em um movimento expansivo que poderia não encontrar fronteiras.

Inicialmente, nossa pesquisa partiu de um escopo mais modesto: estudar com calma alguns momentos de reflexão teórica de Jameson e com isso investigar sua relação com os filmes e com a teoria do cinema, pensando sempre na nossa suspeita de que este autor precisa da sétima arte para enriquecer sua teoria literária, suas reflexões sobre o Realismo e o Modernismo, os gêneros, a narrativa de forma geral, a utopia e um longo etc. A questão, no entanto, é que, com o avançar de nossas investigações, o que constatamos foi a impossibilidade de isolar essa leitura desses textos sobre cinema do conjunto da obra de Jameson, tornando-se necessário então incorporar outros livros e textos do autor. Em decorrência dessa escolha, fomos levados a pensar não só o cinema, mas como o próprio texto teórico de Jameson funciona.

Para isso, seguimos a seguinte estrutura nesta tese: o primeiro capítulo, segunda seção, é constituído de uma definição da Teoria enquanto um fenômeno discursivo da pós-modernidade, com ênfase na teoria do cinema. Fazemos uma leitura de algumas periodizações feitas por autores da área dos estudos do cinema, a saber, Dudley Andrew e D.N Rodowick, junto com o próprio entendimento jamesoniano do fenômeno da Teoria. Em comum nessas duas vertentes, a ideia de que a teoria do cinema contém uma série de impulsos utópicos e projetos estético-políticos que foram neutralizados pela burocracia universitária. Acharmos por bem começar com essa discussão não só para definirmos bem o que entendemos como teoria, mas também para já deixar claro de onde vêm esses impulsos não acadêmicos e utópicos que se manifestam na teoria de Jameson.

O capítulo seguinte (seção 3) é uma leitura da obra “Reificação e utopia na cultura de massa”, ensaio originalmente publicado em 1977 e depois transformado no primeiro capítulo do livro *Marcas do Visível* (1995), o primeiro e talvez mais importante livro de Jameson integralmente voltado para o cinema. A escolha deste ensaio nos parece óbvia. É

⁵ A poética das formas sociais é um projeto ambicioso, que pode ser resumido como uma história das formas estéticas de um ponto de vista marxista e dialético. O projeto atualmente consiste em seis volumes dos quais cinco já foram publicados, restando apenas o último, sobre mitos e lendas. Os demais são os livros *Allegory and Ideology* (2019), *Antinomies of Realism* (2013), *A Singular Modernity* (2001) e *Modernist Papers* (2009b), estes, pensados como um volume conjunto; *Postmodernism* (1991b) e *Archaeologies of the future*(2007a).

com certeza o texto mais citado de Jameson sobre o tema, e talvez seja um dos mais citados de toda a teoria sobre o cinema. Com ele, veremos como Jameson não só propôs uma atualização da teoria crítica e da crítica da ideologia voltada para a análise de filmes, mas também como o seu texto se constitui de uma polêmica com a emergente teoria que se estabelecia nos Estados Unidos, inspirada no estruturalismo e no pós-estruturalismo francês, especialmente em nomes como Althusser, Lacan, Barthes, Kristeva e outros. Combinando também feminismo, semiótica, reflexões brechtianas e um longo etc. Jameson confronta a maneira como esses estudiosos e artistas pensaram a relação entre cinema e Ideologia, fundando, assim, como vamos apresentar, um método de leitura que foi inovador em seu surgimento e hoje é largamente influente, arriscaríamos até dizer que, no campo do marxismo e dos estudos dialéticos, ele é hegemônico. Neste capítulo discutimos o entendimento jamesoniano sobre o que ele chama de transcódificações. Complementam a análise uma leitura da introdução do livro *Marcas do Visível* (1995) e o segundo capítulo da mesma obra, uma análise do filme *Um dia de cão*, de Sidney Lumet.

Na seção 4 (terceiro capítulo) fazemos uma leitura do ensaio que abre o livro *Pós-modernismo, ou, a lógica cultural no capitalismo tardio* (1995), obra seminal de Jameson, com ênfase no debate que o autor faz sobre o fenômeno do cinema de nostalgia. Esse tópico não nos parece algo menor em sua obra, mas fundamental para entender o que está em jogo na pós-modernidade, enquanto momento histórico; e no pós-modernismo, como uma dominante cultural ainda vigente. Abordaremos esse importante – e para nós ainda não encerrado – debate sobre a pós-modernidade a partir do fio do cinema de nostalgia e da perda de historicidade. Com isso, vemos uma das contribuições mais originais de Jameson para o entendimento da narrativa cinematográfica e literária na virada do século XX para o XXI. A partir deste capítulo serão frequentes as remissões ao texto “A existência da Itália”, maior ensaio contido no livro *Marcas do Visível* (1995), e para nós o mais importante texto do autor voltado ao cinema, visto que nele se articula uma tentativa de periodização das três grandes dominantes culturais que acompanham sua obra – realismo, modernismo e pós-modernismo – a partir da arte das imagens em movimento.

No quarto capítulo (seção 5) abordamos o texto “Totality as conspiracy”, que abre o livro *Geopolitical Aesthetics* (1996). Investigamos a partir desse texto a relação de Jameson com os gêneros e como eles servem para construir balizas abrangentes sobre o fazer narrativo contemporâneo, que se conectam a uma interpretação do presente histórico em que o ensaio se apresenta. Voltaremos ao texto “A existência da Itália” para entender também o aspecto epistemológico do realismo. A relação entre arte e entendimento do real servirá de meio para

responder às críticas que Bordwell e Michael Walsh, autores ligados à *Post-Theory*, fizeram a Jameson.

Por fim, no quinto capítulo – seção 6 –, fazemos a leitura de dois textos recentes de Jameson sobre dois cineastas contemporâneos, o grego Theo Angelopoulos e o russo Alexander Sokurov. Nesses dois textos recentes fica claro o *modus operandi* de Jameson, que vai da teoria literária em direção ao cinema, bem como o seu interesse em decodificar o que foi o modernismo a partir de cineastas que não se adequam à dominante cultural pós-moderna. Neste capítulo o foco será o modernismo, mais uma vez passando por “A existência da Itália”, bem como pela obra *Modernidade singular*.

O que une os cinco capítulos é a discussão sobre a forma como Jameson investiga e interpreta o cinema à luz da teoria. Nos debruçamos sobre ensaios e artigos escritos ao longo de cinco décadas, mas que conservam a unidade de uma abordagem que se pretende como uma forma de enriquecer o estudo sobre as formas de narrar e as possibilidades de entender a história. Seja partindo de conceitos como os de reificação e utopia, seja se debruçando sobre um único filme ou sobre um problema cultural, vemos maneiras de Jameson se aproximar do cinema que mostram como o teórico estadunidense faz uso da teoria para desenvolver uma contribuição particular e trazer ganhos para o estudo da narrativa e da ficção. Por esses flancos, queremos demonstrar como o cinema pode funcionar como um espaço investigativo para o teórico da literatura, um espaço para pensar o fazer literário, a narração, os caminhos e impasses da teoria literária, além de delinear um possível lugar institucional do cinema como um campo de debates para os profissionais de letras.

Este percurso nos permitirá construir uma apresentação à obra de Jameson que destaca a importância do cinema para o seu pensamento, revelando uma postura que nos serve como um modelo de relação da teoria literária com o cinema, ou de como inserir o cinema como parte dos estudos literários e narrativos, com a arte das imagens em movimento passando a fazer parte de um grande laboratório teórico. Pretendemos mostrar em nossa tese como Jameson pratica uma teoria laboratorial, e quando se volta para o cinema ele consegue, de maneira oblíqua, pensar a literatura. O modelo a que nos referimos entra em operação principalmente através das transcódificações, método de tradução entre teorias e códigos interpretativos que possibilita a Jameson transitar e perceber grandes tendências culturais do presente. Ao propor uma maneira de leitura dialética de textos literários e cinematográficos simultaneamente, Jameson estabelece parâmetros inspiradores, que nos dão a possibilidade de transformar as categorias literárias em contato com o cinema contemporâneo. Ao longo da tese, buscamos mostrar como há duas contribuições gerais de Jameson para os estudos sobre

cinema de uma perspectiva que interessa aos pesquisadores da literatura:

1. Pensar o cinema a partir de um olhar que o insere em uma longa tradição de debates e de disputas teóricas em torno da dialética e da teoria contemporânea, inserindo-o ao mesmo tempo dentro de um conjunto de reflexões e pensamentos sobre o fazer narrativo;
2. Uma visão histórica sobre o cinema do século XX, pensando-o dentro de uma totalidade. Através de uma série de insights, comentários e leituras, Jameson tece grandes considerações sobre o cinema, que uma observação mais atenta pode desvendar como uma teoria do cinema, dialética e em permanente construção, sem se formar em um sistema engessado.

Em resumo, a hipótese que pretendemos apresentar é a de que Jameson construiu um modelo para inserir e pensar o cinema dentro dos estudos literários e da literatura, criando uma zona de transcódificações entre teoria literária e teoria do cinema, enriquecendo tanto o cinema quanto a literatura, ou, dito de outra forma, uma maneira abrangente de pensar a narrativa no contemporâneo. Essa postura de Jameson será reconstituída ao longo dessa tese a partir da análise de alguns de seus textos mais importantes sobre o cinema e sobre as dominantes culturais do realismo, do modernismo e do pós-modernismo. Buscamos mostrar como o autor faz da teoria um laboratório, construindo e reelaborando seu pensamento de maneira intermitente, dando um lugar especial para o cinema nessa prática laboratorial, como se nessa arte as coisas aparecessem ou se mostrassem de uma maneira que permite ao pesquisador identificar tendências gerais da cultura e da arte, especialmente da narrativa contemporânea, visto que estamos imersos em um mundo de visualidade pós-moderna. Jameson pensa ao mesmo tempo dentro e fora da teoria e da crítica do cinema, provocando um modo de fricção que coloca o tempo todo em cheque seu pensamento sobre o cinema e os filmes, ao mesmo tempo que faz com que as obras cinematográficas se tornem uma ferramenta de mediação com a totalidade, abarcando inclusive a política e a teoria literária e transformando assim a própria concepção do que pode ser e do que é a narrativa.

Para concluir, deixemos já explicitado que a imagem do laboratório surgiu da própria leitura da obra de Jameson:

É um subsolo vasto e mal iluminado, atravessado por canos de todos os tamanhos, de vários materiais, em vários estados de deterioração, sem passagens óbvias e obstruído por tanques e contêineres de armazenamento de todos os tamanhos, cada um dos quais, tanto nos canos quanto nos tanques, com mostradores e painéis de vidro de igual variedade, cujos registros, relógios, medidores, medidores de pressão termométrica, escalas numéricas,

quadrantes, luzes de advertência e calibrações estão em vigilância pelos inúmeros historiadores em seus jalecos brancos e quadros de controle, empurrando uns aos outros enquanto disputam uma olhada ou zombam de seus vizinhos. Ninguém sabe quantos tipos de medidas estão em jogo nem mesmo a antiguidade de alguns dos dispositivos, cada um dos quais registra as taxas variáveis de diferentes indicadores, como pressão da água, temperatura, instabilidade, consumo, bens de luxo, expectativa de vida, produção anual de filmes, salinidade, ideologia, peso médio, calor médio, frequência à igreja, armas por família e a taxa de extinção de espécies. Aqueles que concluíram que essas tarefas não têm sentido sentam-se contra a parede, outros correm freneticamente de um lado para o outro para inventar uma estatística mestra que possa abranger todas essas descobertas aleatórias, enquanto outros se concentram obstinadamente em seus próprios cálculos e substituem seus algoritmos próprios que podem ou não ter qualquer relação com os de seus vizinhos.

Nenhum deles registra a História diretamente, é claro; ela existe em algum lugar fora deste subsolo ou laboratório, e todos os mostradores parecem registrá-la de uma maneira ou de outra. Você certamente poderia chamá-la de causa ausente (ou uma totalidade não totalizável) se você acha que ela existe; mas ninguém jamais viu nada além dos medidores e suas agulhas, os números e seu aumento e queda, que variam muito e exigem monitores separados. Apesar disso, persistem os ocasionais esforços conjuntos de cooperação, juntamente com as mais infundadas generalizações e uma convicção tácita, se não um acordo mútuo, de que deve haver algo ou alguma coisa lá fora⁶ (Jameson, 2019, p.66-67, tradução nossa).

Objetar que esse trecho visa apenas à construção de uma metáfora para tratar do tema que interessa a Jameson no capítulo dois de sua obra *Allegory and Ideology*, a saber, uma discussão sobre a história das emoções, explicitando a dificuldade da pesquisa nesse tópico, nos parece quase irrelevante, pois nos impressiona mais o que a imagem revela sobre Jameson e sobre sua própria obra: a construção mesma desse grande laboratório da teoria cujo centro é a busca pelos registros desses elementos que tentam se aproximar, sempre fracassadamente, dessa história que está lá fora, para além do subsolo da teoria, longe de suas

⁶ Do original: “It is a vast and ill-lit basement, intersected by pipes of all sizes, of various materials, in various states of deterioration, without obvious passageways and obstructed by tanks and storage containers of all sizes, each one of which, pipes and tanks alike, sporting dials and glass panels of equal variety whose registers, clocks, meters, thermometric pressure gauges, numerical scales, quadrants, warning lights, and calibrations are in constant surveillance by the innumerable historians in their white coats and checkboards, jostling one another as they jockey for a look or sneer at their neighbors. No one knows how many kinds of measurements are in play here, nor even the antiquity of some of the devices, each of which registers the variable rates of different indicators, such as water pressure, temperature, instability, consumption, luxury goods, life expectancy, annual film production, salinity, ideology, average weight, average heat, church attendance, guns per family, and the rate of extinction of species. Those who have concluded that these tasks are meaningless sit against the wall in various states of fatigue, others race frantically back and forth to invent a master statistic that might encompass all these random findings, while still others concentrate stubbornly on their own calculations and substitute their own algorithms which may or may not have any relationship to those of their neighbors. “None of them registers History directly, of course; it exists somewhere outside this basement or laboratory, and all the dials seem to record it in one way or another. You could certainly call it an absent cause (or an untotalizable totality) if you think it exists; but no one has ever seen anything but the gauges and their needles, the numbers and their rise and fall, which vary wildly and require separate monitors. Despite this, there persist the occasional joint cooperative efforts along with the most unsubstantiated generalizations and a tacit conviction if not a mutual agreement that there must be something or other out there”.

ferramentas de detecção. Em torno dessa imagem, queremos pensar a teoria de Jameson ao longo dos próximos capítulos.

2 Capítulo 1: PERIODIZANDO A FILM THEORY

Neste capítulo pretendemos mostrar uma concepção de Teoria alicerçada em dois parâmetros: o que ela disse ao longo dos anos sobre si mesma, ou como pesquisadores que se debruçaram sobre o fenômeno da Teoria a concebem enquanto discurso ou gênero, com ênfase especial na periodização estabelecida por autores da teoria do cinema e, em seguida, o que Fredric Jameson, objeto da nossa tese, definiu como Teoria enquanto uma prática discursiva a emergir na pós-modernidade, muito em decorrência das lutas políticas dos anos 1960 e sua acomodação acadêmica posterior. O ponto de contato entre essas duas concepções da Teoria são muitos, mas colocaremos como centro desse capítulo a questão das lutas sociais, culturais, estéticas e políticas dos anos 1960, com destaque para o evento conhecido como maio de 1968 na França. Apresentamos, a partir dessas duas correntes — a teoria do cinema em alguns de seus representantes, e a obra de Fredric Jameson — a ideia da teoria como um produto das lutas da década revolucionária de 1960 e, ao mesmo tempo, a sua sobrecodificação pela burocracia universitária norte-americana, em um movimento que visa demonstrar como se dá a reificação e a utopia na Teoria e na teoria do cinema. Acabamos também com isso ajudando a delimitar o que é a teoria do cinema, para que possamos nos debruçar sobre como Jameson atua e constrói seu próprio percurso.

Pretendemos ao longo da tese, a começar por esse capítulo, acompanhar como Jameson se insere dentro da teoria do cinema sendo um estrangeiro, um teórico da literatura que, ao escrever sobre cinema, ajuda a formatar o campo da teoria ao longo dos anos 1970 e 1980 e compartilha de uma tensão, talvez encarnando como poucos intelectuais o que consideramos seu antagonismo central: o antagonismo entre os impulsos utópicos herdados das vanguardas dos anos 1960-1970 e a reificação universitária da máquina acadêmica, com seus currículos, cursos e metas neoliberais de publicação (Durão; Tinti, 2021). A Teoria aparece nesse capítulo como um campo de conflitos que Jameson não soluciona ou dirime, mas que mantém em perpétuo movimento.

A partir dos seus textos sobre cinema, vemos de forma mais evidente como essa prática teórica se expressa a partir da inventividade e do teste, colocando o próprio pensamento em risco, ainda que muitas vezes desvirtuando-se das mesmas exigências acadêmicas de rigor que são o solo onde a teoria se constitui. Em Jameson há a tentativa de lidar com um conflito entre o escrevível [scriptable] – ou uma escrita que coloca à frente o desejo e a construção de frases; bem como uma busca pedagógica, no sentido de uma orientação para os sujeitos no capitalismo tardio – de um lado, e o fazer teórico-acadêmico

rigoroso – e, para alguns, elitista – de outro. Todo texto de Jameson se equilibra nessa dupla tarefa de formar para a construção de um projeto social-democrata ou socialista estadunidense, enquanto ao mesmo tempo mergulha na filosofia e na crítica cultural mais erudita de sua época através de um jogo entre escrita e prazer, mas fazendo isso por meio da produção acadêmica, das publicações no sistema de ensino universitário. Nessa tarefa dupla, ou tripla, que tenta aliar o prazer (político) da escrita com o saber universitário⁷, constitui-se um projeto teórico que começamos a apresentar neste capítulo.

Vamos iniciar definindo o que entendemos por Teoria e fornecendo uma periodização da teoria do cinema a partir de alguns de seus principais autores. Em seguida, passamos a tentar entender como Jameson caracteriza os anos 1960 e 1970, décadas fundamentais para a consolidação da Teoria, por fim entendendo como esta é um discurso ou prática discursiva ligada à pós-modernidade.

Optamos por nos centrar no trabalho de dois autores que são muito representativos da teoria voltada para o cinema, Dudley Andrew e D.N Rodowick, que estabeleceram uma narrativa de divisão em três momentos distintos, se assemelhando ao gesto jamesoniano de periodização. Andrew e Rodowick tiveram uma preocupação comum de pensar a história e as inúmeras transformações metodológicas que o campo sofreu ao longo das décadas. São teóricos reconhecidos, os quais abordam diferentes perspectivas, da fenomenologia à filosofia analítica, e sua leitura será capaz de nos situar nesse amplo espectro de temas. Essa apresentação tem como objetivo inserir as perguntas e problemas que surgem na teoria e na *Film Theory*, principalmente a questão da ideologia, do sujeito e da narrativa, essa última englobando também a periodização/diferenciação entre realismo, modernismo e pós-modernismo. Ao longo de nossa tese, veremos como esses três tópicos aparecem em seus textos na forma de diversos problemas.

Ao mesmo tempo, percorremos um empreendimento heterogêneo: a tentativa de esboçar um conjunto de temas e nomes que ajudaram a constituir uma primeira fonte de

⁷ Para Homer, Jameson sempre se comunica com ao menos dois públicos distintos em seus livros, um público acadêmico, ligado à universidade, e um outro grupo político, externo às intenções do texto. Em *Marxismo e Forma*, obra clássica, há ao menos dois interesses distintos em operação: apresentar a teoria crítica para o ambiente universitário estadunidense, de um lado, mas ao mesmo tempo construir as bases para uma nova cultura teórica marxista nos Estados Unidos, que possibilite a formação de uma nova práxis, de maneira geral. Para isso, Jameson trava uma espécie de confronto com a filosofia anglo-saxã e o positivismo dominantes na universidade americana da época de lançamento do livro, mas isso não ocorre através de um debate de ideias, e sim através de uma performatividade do estilo jamesoniano e de suas frases, que não perseguem uma expressão clara ou direta, mas, muito pelo contrário, buscam tentar encenar a dificuldade do objeto dentro do próprio gesto de escrita sobre ele, como se trouxesse para o texto o peso e a complexidade do que está sendo analisado, em um gesto de escrita dialética (Homer, 1998, p.14-15). Podemos pensar como, com esse gesto, Jameson realiza uma crítica *avant la lettre* a virada da *Post-Theory*, com seu pensamento antiespeculativo.

preocupações da *Film Theory*, de meados dos anos 1950, passando por sua constituição ao longo dos anos 1960 e 1970 e finalmente as polêmicas que levaram, nos anos 1980 e 1990, à constituição da *Post-Theory* e as viradas para os Estudos culturais, decoloniais, ou voltados para o *World Cinema*. Esse será o momento de maior sintonia com Jameson, que escreveu duas obras voltadas para o cinema e diversos artigos justamente nesse período que vai dos anos 1970 aos anos 1990. É aqui que se localiza o grosso de seus textos dedicados a filmes e questões cinematográficas, em diálogo com nomes da importância de Althusser, Kristeva, Barthes, Derrida, Lacan, Foucault, Lyotard, Baudry, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Comolli, Metz, Stephen Heath, Colin Maccabe e revistas como *Tel Quel* e *Screen*. A tentativa aqui é a de tentar apresentar ainda que esquematicamente um pequeno conjunto de preocupações e problemas que nortearam a consolidação da *Film Theory* no território americano e formaram uma ponte para as questões que também ocuparam Jameson enquanto um contemporâneo dessas preocupações. Não temos a intenção de escrever uma pequena história da teoria do cinema, mas a partir desses dois grandes e renomados autores, Rodowick e Andrew, mostrar o discurso que a Teoria faz sobre si mesma, permitindo situar Jameson em relação a esses, mostrando como há uma profunda conexão do teórico marxista com esses nomes, problemas e conceitos mais importantes desenvolvidos na década de 1970, como Ideologia, espectador, prazer visual e outros. Fornecemos esse contexto para entender como Jameson constitui sua própria obra e como os impulsos utópicos das vanguardas dos anos 1960 são absorvidos por ele, não só, mas também via *Film Theory*. Além de Andrew e Rodowick, contaremos também com as contribuições da crítica e historiadora do cinema Sylvia Harvey, que escreveu sobre esse momento de efervescência cultural, política e teórica na França.

O objetivo desse capítulo, então, é entender o que é o discurso da teoria para Jameson e como a sua obra se desenvolve, tomando como base o que chamamos de um subconjunto da teoria, a teoria do cinema. Intencionamos mostrar como na teoria em geral, e na praticada por Jameson em particular, reside um conjunto de forças e pulsões utópicas herdadas das vanguardas estéticas e políticas de décadas passadas. Jameson é um autor que dramatiza claramente esse conflito através da sua obra, ela mesma parte da consolidação dessa grande máquina acadêmica que é ao mesmo tempo a residência de experimentações teóricas que são uma continuidade do modernismo político das vanguardas em suas intenções de transformar o mundo e os sujeitos. Para dar vazão a essa dramatização, ou esse conflito de forças, é que surge o Laboratório Jameson.

Muito nos inspiraram nesse capítulo também as ideias de Cusset (2008) e Starr

(1995), que serviram de inspiração na decisão de escrever esse capítulo. O primeiro argumentou em sua obra que a academia estadunidense destruiu grande parte da força rebelde da teoria francesa quando a acomodou em seus muros, tornando essa teoria francesa uma linguagem prescritiva e em alguns casos até mesmo instrumental. O segundo argumenta que a teoria surge como um efeito da derrota do maio de 68 francês, e está imbuída da chamada “lógica da revolução fracassada”, constituída por dois princípios: o de que se opor a um mestre só reforça o poder desse mestre e o risco da substituição, o perigo de que aquele que desafie o mestre acabe apenas se tornando um novo mestre no lugar do anterior. Poderíamos dizer que o Laboratório de Jameson existe para se precaver desses dois problemas. Contra a prescritividade da teoria estadunidense, Jameson opõe uma leitura crítica dos franceses, lendo-os junto com sua bagagem oriunda da dialética alemã e de fontes da teoria literária anglo-saxã; o que se tem como resultado é uma forma de escrita laboratorial, em que se experimenta com as mais diversas fontes e se agrega uma perspectiva utópica e até mesmo revolucionária, sobrevivendo dentro da reificação da academia através de um apontamento para a possibilidade de transformação futura, mantendo o marxismo vivo em condições adversas. Jameson, com seu laboratório, escapa da armadilha da norma, ao mesmo tempo em que não cede ao puro jogo da diferença, mesmo dialogando com ele. Já no caso da lógica das revoluções fracassadas de Starr, a resposta do teórico dialético é uma obra que funciona mantendo os ideais marxistas dentro de um mundo que pretende rejeitá-lo, inclusive no terreno da teoria. O laboratório é o espaço em que se experimenta para se entender como o marxismo pode sobreviver a uma nova situação em que ele é esmagado. Nessa situação, o cinema ocupa um lugar muito importante, assim como todo o reino das artes visuais. A Revolução e a utopia são mantidas vivas como possibilidades futuras que superariam esse jogo com o mestre, onde nada parece mais possível de se transformar.

2.1 Definindo a Teoria e a *Film Theory*

Definir o que é a Teoria nunca foi uma empreitada fácil, mais ainda após décadas de polêmicas e guerras culturais dentro dos campi dos Estados Unidos e da Europa. O que faremos a seguir é uma tentativa de um apanhado mais geral, com vistas a entender o que situamos como os impulsos utópicos que movem a teoria e especificamente a obra de Jameson, sintonizada com os dilemas das vanguardas e acadêmicos do cinema, mas oferecendo caminhos e respostas particulares. Na verdade, sobretudo novas perguntas para encarar esses dilemas. Esse entendimento nos permitirá avançar no laboratório de Jameson e sua postura.

Partindo da Teoria Literária, Jonathan Culler define-a como uma forma de discurso especulativo de difícil demonstração e que envolve uma certa complexidade, desafiador às compreensões do senso comum (Culler, 1999, p.2). Esse discurso teria se expandido nos meios universitários estadunidenses a partir dos anos 1960. Soma-se a isso que a Teoria deve impactar outras áreas além do campo original ao qual ela pertence, tendo como um de seus principais atributos essa capacidade de circular pelas diversas áreas:

[...] não é um conjunto de métodos para o estudo literário, mas um grupo ilimitado de textos sobre tudo o que existe sob a face da terra, dos problemas mais técnicos de filosofia acadêmica até os modos mutáveis nos quais se fala e se pensa sobre o corpo. O gênero da 'teoria' inclui obras de antropologia, história da arte, cinema, estudos de gênero, linguística, filosofia, teoria política, psicanálise, estudos de ciência, história social e intelectual e sociologia. As obras em questão são ligadas a argumentos nessas áreas, mas tornam-se 'teoria' porque suas visões ou argumentos foram sugestivos ou produtivos para que pessoas que não estão estudando aquelas disciplinas. As obras que se tornam 'teoria' oferecem explicações que outros podem usar sobre sentido, natureza e cultura, o funcionamento da psique, as relações entre experiência pública e privada, e entre forças históricas mais amplas e a experiência individual" (Culler, 1999, p.13).

Tomemos como exemplo um clássico dos estudos cinematográficos como o é *Técnicas do observador*, de Jonathan Crary (2012). Nele, o autor constrói a partir de um método foucaultiano uma arqueologia do olhar na modernidade, pensando os aparatos que contribuíram para as mudanças de paradigma em torno da visão muito antes do surgimento do cinema. Entrelaçam-se aqui uma discussão que envolve as disciplinas da história moderna, sociologia da modernidade, arte, estética e crítica de cinema e pintura, formando um resultado final que de fato pode não se encaixar muito bem em muitas, ou talvez nenhuma dessas áreas. O que extraímos dessa citação de Cullen é que a teoria se apresenta como um substituto da filosofia, ou um discurso que permite contornar as amarras da tradição filosófica e referir-se a questões que partem da investigação sobre aspectos culturais e artísticos, ou da leitura direta de obras de arte ou artefatos culturais, para se expandir em torno de perguntas mais abrangentes que inclusive rompem com as barreiras disciplinares dos estudos literários, estéticos etc. Em seu projeto, a julgar pelo que diz Cullen, ela se apresenta assim como um discurso de aspiração supradisciplinar e diríamos até universalista, não fosse o fato de que a teoria (ou melhor seria dizer, as teorias) muitas vezes se institui por meio de dialetos complicados, por discursos que exigem toda uma iniciação para poderem ser adentrados.

Em uma definição ainda mais apurada, Durão, a partir da obra de Vincent Leitch, sistematiza seis empregos do termo Teoria:

1. a gama de escolas e movimentos interpretativos contemporâneos, incluindo seus desdobramentos mais novos como os Estudos Culturais. Neste sentido, a teoria é sinônimo de campo de estudo da crítica;
2. os princípios e procedimentos gerais, isto é, os métodos assim como a autorreflexão empregada em todas as áreas de estudos literários e culturais;
3. um conjunto flexível de ferramentas conceituais úteis e contingentes, avaliadas menos por seu conteúdo interno do que por sua produtividade em aplicação;
4. o senso comum dos profissionais da área; ou seja, aquilo que qualquer especialista em um dado assunto sabe, o que faz que todos em um determinado campo tenham uma teoria, embora muitos não se deem conta disso;
5. Em um sentido mais estrito, o estruturalismo e o chamado pós-estruturalismo; o conjunto das obras de Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, entre outros. Nos EUA, é comum chamar-se isso de alta ou grande Teoria (*high* ou *grand theory*), em oposição à baixa teoria, também designada de "vernácula", ou "pós-teoria" dos Estudos Culturais que a sucederam;
6. Um novo tipo de discurso, tipicamente pós-moderno, que rompe fronteiras há muito estabelecidas, fundindo crítica literária, filosofia, história, sociologia, psicanálise e política (Durão, 2011, p. 9-10, grifos do autor).

Talvez a partir dessas definições possamos adentrar no que se chama convencionalmente de *Film Theory*. De um lado, ela nasce junto com esse discurso maior que entendemos por Teoria e faz parte dela, porém há esse deslocamento para um campo específico, visto que a primeira pertence aos estudos de cinema, ou o que se chama nas universidades norte-americanas de *Film Studies*. Suspeitamos então que o campo que nos Estados Unidos (e vale reforçar que foi lá que a teoria surgiu e se consolidou, expandindo-se depois para o resto do mundo através do sistema acadêmico) é chamado de *Film Theory* corresponde imediatamente a algo entre o item 4 (no caso dos estudiosos do cinema, obviamente eles se dão conta disso), e o item 3, um conjunto de procedimentos e aplicações, bem como um acúmulo de teorias e reflexões sobre artes audiovisuais. Coletâneas como as que foram organizadas no Brasil por Ismail Xavier (2018) tentam dar conta do que se constituiu como clássico nesta que seria uma disciplina tardia, um pouco mais jovem que a teoria literária, obviamente. Ao mesmo tempo, a *Film Theory* é um discurso pós-moderno, que emerge ao longo dos anos 1960, assim como indica o ponto 6, também relacionado ao Estruturalismo e ao Pós-estruturalismo, um conjunto de movimentos interpretativos contemporâneos e a articulação de procedimentos, princípios e métodos empregados em toda as áreas de estudos de cinema. Isto é, podemos levar em conta esses seis pontos sugeridos por Fabio Durão para pensar a teoria, a partir da literatura, como também igualmente válidos para entender a *Film Theory*.

Diante disso, podemos tomar como ponto de partida deste capítulo a ideia de que

o que Fredric Jameson faz não pertence inicialmente ao que se chama de *Film Theory*, mas desde o início dialoga com ela e, contraditoriamente, participa de um cenário que auxilia na sua consolidação e conecta-se fortemente tanto aos pioneiros, como Bazin e Kracauer, como àquelas teorias elaboradas, mais próximas da consolidação desta enquanto disciplina, em exemplos que vão dos artigos da revista *Screen* até a política dos autores impulsionada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*. Dizendo de outro modo, é frutífero pensar tanto em como a obra de Fredric Jameson sobre o cinema impacta os estudos e a crítica de cinema *tout court* e como, em um caminho inverso, a crítica de cinema impacta a obra de Jameson e, por sua vez, a consolidação da chamada Teoria enquanto esse novo discurso tipicamente pós-moderno. Pensemos por exemplo nas obras de teóricos franceses. Nesse diálogo intrincado entre teoria do cinema, pós-estruturalismo e o pensamento de Fredric Jameson, podemos pensar em um retorno à Teoria literária e como esta é alterada por todos esses vetores. Lembremos com Jonathan Cullen como, por um lado, os Estudos Culturais e a consolidação da teoria podem ser entendidos como a expansão de técnicas e metodologias de análise provenientes do campo literário para a abordagem de outros objetos (Culler, 1999, p.52). Passariam então a ser considerados como "textos" elementos como signos da moda, revistas em quadrinhos e, claro, filmes. E há a possibilidade de fazermos o caminho inverso, a partir do pensamento de Fredric Jameson: pensar como a consolidação da teoria do cinema, a partir dos anos 1970, provoca os estudos literários, fazendo-o girar para novos objetos, como o mundo permeado de estímulos visuais que é a pós-modernidade, com seus meios particulares do vídeo etc. A obra de Jameson, como buscamos argumentar ao longo dos capítulos, fornece um exemplo particular de um autor municiado de um complexo arsenal de teorias e códigos interpretativos herdados da literatura, e que testa a sua legitimidade em outros campos, ajudando com isso a constituir o campo da teoria como o conhecemos, mas ao mesmo tempo escrevendo e promovendo um estilo particular, que deve ser visto com atenção para melhor compreendermos o que pode fazer um teórico da literatura diante do cinema e de outras artes e como se tornou necessário pensar o cinema para também pensar melhor a literatura contemporânea, além de perceber que a narrativa hoje precisa ser compreendida de forma a englobar esses meios expressivos visuais como o cinema, o vídeo, a publicidade etc.

Delimitando o que queremos dizer com Teoria, precisamos agora fazer o mesmo com o que entendemos por *Film Theory*, ou teoria do cinema. Uma definição que se aproxima do espírito do que temos discutido aqui é dada logo no primeiro parágrafo da obra introdutória de Richard Rushton e Gary Bettinson:

“Teoria do Cinema” é melhor pensada como um campo substancial de investigação no qual estão agrupadas uma série de teorias do cinema distintas. Nenhum sistema de propostas governa o campo inteiro — em outras palavras, não há uma única “teoria do cinema” monolítica que os acadêmicos do cinema endossam unanimemente. [...] Desde os anos 1960, a teoria do cinema fomentou um conjunto diverso de paradigmas. No entanto, isto não é motivo para frustração. A luta entre aproximações teóricas, as escaramuças entre teóricos, o florescimento de algumas teorias e o declínio de outras, — tais ondulações jogaram os estudos do cinema em iluminadoras e frutíferas áreas de descobrimento. A falta de uma “teoria mestra” do cinema, então, não é um detrimento para a teoria do cinema. O conhecimento surge do debate. O que faz a teoria do cinema tão fascinante é precisamente — além das ênfases concretas dos próprios paradigmas — o puro alcance das teorias que ela engloba, é a grande variedade de teorias que ele abrange e as disputas intelectuais que surgem entre elas (Bettinson; Rushton, 2010, p.9, tradução nossa)⁸.

Vemos aqui como esses autores já acompanham a mesma disposição retórica que encontramos na definição da Teoria: um elogio da multiplicidade e da indefinição serve como cartão de visitas de um campo de pesquisas, que pode assim ser marcado pelas tendências e correntes teóricas que venham a se agregar a este significativo vazio que é a teoria do cinema: teoria feminista, semiótica, estruturalismo, psicanálise, filosofia e um longo etc. Podemos dizer então que a teoria do cinema está dentro do vórtice da Teoria, obedece às mesmas dinâmicas e contradições que temos observado até aqui.

Na mesma introdução, os autores observam como os *Film Studies* se estabeleceram como um campo acadêmico em meados dos anos 1960, a década confusa em que explodiram novos movimentos de esquerda e estudantis, mas também avançava o domínio do capital, colonizando esferas até então alheias ao lucro. As primeiras formulações de teóricos como André Bazin, Mustenberg, Jean Epstein, Eisenstein, entre outros, serviu para instaurar o meio como uma forma de arte legítima. A *Film Theory* dos anos 1960 consolidou e institucionalizou essa prática, concebendo a partir daí o cinema como um sistema de significado simbólico e social (Bettinson; Rushton, 2010, p. 11).

Já Thomas Elsaesser e Malte Hagener corroboram com a importância da *Film Theory*, mas defendem que ela é quase tão antiga quanto a própria mídia, apresentando a ideia de que o pensamento sobre o cinema emergiu com escritores que pensavam o surgimento da

⁸ Do original: “Film theory’ is best thought of as a substantive field of inquiry in which are clustered a number of discrete theories of cinema. No one system of propositions governs the entire field - in other words, there is no single, monolithic ‘film theory’ that film scholars unanimously endorse. (...) Since the 1960s, film theory has fostered a diverse set of paradigms. Yet this is not cause for frustration. The jousting of theoretical approaches, the skirmishes among theorists, the flourishing of some theories and the decline of others - such undulations have pushed film studies into enlightening and fruitful areas of discovery. The lack of a ‘master theory’ of cinema, then, is not to the detriment of film theory. Knowledge springs from debate. Precisely what makes the field of film theory so fascinating - apart from the concrete emphases of the paradigms themselves - is the sheer range of theories that it encompasses, and the intellectual tussles that break out among them”.

arte, tendo a teoria do cinema vivido sua consolidação na França e no mundo de língua inglesa apenas após a II Guerra Mundial, e sua institucionalização acadêmica em larga escala em outros países apenas a partir dos anos 1970 (Elsaesser; Hagener, 2015, p.1).

Timothy Corrigan e Patricia White, por sua vez, argumentam que há duas questões que estão no coração da disciplina: a especificidade do cinema como mídia, com uma forma distinta de estética e comunicação, e a natureza interdisciplinar da área de estudo, já que o cinema, através da célebre alcunha de "sétima arte" pode receber contribuições de outras esferas artísticas como o teatro, a literatura, a arquitetura, a pintura, a escultura e a música (Corrigan; White, 2012, p. 401). Esta definição propõe resolver a questão da teoria do cinema de um modo muito interessante: garante a especificidade da área e seu espaço acadêmico próprio, ao passo que a deixa aberta para a contaminação do discurso teórico amplo e de algum modo indefinido, uma ambiguidade entre delimitação institucional e abertura teórica. Corrigan e White observam de modo mais claro como a metodologia da análise dos filmes provém de uma relação forte com a teoria da literatura. Tomam o exemplo de Raymond Bellour, crítico e teórico francês que usava de uma adaptação do método literário do *close reading* através da análise de filmes plano a plano (Corrigan; White, 2012, p. 412). Mas ao final de seu livro, os dois autores também priorizam uma exposição a partir de escolas e tendências teóricas que vão se justapondo ao longo dos debates em torno do cinema.

Robert Stam, em uma já clássica obra introdutória aos estudos do cinema, também constrói uma apresentação a partir de escolas de pensamento que ressoa junto às tendências e modalidades da teoria. Em seu caso específico, ecoando uma leitura mais altermundialista, há uma preocupação com escolas de pensamento de fora dos centros europeus, mas de todo modo, permanece o mesmo senso de pluralidade teórica presente nas outras obras. Corrobora-se inclusive com uma divisão entre o que seria a Grande Teoria (do auge da produção teórica dos franceses Lacan, Barthes, Foucault, Derrida e outros) e a teoria produzida no momento atual, no qual se viveria um período de menos ambição epistemológica e menos autoritarismo teórico (Stam, 2000, p.6). Stam define a teoria do cinema como "um corpo de conceitos em evolução, projetado para explicar o cinema em todas as suas dimensões (estética, social, psicológica) para uma comunidade interpretativa de acadêmicos, críticos e espectadores interessados" (Stam, 2000, p.6, tradução nossa)⁹.

Em meados dos anos 1990, David Bordwell e Noel Carroll organizaram um trabalho chamado *Post-Theory: reconstructing Film Studies*, reunindo diversos textos de

⁹ Do original: "an evolving body of concepts designed to account for the cinema in all it's dimensions (aesthetic, social, psychological) for an interpretive community of scholars, critics, and interested spectators".

intervenção em torno do esgotamento da Grande Teoria e sobre o peso excessivo que ela desempenhou nos estudos do cinema. Para eles, estes se constituíram sob a égide da filosofia francesa da época. Mas os textos de intervenção dos autores presentes na obra não escondem o intuito de se livrar de teorias tidas como rivais. Logo na introdução, um inimigo específico é declarado, ao se afirmar que "se há um princípio organizativo para o volume, é o de que a pesquisa acadêmica sólida sobre cinema pode prosseguir sem o emprego das estruturas psicanalíticas rotineiramente exigidas pelo establishment dos estudos de cinema." (Bordwell; Carroll, 1996, p.xiii, tradução nossa)¹⁰. Com o inimigo definido, passa-se à defesa de um método batizado de *mid-theory*, que reúne uma metodologia empírica e ao mesmo tempo muita inspiração oriunda da filosofia analítica. Ou seja, longe de representar o fim da teoria, marca-se apenas um momento de inflexão e disputa dentro do campo, ressaltando novos procedimentos metodológicos contra outros, dentro, aliás, de um momento entre os anos 1990 e começo dos anos 2000, no qual o desgaste da Teoria já era realmente evidente e começaram a surgir trabalhos os quais clamavam que o fim desta época era iminente (Eagleton, 2016).

Como vemos até hoje, a Teoria e a dinâmica por ela imposta continuam a pautar a forma como se dão os debates acadêmicos dentro da área de humanas em todo o mundo. Cumpre notar também que aqui parece ocorrer um movimento similar ao das discussões no campo da Teoria Literária. Embora na literatura exista um passado acadêmico de prestígio, quando o *close reading* e o formalismo eram hegemônicos, momento que talvez jamais tenha existido no caso dos estudos do cinema, que já nasce institucionalmente com o impulso da Teoria e dos Estudos Culturais, o esforço de Bordwell e outros afinados com o projeto da pós-teoria estaria também em buscar uma postura e um conjunto de ferramentas de leituras que prescindisse dos vícios da Teoria.

2.2 Pensando as periodizações da *Film Theory*

Para entender melhor e de forma mais específica essa história da institucionalização da *Film Theory*, vamos tentar compreender como alguns autores periodizam as fases pelas quais os estudos do cinema teriam passado ao longo das décadas, começando por Dudley Andrew, um dos teóricos mais importantes na área e talvez um dos primeiros a propor uma abordagem mais sistemática das distintas fases pelas quais passou a *Film Theory*; acompanhando seu pensamento passo a passo veremos uma primeira reflexão,

¹⁰ Do original: "if there is an organizing principle to the volume, it is that solid film scholarship can proceed without employing the psychoanalytic frameworks routinely mandated by the cinema studies establishment".

que nos anos 1980 se tornou muito influente nos departamentos de estudos de cinema.

Para Andrew, esses estudos só começaram a ganhar alguma respeitabilidade na academia americana por volta dos anos 1960, por um esforço conjunto de professores ligados aos departamentos de humanidades (que na universidade dos Estados Unidos correspondem às faculdades de Inglês, Literatura, Linguagem, Teatro e Filosofia, portanto distinta das chamadas “social sciences” e das faculdades de “Fine Arts”), que viam no cinema um espaço de crescimento de pesquisas, uma forma de atrair estudantes e um público interessado em estudar a respeito de filmes e a possibilidade de alavancar novas revistas (Andrew, 1984, p.4-5). A posição dos professores nessas áreas de humanidades era privilegiada também pelo contato com teorias europeias e com uma tradição local semiacadêmica de escritos sobre filmes; esse elemento da teoria é fundamental, pois, segundo Andrew, os professores das faculdades de inglês receberam estudos de Lévi-Strauss, Barthes, Metz, Eco e tantos outros que já utilizavam o cinema como um meio privilegiado para expandir estudos em torno da desconstrução, da antropologia, da semiótica, da psicanálise e de diversos campos que passavam por uma forte renovação (Andrew, 1984, p.5-6). Essa transposição não foi feita sem sobressaltos, visto que muitos desses novos professores eram acusados de se apropriar de uma arte que não dominavam, apenas com o aparato teórico herdado de outras áreas, além de muitos professores mais tradicionalistas condenarem esse uso do cinema; fato é que na narrativa de Andrew, tal terreno foi muito propício para o desenvolvimento da *Film Theory* (Andrew, 1984, p.6-7). O interessante no diagnóstico deste autor é que, alijada de um contato maior com áreas como a música e a pintura, o cinema viu-se guiado por estudos que focaram em gêneros populares ou aspectos narrativos, o que retardou um estudo sobre as vanguardas do cinema (dentro das universidades, lembre-se) e favoreceu muito mais práticas de “metaforização”, isto é, “a teoria do cinema nascida no mundo das humanidades tem sido baseada na eficiência e na importação de metáforas sobre o fenômeno do filme”¹¹ (Andrew, 1984, p.9, tradução nossa), o que acabou deixando o cinema confinado a um ambiente mais propício aos estudos narrativos.

Ao longo de sua introdução ao livro *Concepts in Film Theory*, Dudley Andrew apresenta uma dicotomia entre uma teoria tradicional e uma teoria moderna, cujo surgimento ele data em torno do ano de 1964, marcado por uma crise da fenomenologia que até então dominava o cenário intelectual francês e o surgimento da fundamental obra de Jean Mitry sobre a estética do cinema, um trabalho que se distanciaria da visão aristotélica e

¹¹ Do original: “the film theory born in the world of the humanities has been one based on the efficacy and import of metaphors about the film phenomenon”.

enciclopédica do que seria esta teoria tradicional do cinema vigente até então. Ao nome de Mitry, soma-se o de Christian Metz, semiologista que se voltou para o estudo do cinema e chegou a dedicar um longo ensaio ao livro daquele autor, consolidando as novas práticas estruturalistas e semióticas como válidas para o estudo de filmes e de todo o complexo em torno do cinema. Esses dois nomes são, para Andrew (1984), a marca de uma transição em curso e uma mudança de tom nos estudos sobre cinema, porque não dizer até uma maior profissionalização e especialização do campo, na Europa e, sobretudo, na França:

A modéstia decorre da recusa do tom enciclopédico de muitas das antigas teorias. Metz e seus seguidores estão satisfeitos em isolar questões teóricas específicas e lançar luz sobre elas sem recorrer a princípios gerais elevados. Desse modo, eles se vêem mais alinhados com a ciência moderna do que com a ciência aristotélica. No entanto, os teóricos modernos se sobrepõem a seus antecessores, apontando para a gama de disciplinas sofisticadas cuja interseção no cinema nunca foi considerada problemática antes de 1960. (Andrew, 1984, p.11, tradução nossa).¹²

A teoria tradicional seria agora reavaliada, criticada, pensada em suas metáforas e adaptada a esse novo momento de efervescência intelectual no pós-guerra. Mitry coleta estudos da era clássica da teoria do cinema, nomes como Pudovkin, Eisenstein, Vertov, Münsterberg, Béla Balázs, Bazin e outros, para propor uma interrelação dinâmica entre os diversos termos até então levantados para se pensar o cinema, sendo comparado por Andrew a Hegel, como um conciliador de diferentes visões sobre a arte cinematográfica (Andrew, 1984, p.12). A partir de Mitry, tomado como essa figura de passagem, a teoria moderna passa a ser entendida como um questionamento aos conceitos-chaves reunidos por esse autor (Andrew, 1984, p.15).

Mesmo que seja possível rever muita coisa do que está dito nesse trabalho pioneiro de Dudley Andrew, podemos enxergar como há uma conservação desses dois nomes, Mitry e Metz, como figuras-chaves de passagem para um estágio de maior maturidade da parte dos estudos relacionados ao cinema. Esse elemento é fundamental e continuará sendo considerado em autores como Rodowick, como veremos a seguir.

Em 2000, Dudley Andrew faria uma nova leitura sobre as fases da *Film Theory*, em artigo chamado “The Three Ages of cinema Studies and the Age to come”. O texto foi escrito em um momento de prenúncio do que fariam as imagens digitais na compreensão de

¹² Do original: “The modesty arises from the refusal of the encyclopedic tone of much early theory. Metz and his followers are content to isolate particular theoretical issues and to shed light on these without recourse to lofty overall principles. In this way they see themselves more in the line of modern science than of Aristotelian science. Modern theorists lord it over their predecessors, however, by pointing to the range of sophisticated disciplines whose intersection in the cinema was never felt to be problematic before 1960”.

cinema herdada do século XX. Na nova definição, o período identificado como “Idade da pedra” é o dos amadores, dos entusiastas do cinema que atuam em um momento no qual as instituições acadêmicas ainda não abraçaram os filmes. A noção de autoria e uma fenomenologia errática marcam esse período. Depois, autores como Comolli iriam destronar os estudos de cinema de nomes como Mitry e colocariam em voga um diálogo com o marxismo de Althusser, a semiótica, a psicanálise, a antropologia estrutural e um longo etc. É um momento em que os filmes são menos amados e mais investigados ou interrogados, tratados com suspeita; será essa a teoria do cinema exportada para os Estados Unidos em meados dos anos 1970 (Andrew, 2000, p.343). O terceiro momento, que Andrew, nos anos 2000, chama de presente, é constituído após 1968; antes dessa data, os estudantes eram “acólitos dos autores”; na segunda era, essa idolatria por cineastas foi substituída pela adoração a teóricos como Derrida, Lévi-Strauss e Foucault; na terceira fase, porém, a agenda dos professores em sala de aula determina os caminhos dos estudantes:

Hoje, por contraste, acadêmicos americanos do cinema vagam livremente em um domínio cujas fronteiras eles parecem aptos a refazer por eleição, às vezes por consenso. O poder na sala de aula é exercido não pelo assunto nem pela disciplina mas pela pauta do professor. E comandando tal agenda está a produção de novos ensaios e livros gerenciados pela triagem do acadêmico¹³ (Andrew, 200, p.345, tradução nossa).

O que é interessante nessa narrativa de burocratização contada por Dudley Andrew é a importância política dada a maio de 1968 e o quanto a data marca uma passagem para a teoria, um entusiasmo que transfere a carga política libidinal das ruas para os textos e leituras:

Maio de 1968 preparou o terreno para a cultura cinematográfica que em 1975 parecia oferecer uma pedagogia alternativa de vanguarda dentro de um sistema universitário a ponto de reconhecer os estudos de cinema. Sob a pressão moral de 1968, estudantes de cinema buscaram teorizar as ordens políticas, acadêmicas e cinematográficas e desconfiar dos truques e seduções do establishment. Exuberante em suas ambições juvenis por um campo unificado de estudos do cinema, a teoria estruturalista foi promulgada por um quadro autoconfiante - pretensioso ou heroico, como preferir - cujo projeto seria abandonado prematuramente, talvez por causa de contradições internas, mas certamente porque sua lógica estava em desacordo com a do sistema universitário. [...] os estudos de cinema após a década de 1970 passaram a desempenhar papéis mais sérios nesse sistema, aumentando em número, mas não mais tão desafiadoramente diferentes (Andrew, 2000,

¹³ Do original: “Today, by contrast, American film scholars roam freely in a domain whose very borders they seem able to redraw by election, sometimes by consensus. Power in the classroom is wielded not by the subject matter nor by the discipline but by the professor’s agenda. And heading that agenda is the production of new essays and books man- dated by the American tenure triage”.

p.345-346, tradução nossa).¹⁴

Esse pequeno parágrafo resume o que acontece entre os anos 1960 e 1970 como um momento de efervescência revolucionária e entusiasmo que infelizmente culminou em uma acomodação às instituições que estavam sendo desafiadas. Nessa trajetória está resumida grande parte das questões envolvendo a transição da teoria e sua aclimação em solo americano. Veremos a seguir como Jameson também tem sua versão dessa história, que não prioriza o maio de 1968, mas o processo de lutas e combates dos anos 1960. De todo modo, nos parece que 1968 figura, em Andrew, como um emblema para todo um período de lutas e transformações.

Em *Elegy for Theory*, Rodowick estabelece uma periodização da *Film Theory* em três estágios. De maneira similar a Andrew, ele também constrói uma divisão que privilegia uma etapa mais “estética”, quebrada por uma virada moderna, mas que altera os termos e as nomeia como primeiro um momento estético, seguido por um momento estrutural ou semiológico da teoria, e por fim adiciona um terceiro estágio contemporâneo, mais preocupado ou centralizado por questões em torno de problemas concernentes à ideologia e ao cultural (relativos ao Sujeito, ao espectador etc.) (Rodowick, 2014, p.72).

Esse primeiro momento da Teoria não se reconhecia enquanto tal, ou da forma como entendemos hoje o discurso teórico acadêmico. Aliás, sua principal posição era fora da academia, através dos escritos de filósofos marginais, jornalistas, estetas, poetas, criadores do cinema, psicólogos, críticos, teóricos de arte e um longo etc. Nomes como Delluc e seu conceito de Fotogenia, Canudo, Bazin, Panofsky, Benjamin, Malraux, Balazs e tantos outros se enquadram nessa fase, mais preocupada com a legitimação dos filmes enquanto arte, publicando em revistas e jornais, tentando entender o que fazia do cinema uma novidade para o campo estético. Esse momento guia o pensamento sobre a arte cinematográfica até meados dos anos 1950, quando a vaga estruturalista e semiológica começa a varrer a sociedade e aos poucos ocupar postos acadêmicos de poder, na França inicialmente e, depois, sendo exportada para o outro lado do Atlântico ao se estabelecer nas universidades norte-americanas.

Rodowick acompanha o diagnóstico de Andrew ao posicionar Metz como um

¹⁴ Do original: “May 1968 prepared the ground for the film culture that in 1975 seemed to offer a vanguard alternative pedagogy within a university system just on the point of recognizing cinema studies. Under the moral pressure of 1968, film students aimed to theorize the political, cinematic, and academic orders and to be wary of the tricks and seductions of the establishment. Exuberant in its adolescent ambitions for a unified field of cinema studies, structuralist theory was promulgated by a self-assured cadre-pretentious or heroic, as you choose-whose project would be prematurely abandoned, perhaps because of internal contradictions but more certainly because its logic was at odds with that of the university system. [...] cinema studies after the 1970s slipped into standard adult roles in that system, swelling in numbers but no longer so defiantly different”.

marco na profissionalização e na criação do que de fato compreendemos como *Film Theory*, entendida como só possível de se cristalizar devido a todas as transformações nas ciências humanas promovidas pelo estruturalismo como um conjunto de novas metodologias e abordagens prontas para revolucionar os estudos universitários. A partir de Metz, o estilo beletrista dos escritos sobre cinema, o impressionismo e a ênfase maior em questões estéticas herdadas de tradições como o idealismo alemão são deixadas de lado em nome dos signos, do jogo de significantes e de todo um vocabulário herdado da linguística, passando pelo formalismo russo — grupo que possuía estudos importantes e pioneiros também voltados para o cinema, e não só para a literatura, como vulgarmente se pensa — e outras escolas que na época apareciam como uma novidade entusiasmante e encontravam nos filmes terreno privilegiado para demonstrar sua validade metodológica. Novas revistas são criadas e há uma procura maior por outras abordagens que não apenas a crítica de filmes, manifestando um “desejo por formalização, unidade metodológica e coerência conceitual”¹⁵ (Rodowick, 2014, p.96, tradução nossa). Em resumo, é graças ao cenário aberto pelo grupo de Praga, o formalismo russo e a linguística saussuriana que a *Film Theory* se estabelece, na esteira da virada linguística/estruturalista que aponta para uma profissionalização das análises e pesquisas; fato é que a partir dos anos 1950, mas preparada por toda uma lenta progressão que remonta a muitas décadas antes, a *Film Theory* começa a surgir através de contatos com as correntes que vêm renovar a reflexão sobre a literatura.

Na passagem para esse momento em que aspectos de estrutura e significação ganham mais proeminência, Rodowick destaca a figura de Barthes, que apresenta uma metodologia inspirada em Saussure e reivindica a nascente semiologia para realizar não só uma análise social, mas também um tipo de crítica ideológica e desmistificadora, o que colocaria o estruturalismo como uma perspectiva que apresenta não só inovações teóricas, mas também prometendo uma certa maneira de estar no mundo, uma postura intelectual de crítica e questionamento que não abria mão de perseguir uma legitimidade científica (Rodowick, 2014, p.138). Essa postura, assim como a ambição de Lévi-Strauss de fundar toda uma nova ciência unificada do signo e da significação, irá inspirar Metz no desafio de buscar entender, a partir dessa nova abordagem guiada pela linguística, meios de expressão que seriam considerados não linguísticos, como o eram o cinema e a fotografia (Rodowick, 2014, p.154). Metz aproximou-se na maior parte do tempo de um pluralismo metodológico, bebendo da psicanálise, da linguística, da antropologia e de outras áreas de conhecimento para tentar

¹⁵ Do original: “desire for formalization, methodological unity, and conceptual coherence”.

construir sua teoria do cinema. Com isso, ele de certa forma serviu como elo, na narrativa de Rodowick, para essa institucionalização e internacionalização de uma concepção de Teoria, superando a dispersão em pequenas contribuições teóricas nacionais que imperava até os anos 1950, ou seja, foi a figura de Metz, através dos seus questionamentos, que inventou a *Film Theory*:

Nestes curtos sete anos, ao menos para os film studies, Metz se torna “discursivo” no sentido foucaultiano — não só o autor de teorias do cinema, mas o ponto focal de um novo sistema de discurso, que emerge de um novo contexto institucional com seu próprio estilo retórico e senso de lugar na história, uma nova estrutura conceitual definida por princípios precisos de pertinência e critérios implícitos de inclusão e exclusão para a prática da teoria¹⁶ (Rodowick, 2014, p.163, tradução nossa).

É o desejo por constituir essa teoria do cinema, a qual Metz ainda não considerava “pronta”, que, na visão de Rodowick, permite que se tornem possíveis as condições para a formação desse “campo”, entendido aqui como essa postura ética e crítica diante da sociedade, tomando o cinema como lócus de investigação, dentro de um escopo maior de transformações intelectuais a partir da virada estruturalista.

O último estágio identificado por Rodowick é datado a partir dos anos 1980, dominados pelos Estudos Culturais e compreendidos como uma proliferação rizomática ou um estilhaçamento de distintas abordagens, campos de investigação e problemas em desagregação (Rodowick, 2014, p.202). O que se identifica nessa proliferação é um sentimento de um discurso que se exaure, mas curiosamente multiplica seus escopos e áreas de interesse, em um período marcado pela variabilidade, pela descontinuidade e por uma sensação de esgotamento. É como se a teoria tivesse realizado seu objetivo e pudesse agora adotar qualquer problema, objeto ou abordagem: o corpo, os afetos, as deficiências físicas, as identidades de gênero, as animalidades, a natureza, os espaços... mas perdesse algo daquela ética e postura crítica, ou estivesse em algum tipo de limbo no qual os discursos e ideologias são desconstruídos e criticados, mas nada acontece exceto a proliferação de diplomas e trabalhos acadêmicos. Esse cenário é parte da pós-modernidade traçada por Jameson, na qual o pluralismo metodológico absorve o pós-estruturalismo e a cultura popular já foi legitimada como objeto.

Mas é nesse terceiro estágio que os *Film Studies* se solidificam como um campo

¹⁶ Do original: “In these seven short years, for film studies at least, Metz becomes “discursive” in Foucault’s sense— not just the author of film theories, but the focal point of a new system of address, which emits from a new institutional context with its own rhetorical style and sense of place in history, setting out a new conceptual framework defined by precise principles of pertinence and implicit criteria of inclusion and exclusion for the practice of theory”.

acadêmico nos Estados Unidos. É ao longo dos anos 1970, a partir da publicação de coletâneas como as já mencionadas de Dudley Andrews, e outras, como as de Bill Nichols (1976), que uma sistematização dos escritos e teóricos do cinema começam a ser reunidos. Assim como em Metz, essas coletâneas instituem um campo, por adotarem uma postura metateórica, começarem a levantar questões e afirmações endereçadas a um determinado público consciente de si mesmo, criticando seus próprios pressupostos; em síntese, indicam o processo “da teoria se autoinventando, por assim dizer, tomando a si mesma como objeto de reflexão crítica” (Rodowick, 2014, p.210, tradução nossa)¹⁷. Foi através do conceito de Ideologia e dos problemas implicados nesse conceito, segundo Rodowick, que a *Film Theory* estabeleceu suas primeiras rotas de pesquisa na academia americana, diretamente inspirada na *French Theory* e no pensamento de autores como Kristeva, Althusser, Lacan e outros. É difícil encontrar um único ponto de irradiação para toda explosão discursiva, embora exista um ensaio, publicado nas páginas da *Cahiers du Cinéma*¹⁸ que para muitos é significativo de que

¹⁷ Do original: “of theory inventing itself, as it were, by taking itself as an object of critical reflection”.

¹⁸ Os anos 1960 representaram uma onda de transformações e o surgimento de novas revistas de cinema com uma postura mais política e crítica, como *Cinématique*, mas o melhor termômetro para medir o que acontece ao longo da década continua sendo a revista *Cahiers du Cinéma*, periódico dirigido por discípulos do crítico André Bazin, como os futuros cineastas da *Nouvelle Vague*, Godard, Rivette, Truffaut, Chabrol, Rohmer e outros, que ficariam conhecidos como “os jovens turcos”, polemistas e defensores de uma concepção autorista de cinema, entusiastas da *mise en scène* e provocadores de escândalo, defensores do cinema de autores hollywoodianos como John Ford, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks e Samuel Fuller, contra a tradição francesa. Graças a *Cahiers*, o cinema americano passou a ser mais respeitado como fenômeno estético. A partir dos anos 1960, movida pelo entusiasmo de Jacques Rivette, a revista passou a acolher autores estruturalistas como Lévi-Strauss e Roland Barthes em suas páginas, alterando gradativamente as suas posições editoriais. Os debates estruturalistas que foram desde o começo muito bem acolhidos pela revista representam um questionamento aos seus pilares iniciais: a ideia de autoria tende a se transformar mais em um problema ou um conceito em questão; a obra passa lentamente a dar lugar ao texto; a concepção de *mise en scène* clássica construída pela revista começa a erodir e o sistema de Hollywood passa a ser visto com muito mais desconfiança, entendido como mais uma instituição a ser desafiada e desconstruída. Dá-se um processo de ruptura, uma reflexão sobre as transformações que existem entre um cinema clássico e moderno, reflexão que pode ser vista também em termos políticos como parte de um conjunto maior de transformações no debate estético, um questionamento a formas hollywoodianas e uma procura por novas formas. Jim Hillier descreve os anos 1960 na *Cahiers* como uma década de “politização”, na qual a figura de Bertolt Brecht surge como uma alavanca para questionar debates sobre a representação em moldes clássicos e colocar a política no centro da crítica (Hillier, 1986, p.9). Essa politização não se deve só a Brecht, mas a toda uma absorção do novo vocabulário estruturalista e pós-estruturalista francês. Daniel Fairfax aponta como a revista foi um dos pilares que ajudou a estabelecer as fundações para os *Film Studies* americanos nesse período que vai dos anos 1960 até os anos 1970 (Fairfax, 2021, p.16-17). A teoria do cinema em seus primeiros momentos nasce a partir da leitura de textos seminais escritos na *Cahiers du Cinéma*, como o texto coletivo sobre “Jovem Sr. Lincoln”, de John Ford, os editoriais de Comolli, o artigo “Sutura” de Jean Oudart e outros. Esses clássicos teóricos, por sua vez, são leituras inspiradas nos autores da teoria francesa em ascensão, como Lacan, Kristeva, Derrida, Althusser e Barthes. Tudo isso envolvido por uma profunda aura de politização. A *Cahiers* viverá momentos turbulentos ao abraçar o maoísmo e as posições revolucionárias das vanguardas ativistas, a partir dos anos 1970. Chega-se a falar que a revista começa a desprezar o cinema. As fotos e stills dos filmes desaparecem das suas páginas e o maoísmo radical leva os editores a desprezar o cinema comercial. Poucos autores se salvam do naufrágio: o Grupo Dziga Vertov, o casal Straub-Huillet e alguns poucos ainda são levados a sério pela revista. Após longa crise financeira, apenas na segunda metade dos anos 1970 a revista começa a se recobrar dos anos de radicalismo e de sectarismo ideológico (que mesmo assim, foram fecundos do ponto de vista da Teoria) e recuperar parte do seu prestígio em audiências mais amplas, com a ajuda de críticos como Serge

um novo campo de investigações, tendo a Ideologia como centro, acabava de surgir:

Pode-se dizer, então, que a teoria do cinema contemporânea emerge com a “ruptura teórica” da Cahiers du cinéma, que foi afirmado como tal primeiro no editorial de Jean Narboni and Jean- Louis Comolli de Outubro-Novembro de 1969, “Cinema/Ideologia/Crítica”. Nesse texto profundamente influente, Comolli e Narboni propuseram reorientar a revista rumo a uma abordagem crítica científica, uma “prática teórica” de crítica, em que a crítica de Althusser às ideologias idealistas e empiristas seria unida à análise formal e semiótica como meio de entender o potencial do cinema para perpetuar ou romper sua relação com a ideologia dominante do capitalismo. (Rodowick, 2014, p.215, tradução nossa)¹⁹.

O giro teórico da *Cahiers* já se dava com as entrevistas realizadas com Barthes e Lévi-Strauss no começo dos anos 1960, fruto do interesse de Jacques Rivette e outros membros de seu conselho editorial nos novos teóricos que despontavam na cena intelectual francesa, construindo processo de gradativa aproximação da crítica de cinema de Paris aos teóricos estruturalistas, movimento que representa um ponto de inflexão dentro da crítica. É o diagnóstico de uma situação e de uma confluência de interesses o que Rodowick apresenta, observando também como o momento é de tensão e de luta política. Através do conceito de Ideologia, a *Film Theory* vai ser muito impulsionada em suas primeiras décadas, através de trabalhos pioneiros de autores como Wollen, Mulvey e outros; não só isso, em termos althusserianos, Rodowick acredita que o conceito de Ideologia possibilita uma prática teórica de desmistificação e de efeitos cognitivos (Rodowick, 2014, p.218), assim como o conceito de sujeito é o que fará a passagem para o cenário contemporâneo de estilhecimento em torno de abordagens como o feminismo, o pós-colonialismo, o decolonialismo, os queer studies etc. Interessante também pensar como a teoria contemporânea do cinema surge nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* entre os anos maoístas de 1969 e 1975, absorvendo o discurso e retórica da revista *Tel Quel*²⁰ e do maio de 1968 (Rodowick, 2014, p.224). isto é, por meio de

Daney, embora daí por diante a revista tenda a se distanciar do estruturalismo e das preocupações teóricas de esquerda que marcaram os anos 1970.

¹⁹ Do original: “One might say, then, that contemporary film theory emerges with Cahiers du cinéma’s “theoretical break,” which was first affirmed as such in Jean Narboni and Jean- Louis Comolli’s editorial of October– November 1969, “Cinema / Ideology / Criticism.” In this deeply influential text, Comolli and Narboni proposed to reorient the magazine toward a scientific critical approach, a “theoretical practice” of criticism, where Althusser’s critique of idealist or empiricist ideologies would be welded to formal and semiotic analysis as a way to understand cinema’s potential for either perpetuating or disrupting its relationship to the dominant ideology of capitalism”.

²⁰ A revista *Tel Quel* é por si só um exemplo interessante dos giros e becos sem saída em que entra essa nova militância cultural francesa ao mergulhar na Teoria. A revista surgiu com uma proposta de desengajamento contrária à postura intelectual de Sartre, defendendo posições alicerçadas no caráter não comunicativo da linguagem e rejeitando a história como problema epistemológico e teórico, abraçando as práticas do *Nouveau Roman*; em seguida, inspirados em novos intelectuais como Foucault, começam um processo de politização a partir da militância em torno da experiência vivida e do imaginário, sacudindo o cotidiano e aderindo à

uma crítica não universitária, politicamente engajada, que não necessariamente dá às costas ao ensino universitário, mas paulatinamente o domina, indo de uma posição de marginalidade a uma colocação hegemônica.

Se Metz foi a grande figura do momento estruturalista da teoria, em sua fase contemporânea a importância é concedida a Julia Kristeva²¹, jovem estudante de literatura que sai da Bulgária, desembarca na França pouco antes de 1968 e rapidamente se torna uma sensação nos círculos linguísticos parisienses, dialogando com Barthes, Todorov e com Philippe Sollers, líder da *Tel Quel* que se torna seu marido. Kristeva é especial para Rodowick por trabalhar com um conceito de transgressão a partir da negatividade e por identificar através da chamada *semanálise* uma lei estruturada como uma dimensão simbólica, bem como um sujeito falante que está sempre em processo, sempre derrapando e deslizando nas malhas desse simbólico, dessa lei que nunca se fecha (Rodowick, 2014, p.227). Kristeva é assim fundamental para a constituição da teoria, na concepção de Rodowick, por fornecer esse problema do sujeito que escapa às determinações da lei e está sempre por se constituir, expandindo e remodelando o domínio da semiótica através do marxismo e da psicanálise (Rodowick, 2014, p.228). Kristeva abre caminho para se pensar nos novos discursos teóricos a partir de uma face ou possibilidade de transgressão. Tratar a arte e a literatura como lugares de

transgressão através de atos de rebelião herdeiros do surrealismo, abandonando o *Nouveau Roman* e se aproximando do estruturalismo quando este entra em ascensão na França; logo depois, com a explosão de 1968, uma nova politização os leva a se aproximar do PCF e se aproveitar de todo o aparato de divulgação do partido, o que os coloca em conflito com as novas gerações de estudantes em revolta, que questionam o stalinismo; não obstante, os anos 1970 acompanham uma nova virada na qual se aproximam do maoísmo e de uma visão idealizada da Revolução Cultural (Wolin, 2010). Ao longo de todas essas mudanças, a *Tel Quel* se estabeleceu como um dos grandes veículos do modernismo político e ofereceu uma visão de escrita aliada à prática política que teve seu auge em alguns dos textos fomentados por Philippe Sollers, o qual segundo Wolin, ao absorver os procedimentos estruturalistas “acreditava que a literatura poderia agora ser analisada como o veículo pelo qual o eu burguês era ideologicamente sintetizado e moldado” (Wolin, 2010, tradução nossa). Do original: “believed that literature could now be analyzed as the vehicle whereby the bourgeois self was ideologically synthesized and fashioned”]. Sollers via a literatura como um mecanismo disciplinar, como um codificador de práticas, em uma forma que dialoga vagamente com a visão de Jameson do realismo burguês como parte da revolução cultural que criou novos códigos de comportamento para a burguesia; mas Wolin vê ao longo dessa trajetória uma repetição de um velho idealismo francês que tende a substituir o texto pelo real, algo que não pensamos ser o caso em Jameson.

²¹ Wolin em seu estudo sobre a teoria e a influência maoísta na intelectualidade francesa também trata da influência de Kristeva. Jovem vinda da Bulgária para estudar linguística na França, acabou se tornando uma figura importante ao desenvolver posturas teóricas que apontam já para uma transição do estruturalismo para o pós-estruturalismo, aproximando as práticas textuais do gozo, da *Jouissance*, do corpo e da intertextualidade, conceito desenvolvido por ela a partir do acúmulo teórico que ela trazia de leituras como Bakhtin e os formalistas russos que ela ajudou a popularizar na França. Sua ideia de intertextualidade, concebendo todo texto como um conjunto de fragmentos e citações, sempre em relação com outros textos, ajudou a superar o paradigma estruturalista (Wolin, 2010). Essa ideia do texto como jogo, como espaço de relações e diferenciações infinitas, permaneceria forte no campo da teoria até hoje, mesmo que suas posições políticas feministas tenham a colocado de lado quando do florescimento dos Queer Studies e de nomes como Judith Butler, embora também nesse âmbito da militância política ligada a questões feministas Kristeva tenha sido muito influente e servido como ponte e inspiração para as ideias colocadas em prática de movimentos feministas nos anos 1970, inclusive nos Estados Unidos.

uma política revolucionária foi a grande contribuição dessa autora, por essa perspectiva, em uma herança que talvez persista até hoje em uma certa retórica que acompanha a teoria. Sintetizando a sua defesa da importância da intelectual búlgara, Rodowick diz: “Assim, Kristeva representa admiravelmente a grande tendência unificadora da teoria, ou o desejo de tecer uma teoria geral do sujeito no discurso a partir das vertentes da semiótica, da psicanálise e do marxismo (Rodowick, 2014, p.219)²².”

Além da figura de Kristeva, Rodowick soma a de Althusser como fundamental para o estabelecimento dos problemas da Teoria em sua fase contemporânea, explícita ou implicitamente, transmitido através de revistas como *Cahiers*, *Screen*²³ e *Tel Quel*, definindo

²² Do original: “Kristeva thus stands admirably for the great unifying tendency of theory, or the desire to weave a general Theory of the subject in discourse from the strands of semiotics, psychoanalysis, and Marxism”.

²³ A *Screen* foi pioneira ao se dedicar, a partir de 1971, após uma reformulação (originalmente a revista foi fundada por educadores britânicos depois da II Guerra, ligados à SEFT, Society for Education in Film and Television), prioritariamente à Teoria. Ao redor da revista estavam nomes como Peter Wollen, que publicou o seminal *Signs & Meanings* em 1969, um livro que já aponta para os caminhos seguidos pela *Screen*, ao adaptar a política dos autores francesa e transformá-la na teoria dos autores, ou *Auteur Theory*, convertendo os estudos de Lévi-Strauss sobre o mito em estudos de cinema; e Geoffrey Nowell-Smith, que em 1968 publicou um livro sobre o cineasta italiano Luchino Visconti que também adaptava uma metodologia estruturalista para estudar um autor de cinema contemporâneo. A *Screen* agregaria esses e outros nomes, como Laura Mulvey, que publicará pela revista o seu mais famoso ensaio, “Prazeres visuais e cinema narrativo”, talvez o ensaio feminista mais importante até hoje nos estudos de cinema; Stephen Heath, Colin Maccabe; Teresa de Lauretis e outros. A revista funciona como um bom ponto de passagem entre a teoria francesa e a sua aclimação no território anglo-saxônico.

Philip Rosen acredita que via *Screen* é possível identificar uma “1970s film theory”, uma teoria do cinema dos anos 1970, marcada pelos debates e teorias da época, ou uma “screen theory”, dado o papel da revista; por isso, ele vê na teoria do cinema dos anos 1970 não só uma periodização, mas a marca de um esforço coletivo, sempre em desenvolvimento de uma teoria heterogênea que se formou por uma geração de pesquisadores que calibrou as pesquisas no mundo anglo-saxão e formou um arco de temas que, para Rosen, são influentes até hoje na área de estudos de mídia e de cinema, tais como o problema do sujeito e do espectador (afastando-se do problema da autoria no cinema), a narratologia no cinema, a textualidade, a diferença entre o texto clássico etc. (Rosen, 2008, p.264-265).

Uma das táticas mais empregadas pela *Screen* era a tradução de textos julgados importantes por seu comitê editorial, principalmente textos publicados nas revistas francesas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*, que nos anos 1970 deram um giro em direção ao marxismo e à psicanálise. Rosen lembra como a revista até 1975 publicou edições inteiras apenas baseadas em traduções, tendo como estratégia promover polêmicas dentro do cenário britânico de estudos de cinema e de crítica, buscando implantar outros modos de ver e de estudar cinema com o apoio das novas teorias francesas, cujo efeito foi o de internacionalizar a revista, que se tornou uma fonte para todo o mundo de língua inglesa e canonizou diversos de seus textos nela traduzidos, como os já mencionados textos de Baudry, Comolli, Oudart e a crítica coletiva de *Young Mr. Lincoln*; com o tempo, após 1975, a revista, consolidada, passaria a receber mais contribuições originais de pesquisadores próximos a ela, tanto na Inglaterra como na América do Norte (Rosen, 2008, p.266). Os textos selecionados priorizam reflexões sobre o marxismo e momentos revolucionários, além de vanguardas como o construtivismo, o futurismo, a escola formalista russa, o brechtianismo e as frentes populares na Europa (Rosen, 2008, p.266), mas eram os textos franceses os que mais aportavam na *Screen*, tomando o cenário radicalizado do pós-1968 como inspiração e absorvendo os debates sobre ideologia, semiótica e textualidade como referência para renovar o mundo inglês de estudos do cinema; as traduções, para Rosen, indicavam uma preferência por textos ligados ao marxismo e à autoconsciência teórica (Rosen, 2008, p.267); a partir de 1973, com o abraço a Metz e uma edição de 258 páginas inteiramente dedicada à semiótica, ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo, ela se tornaria a referência definitiva (Rosen, 2008, p.274). Ao problema do realismo e da ideologia, e depois o das semióticas da textualidade inspiradas em Metz, somaria-se o problema do sujeito/espectador, inspirado na psicanálise laciana e sua relação com o cinema, como algo que definiria as contribuições da *Screen* para a Teoria (Rosen, 2008, p.278). A existência da *Screen* como uma instituição longeva (a *Cahiers* permaneceu

o projeto da Teoria para o discurso contemporâneo (Rodowick, 2014, p.235). Essas novas posturas intelectuais adotarão o senso científico de Althusser, que entende a prática teórica como um processo de crítica do conhecimento, luta e reconstrução das condições de saber. Rodowick percebe que uma concepção leninista de Teoria, com uma autoafirmação de vanguarda, é comum entre várias publicações, como o *Cahiers pour l'analyse* e a já mencionada *Tel Quel*, posição engajada de questionamento epistemológico, de busca por escapar das restrições da Ideologia. A teoria do cinema absorverá essa perspectiva ao pensar o cinema como um meio em que poder e cultura se entrelaçam, em que a subjetividade se vê às voltas com a Ideologia.

Nessa perspectiva de Rodowick, a terceira fase, a contemporânea, da Teoria, que para ele vai de 1975 até meados dos anos 1990, se dividirá em duas vertentes; uma mais psicanalítica e althusseriana, voltada para os problemas do feminismo, da subjetividade, da ideologia; e outra voltada para os estudos culturais da mídia, representada por nomes como Stuart Hall. Com o fenecimento da influência da *Tel Quel* e do que Rodowick chama de modernismo político – que trataremos com mais atenção adiante – o pós-modernismo começa a conquistar mais espaço enquanto uma perspectiva que gira o discurso da Ideologia em direção ao culturalismo (Rodowick, 2014, p.254). Já nos anos 1980 há um conflito entre a maneira de entender as práticas significantes, como defendida pelos althusserianos e a ideia

pouco tempo em seu giro teórico e ainda nos anos 1970 voltou a ser uma importante revista dedicada a crítica, enquanto a *Cinéthique* encerrou as atividades em 1985), apoiada pela SEFT e pela British Film Institute (BFI), aliada ao fato de que ela não era apenas uma revista teórica, mas também preocupada com discussões metodológicas e que dependia de um público universitário e estudioso do cinema, fez com que a revista acabasse contribuindo para a consolidação de um campo de estudos sobre cinema na Inglaterra e posteriormente nos Estados Unidos, dotando-a de muito poder e visibilidade; soma-se a isso o fato de que muitos dos seus editores assumiram postos em universidades, como professores, ou dentro da BFI, ajudando a editar livros e promover debates com perspectivas próximas a da *Screen* (Rosen, 2008, p.290-291). Tudo isso revela o quanto essa revista foi fundamental para dar forma ao campo de estudos de cinema como conhecemos hoje. Laura Mulvey e Peter Wollen concordam em como na virada para os anos 1960 havia um interesse em estudos de Narratologia e na leitura de formalistas russos como Jakobson e Tynianov nos departamentos de Inglês, o que favorecia a possibilidade de estudar o cinema em outras bases teóricas mais próximas da literatura e da Teoria; os autores argumentam ainda que foi fundamental o uso dessas novas metodologias para estudar o cinema hollywoodiano e outras formas populares, abrindo caminho para novas pesquisas (Mulvey; Wollen, 2008).

A partir da segunda metade dos anos 1970, a *Screen Theory* veria seu espaço ser ocupado por outras perspectivas teóricas, principalmente pelos Estudos Culturais capitaneados por Stuart Hall e seu Birmingham Center, também um espaço de elaboração teórica coletiva. A teoria francesa de Althusser, Lacan e outros perde espaço para Gramsci, mas os estudos sobre representação e espectadores dos primeiros permitiram uma realocação de perspectivas: agora os estudos sobre raça, os estudos de gênero e *queer* se expandem em novas preocupações. Deborah Philips lembra depoimentos de Stuart Hall, que diria na época que as áreas de Mídia e de Cinema eram um lugar privilegiado para a construção de novas aproximações teóricas; e de Charlotte Bronson, que lembrava como, apesar de marginal – graças também à *Screen* – a área de estudos de cinema era uma das mais teoricamente engajadas e politizadas da Inglaterra (Philips, 2005, p. 94-95). Para Phillips, uma série de novas transformações culturais e políticas afastam a intelectualidade do althusserianismo dos anos 1970, mas ele ainda assim deixou suas marcas e ajudou a moldar o campo (Philips, 2005, p.102).

dos estudos culturais de pensar os espectadores como agentes ativos, leitores não passivos, em um movimento que não abandonou as tendências teóricas em curso, mas as remodelou e recombinau, tendo como centro não mais o sujeito, enquanto categoria filosófica e teórica, e a Ideologia, mas colocando em proeminência o conceito de cultura, fazendo assim com que o cinema se diluísse em um campo maior de mídias e fenômenos culturais (Rodowick, 2014, p.255). Essa narrativa de Rodowick possui um importante contato com a forma como Jameson entende o pós-modernismo enquanto um fenecimento das pulsões utópicas das vanguardas modernistas, visto que para Rodowick, o modernismo político visível nos críticos e teóricos próximos do cinema perdem espaço para concepções mais populares, abandonando o aspecto de transgressão ou aclimatando-o a ambientes acadêmicos, deixando de lado a cisão entre realismo e modernismo, assim como a divisão entre alta cultura e cultura popular; a experimentação cede espaço para a apropriação, recontextualização e paródia (Rodowick, 2014, p.256). O “Aparato” ou o dispositivo que parecia onipresente, a transgressão e o sujeitos sempre em processo dão lugar a práticas ativas de leitura, agências espontâneas de leitores (Rodowick, 2014, p.257).

Enfim, pensamos que com esses dois autores apresentamos ao menos as linhas iniciais de como o campo das teorias do cinema vê a si mesmo²⁴. O que fica de Rodowick e

²⁴ 20 anos antes de Rodowick, Franco Casetti havia construído uma proposta de visualização da teoria dos cinemas a partir de uma distinção também em três paradigmas, ou três gerações, mas seu ponto de partida é o pensamento sobre o cinema a partir do pós-guerra. Casetti olha para o desenvolvimento do cinema em toda a Europa e percebe que depois de 1945 começa a ocorrer um processo de maior legitimação e aceitação do cinema como um meio válido de expressão estética; junto com isso, ele percebe uma maior especialização do debate em torno do cinema, com o desenvolvimento de uma linguagem técnica e especializada em institutos de pesquisa, uma separação entre o ofício da crítica e o da teoria, que pensa inclusive as condições em que a crítica de cinema pode se colocar, além de uma internacionalização do debate, que sai dos marcos nacionais isolados e, por fim, uma percepção de uma maior pluralidade de metodologias e abordagens (Casetti, 2005, p.15-18). Vemos que seu diagnóstico é muito próximo também ao de Rodowick e ao de Andrew, o que mostra que essas periodizações e reflexões sobre a história da *Film Theory* possuem também um certo acúmulo e tradição, nos quais as perspectivas sobre o passado da disciplina, por mais distintas que sejam, se comunicam. Casetti também apresenta uma distinção, que ele lê desde Metz e Dudley Andrew, entre uma postura estética-filosófica e uma postura científica diante do cinema, e percebe a história do cinema enquanto um jogo ou disputa, ou mesmo combinação entre essas duas frentes, assim como Rodowick, que certamente tomou inspiração desse texto de Casetti. Esse último, porém, realiza uma divisão em três paradigmas para explicar as múltiplas teorias do cinema: um paradigma estético-essencialista, um paradigma científico-analítico e o paradigma interpretativo (Casetti, 2005, p.22).

O paradigma estético é uma teoria ontológica, que busca entender o que é o cinema, sua essência, uma definição da matéria, ou uma busca por um núcleo metafísico central; é uma teoria englobante, que busca uma verdade, bem representada pela obra de Bazin, Morin, Della Volpe e outros (Casetti, 2005, p.22-23). Os protagonistas dessa teoria são os críticos que querem explorar a natureza do cinema, escrevendo ensaios, editoriais e críticas em revistas especializadas (Casetti, 2005, p.26).

O paradigma metodológico questiona sobre que ponto de vista ou perspectiva é possível entender o cinema, e o que se entende a depender da perspectiva adotada; é um paradigma que se questiona o tempo todo que dados reunir, selecionar e como apresentar, valorizando o componente semântico da teoria, buscando mais o pertinente do que o essencial, mais as análises do que as definições, o estabelecimento de modelos, a sistematicidade e a busca constante da correção ao invés de uma preocupação com a verdade. Os protagonistas dessa teoria são os profissionais formados em campos disciplinares distintos que transpõem suas conclusões de

Andrew é como os anos 1960 são fundamentais para a transformação do olhar sobre o cinema e a emergência da Teoria, sendo que em Dudley Andrew o próprio evento de maio de 1968 é evocado como elemento transformador de um paradigma a outro. Essa ideia para nós é importante, mostrando como impulsos externos à academia moldam os saberes acadêmicos e como esses últimos podem ser entendidos como codificações desses anseios utópicos. Essa concepção não será muito diferente daquela que Jameson irá apresentar, como veremos a seguir.

Os nomes até aqui citados, como Kristeva, *Tel Quel*, *Screen*, o maoísmo francês e Althusser são importantes como figuras que encarnam um momento político na Europa influente na constituição da Teoria dos Estados Unidos enquanto um movimento não só acadêmico, mas também político, com ecos ou ruídos revolucionários que são gradativamente apagados ou cancelados pela máquina acadêmica, mas de alguma forma sobreviventes, nem que seja em certos jargões ou posturas. É importante ter em mente essas energias rebeldes, porque elas também habitam o texto de Jameson, uma grande resposta crítica e estilística à política em uma época de refluxo em um país, os Estados Unidos, onde a tradição de luta socialista sempre encontrou dificuldades, embora tenha tido também seus momentos de heroísmo. O projeto de Jameson é simultaneamente o de construir uma cultura social-democrata ou socialista e o de elaborar e contribuir para a consolidação de um saber universitário institucional. Ao mesmo tempo, Jameson também responde em seus textos a dilemas e perguntas colocadas por autores como Althusser e Kristeva, preocupando-se também com o problema da Ideologia, do sujeito, da narração e do desejo como centrais em suas investigações do cinema, que podem ser lidas como sua tentativa de responder ou de problematizar ainda mais os problemas colocados pela teoria do cinema e por teóricos franceses e anglo-saxões dos anos 1960 e 1970. Sua visão particular do que foram os anos 1960 mostra como ele é um herdeiro e ao mesmo tempo crítico desses teóricos, não necessariamente se aproximando de ideias como “a Teoria enquanto Transgressão”, de Kristeva, mas abraçando e se aproveitando da ideia de reunir diferentes discursos em confluência, além de se inserir em um campo de debates que pensa o Sujeito e a Ideologia a

forma mais suave possível para o estudo do cinema (Casetti, 2005, p.23-26).

O último paradigma, de teorias do campo, se pergunta que problemas o cinema enquanto meio suscita e como ser atingido por ele, em uma perspectiva dialógica a qual pensa como o cinema afeta a realidade e outras disciplinas, e como a realidade e as outras disciplinas podem afetá-lo; valoriza a dimensão mais fenomênica da teoria e se constitui enquanto um campo de perguntas ou problemáticas, privilegiando o componente indutivo, a formação de um espaço de observações e o gosto pela exploração, os protagonistas desse campo são os pesquisadores que agora mesclam os saberes mais técnicos com compromissos mais gerais (Casetti, 2005, p.24-26).

partir da arte. Veremos no restante deste capítulo e ao longo da tese como Jameson responde a esses problemas. Conforme já antecipamos, o que chamamos de seu Laboratório é a forma em que ele faz culminar todas essas questões em uma maneira que mantém viva a perspectiva marxista de que revoluções são possíveis e de que a história pode ser transformada pela ação coletiva.

2.3 Maio de 68 e a transformação na Teoria

Vimos como Dudley Andrew destacou o evento do maio de 1968 como um fenômeno catalisador de mudanças culturais que ajudam a consolidar o discurso da Teoria, e como para Rodowick as décadas de 1960 e 1970 são o espaço de contestação e rebeldia que ajuda a formatar, para o bem e para o mal, a Teoria enquanto discurso acadêmico. Precisamos agora nos voltar para esse contexto e entender que impulsos utópicos são esses que estão em jogo.

Qualquer tentativa de olhar para o maio de 1968 francês exige o contorno de algumas armadilhas da memória e da mídia²⁵. Primeiro, convém lembrar dos prenúncios do maio francês, para entender o que estava em jogo ali no final da década. O *affair Langlois*, que opôs o então diretor da cinemateca Henri Langlois e seus discípulos, dentre eles François Truffaut, de um lado; e Malraux, à época ministro da cultura de De Gaulle, no ano de 1966, de outro, é um primeiro indicativo de que algo estava acontecendo. Em nome de uma suposta profissionalização da cinemateca, local de resistência e de ar mítico na geração cinéfila dos anos 1950 e 1960, a demissão de Langlois foi anunciada e vista por muitos como um ataque ao coração do cinema francês, gerando uma reação política, com protestos e ações de rua, que prenunciam o que aconteceria dois anos depois²⁶. Outro prenúncio importante foram as lutas em torno da questão argelina, esta última acarretando inclusive massacres de imigrantes e corpos jogados ao rio Sena, uma ação bárbara que foi seguida de um apagamento nacional de décadas, e só seria lembrada e investigada em trabalhos mais recentes (Ross, 2018). Somase a isso uma compreensão terceiro-mundista que ganhava a juventude europeia, descontente com os rumos do que acontecia no Vietnã e atenta aos movimentos de libertação colonial na

²⁵ Contra a versão de que Maio de 68 foi uma ação espontânea de massas estudantis, Kristin Ross mostra como ocorreu uma operação de confisco da memória, através da propagação de convenientes relatos biográficos e da personalização de Maio em torno de algumas narrativas que sequestraram a memória coletiva de lutas e descontentamento social que gerou a maior greve geral da história francesa até então, um movimento que segundo a historiadora não pode ser resumido a um mês, ou algumas semanas, mas um processo de lutas que teria durado talvez quinze anos (Ross, 2018).

²⁶ Cf. Baecque (2007).

África e na Ásia.

Isso diz respeito ao cinema e à Teoria de muitas formas, visto que os anos 1960 e o ano de 1968 acabaram catalisando ou evidenciando transformações profundas que estão acontecendo há muito tempo, inclusive abrindo espaço para que teóricos até então marginais aos institutos de ensino, como Guattari, Deleuze, Derrida, Barthes e outros, passassem a receber maior interesse devido às transformações no campo intelectual; outros, como Foucault, que vinha recebendo gradativa atenção, passam a acolher as demandas de maio de 68 e vê-las em confluência com o trabalho que já vinham desenvolvendo. Os teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas não eram os best-sellers nas mãos dos jovens nas barricadas. Esse posto era muito mais o de Guy Debord, Herbert Marcuse, Sartre, Fanon, Beauvoir, Lefebvre, Vaneigem e alguns outros autores que deram subsídio à nova esquerda, ainda marxista e militante, mas buscando se distanciar das posições de Moscou, desgastada após a invasão da Hungria de 1956 e o relatório Krushev. Mas o futuro, sem dúvida, foi daqueles intelectuais mais distantes das concepções marxistas.

A efervescência dos anos 1960 e começo dos anos 1970 formarão uma confluência que a nós pode parecer estranha. Althusserianos e lacanianos conviviam bem com as ideias desconstrucionistas de Derrida; o maoísmo e o castrismo encantavam os jovens; os teóricos do terceiro mundo tinham seus livros vendidos e debatidos pelos jovens rebeldes. Parte desse panorama ajuda a formatar a Teoria como uma prática discursiva pós-moderna.

Sylvia Harvey defende que o pós-68 alterou lentamente e de muitas formas a paisagem dos estudos a respeito do cinema na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, devido às transformações na teoria de cinema francesa, mas lembra que muitas dessas transformações poderiam ter ocorrido mesmo se maio de 68 não tivesse acontecido, pois a crise da crítica impressionista já se avizinhava de toda forma, a demanda por investigações mais técnicas e de metodologia mais rigorosa, bebendo da narratologia, da semiótica e do estruturalismo, já vinha crescendo (Harvey, 1980, p.1). O que ela marca é como os britânicos e estadunidenses absorveram essas transformações:

Mas o que é interessante na forma como algumas dessas ideias foram apropriadas pela crítica americana e inglesa é a precisão da operação através da qual elas foram nitidamente liberadas da teoria da unidade complexa da formação social e do clima de militância política que as gerou na França. Estas ideias que, na França, foram o produto de um deslocamento momentâneo mas radical, um questionamento crítico de todos os níveis sociais, tornaram-se na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos pouco mais do que um soluço nas superestruturas, uma ligeira retificação de engrenagens naquela máquina social cujo modo fundamental de operação não mudou

(Harvey, 1980, p.1-2, tradução nossa.²⁷.

O que Harvey está dizendo é que essas teorias e métodos que eram relacionados à luta e à transformação social na França perdem sua carga transgressora e subversiva e se tornam códigos acadêmicos, o que em si não nos parece pouca coisa. Há uma transferência da energia política que tem subtraída sua dimensão prática. É como se as universidades norte-americanas estabelecessem uma forma de controle no modo como aquelas ideias podem circular pelos diversos *campi*, limitando a política dessas teorias. Sylvia Harvey defende que muitos debates que circularam em torno do maio de 68 foram o alimento para o desenvolvimento de reflexões, além de práticas de filmar e de criticar; debates que parecem afastados do campo estético, como os de ocupar ou não as fábricas, defender reformas ou revoluções, adotar métodos de ações diretas ou negociações, faziam parte de uma cultura política e teórica que se apaga com sua transposição ao outro lado do Atlântico (Harvey, 1980, p.13). Esses debates aconteciam por toda parte, mas se destacavam os “Estados Gerais do Cinema”, um tipo de Fórum permanente reunindo estudantes, professores, pesquisadores, diretores, atores, produtores, roteiristas e diversos profissionais envolvidos com a área, pensando uma saída revolucionária para a França a partir do debate cultural e ideológico, mas atravessado por debates políticos e comunistas; ou o entusiasmo como se desenvolviam modos coletivos e militantes de produção²⁸, questionando as antigas formas de autoria (Harvey, 1980). Mesmo a defesa do texto modernista ganhava aqui ares políticos, com a prática de fortalecer obras que faziam autocrítica de sua própria dinâmica interna, pensavam o próprio meio, favoreciam novas formas e experimentalismos etc. Essa defesa de um texto ou obra que convidava o leitor a participar de sua compleição, convidava o pensamento conjunto em obras abertas ou incompletas, além de outras formas de experimentação, era alimentado por um horizonte cultural que já absorvia os textos formalistas e futuristas russos que circulavam nos meios intelectuais e eram traduzidos por revistas de cinema, gerando um caldo de cultura que permitia o desenvolvimento de debates sobre o modernismo em grande parte ligados a questões de atuação política no âmbito da cultura. Os ensinamentos cubistas,

²⁷ Do original: “But what is interesting about the way in which some of these ideas have been appropriated for English and American criticism is the precision of the operation through which they have been neatly cut free from that theory of the complex unity of the social formation and that mood of political militancy which engendered them in France. Those ideas which, in France, were the product of a momentary but radical displacement, a critical calling into question of all the levels of the social formation, have become in Britain and the United States little more than a hiccup in the superstructures, a slight grinding of gears in that social machine whose fundamental mode of operation has not changed”.

²⁸ Recomendamos a tese de Leonardo Gomes Esteves, intitulada *Dialética da desconstrução: maio de 68 e o cinema* (2017), como um mergulho histórico e estético nesse período em que tantas ideias de esquerda fervilhavam.

formalistas e futuristas eram assimilados como práticas de questionamento à ilusão fomentada pelas obras de arte, uma guerra à transparência em nome de outros pontos de vista e maneiras de encarar o mundo e a estética. Revistas como *Cinéthique* e *Cahiers* encontravam em cineastas como Straub-Huillet, Godard, Carmelo Bene e outros, formas de questionar os modelos clássicos de representação; questionando visões instrumentalistas da arte essas revistas e autores passaram a defender de modo mais engajado a necessidade de travar lutas e mudanças no próprio terreno das obras (Harvey, 1980, p.62-63).

Questões como a importância do espectador, visto agora não mais como uma figura passiva, mas como alguém convocado a construir a obra e também produzir seus sentidos, passaram a ser comuns, resgatadas de textos de autores como Eisenstein e Dziga Vertov (Harvey, 1980, p.64). Defende-se aqui uma política que não vê como suficiente explicitar sua posição por meio de enunciados e formas narrativas convencionais, mas pensando o próprio material que dá forma aos filmes, através da autorreflexividade sobre as próprias condições de existência (Harvey, 1980, p. 68). Uma guerra ao realismo e à transparência era declarada em nome de uma prática modernista e materialista de fazer cinema.

Nesse cenário, o debate a respeito do conceito de Ideologia ganha relevo, em um momento de questionamento da “teoria do reflexo”, hegemônica nas hostes comunistas dedicadas a pensar a cultura; e de uma relação mecânica entre base e superestrutura, vista de forma mais e mais cética, visto que, para aqueles que acreditavam em uma relação direta entre as duas instâncias, a cultura era na maior parte do tempo relegada a uma posição subalterna, de epifenômeno do que acontecia no campo socioeconômico. É aí que a figura de Althusser²⁹,

²⁹ O Estruturalismo e o Pós-Estruturalismo tornaram-se quase sinônimos da Teoria, e os novos filósofos e pensadores dessas correntes tornaram-se durante os anos 1960 produtos franceses de exportação. Todos eles impactaram os nascentes estudos de cinema de alguma forma, mas Althusser e Lacan inspiraram problemas de pesquisa que foram essenciais nos anos 1970 nos Estados Unidos, para não falar da renovação que eles provocaram no pensamento francês dentro do marxismo e da psicanálise, respectivamente. Lacan inspirou Althusser de muitas formas, e era comum ver os alunos do primeiro frequentarem os seminários do segundo. O retorno a Freud que o psicanalista propunha inspirou o retorno a Marx que Althusser e seus alunos realizavam como estratégia de contornar o marxismo humanista que ainda tinha força na *intelligentsia* francesa. Poderíamos mesmo falar em uma corrente althussero-lacanianiana que aglutinava algumas preocupações em comum e trabalhava de forma semelhante alguns conceitos, como os de Ideologia e de Sujeito.

Althusser foi pioneiro e abraçado por uma geração de jovens estudantes ao propor o estudo filosoficamente rigoroso da obra de Marx. Entre idas e vindas, desenvolveu em seus textos algumas aproximações e abordagens entre marxismo e psicanálise, bem como alguns conceitos e visões sobre o que ele entendia por Teoria. Seu texto mais influente é o ensaio “Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado (Notas para uma investigação)”, um texto no qual Althusser tenta explicar o aparato estatal dividindo-o entre o que seria seu aparelho repressivo (a polícia, o exército etc.) e a dimensão que ele chama de aparelhos ideológicos de Estado, que por sua vez englobariam as leis, a imprensa, os aparelhos políticos, as instituições educacionais (esta considerada o principal aparelho ideológico de estado do capitalismo), os aparelhos culturais etc. As instituições que funcionam como aparelhos ideológicos efetivam a sujeição ideológica dos indivíduos, que garantem a manutenção e perpetuação da sociedade capitalista. Enquanto os aparelhos repressivos funcionam por meio da coerção violenta, os aparelhos ideológicos funcionam por meio da Ideologia, interpelando os

pesquisador já mencionado por Rodowick, como vimos em nossa leitura, que desde meados dos anos 1960 vinha pensando a Ideologia em outros termos, ganha importância. Althusser começa a pensar a autonomia relativa dos distintos níveis da realidade, entre eles a cultura, e pensar as discrepâncias entre infraestrutura e superestrutura, com isso enxergando a Ideologia como um sistema de representações que não se extinguiria em uma sociedade comunista, mas faria parte de uma forma de enxergar e se situar no mundo (Harvey, 1980. p.99-100). Althusser abre todo um novo campo de pesquisas que muito interessa aos cineastas, os quais passam a ver na Ideologia um instrumento de ação na história no qual os filmes e criações podem intervir, entendendo que é possível resistir à ideologia dominante e gerar posturas oposicionais (Harvey, 1980, p.97). Essas teorizações confluíram com o que acontecia no mundo durante o pós-guerra, ajudavam a fornecer respostas sobre o motivo da dominação capitalista ainda continuar inabalável no ocidente mesmo após décadas de implantação do socialismo real na URSS; ajudavam a lidar com os dilemas dos países socialistas, presos em suas próprias contradições, e eram entusiasmadas também pela revolução cultural chinesa, que parecia servir de exemplo para a possibilidade de atuar no terreno da Ideologia de forma nunca antes imaginada (Harvey, 1980, p.93-97). Antes de tudo, é possível desmistificar e desconfiar do cinema, agora visto como um aparato a serviço da classe dominante, com sua ideologia da representação e da transparência a serviço da manutenção dos valores e da moral dominante, com formas que não possuem nada de inocente (Harvey, 1980, p.108).

Harvey conclui uma reflexão a respeito da forma como a realidade histórica começa a ser percebida pelos althusserianos, que passam a observar o desenvolvimento desigual e combinado³⁰ da realidade, encontrando camadas de períodos históricos anteriores

sujeitos (o exemplo de Althusser que se tornou famoso é aquele do guarda que grita “Ei, você aí!”, enquadrando o indivíduo na malha da lei e capturando-o pelo Estado, tornando-o um suspeito) (Althusser, 2020). Os aparelhos ideológicos são descentralizados e múltiplos, e têm sua unidade garantida pela perpetuação da ideologia da classe dominante (Althusser, 2020), indicando uma possibilidade de explorar suas contradições, realizar práticas contrárias à dominação ideológica, o que foi uma ideia muito bem acolhida por diretores e teóricos do cinema. Resumindo as posições de Althusser, temos então que toda ideologia possui uma existência material, só existe por meio das práticas e das instituições que as veiculam, bem como as ideologias não são uma representação falsa da realidade, ou sequer uma representação da realidade, mas pertencem ao campo do imaginário e das relações. Continuando, a função maior das ideologias para Althusser é capturar os indivíduos como sujeitos. Assim, a Ideologia tem como produto esse sujeito que age por si mesmo, perpetuando a reprodução do sistema capitalista. Esse texto viria a ser um dos mais lidos e comentados dos anos 1970 e essa conexão entre Sujeito e Ideologia será o caminho para muitas das pesquisas mais importantes na *Film Theory* das décadas de 1970 e 1980, especialmente no que diz respeito ao pensamento sobre o lugar do espectador.

³⁰ Teoria elaborada por Leon Trotsky como forma de superar as visões etapistas do stalinismo, entendendo os resíduos de formações pré-capitalistas em coexistência com os níveis industriais mais avançados, em uma série de combinações econômicas, sociais e culturais que exigem do investigador uma perspectiva de totalidade e um olhar internacionalista (Löwy, 1998).

ainda presentes, sobrevivências de modos de produção passado, levando-os logicamente a questionar sobre a emergência de modos de produção e formas de vida futuras, o que o investigador das ideologias poderia buscar captar:

[...] podemos observar que assim como existe a possibilidade de que uma forma particular de produção cultural ser uma ‘sobrevivência’, uma ressaca anacrônica das necessidades de classe de uma época mais antiga, também é possível teoricamente que a produção cultural antecipe as necessidades futuras de classe, e desempenhe um papel na transferência de hegemonia política de uma classe a outra antes de uma mudança radical nas relações de produção. Esta possibilidade produz um otimismo que busca o surgimento de culturas oposicionais e de ideologias dos dominados, mas ‘de protesto’. É apenas esta esperança que justifica a contínua discussão e a busca por práticas estéticas radicais dentro de uma ordem social que opera de acordo com as exigências do capital monopolista (Harvey, 1980, p.105, tradução nossa)³¹.

Talvez isso se explique por uma confluência de interesses do marxismo do período em suas mais diversas vertentes, mas o fato é que o parágrafo acima bem pode servir para introduzir um pouco do que Jameson pretende quando busca traços de utopia em artefatos culturais, como veremos no próximo capítulo. É como se Jameson buscasse dar a sua versão teórica aos problemas colocados por esse contexto, entendendo que precisa dar conta dessa multiplicidade de perspectivas sem abrir mão da perspectiva dialética e da totalidade. Veremos que o intelectual estadunidense se aproxima do althusserianismo, embora o coloque em contato com tendências marxistas que poderiam ser rivais suas, como Lukács e Benjamin. Por hora é importante lembrar dessa confluência de estratégias em torno das temporalidades e da Ideologia entendida não só como falsa consciência, mas como um terreno de práticas e intervenção crítica, interpretativa e política. Além disso, a investigação de realismos oposicionais também fará parte da agenda de pesquisa de Jameson, como veremos na leitura do ensaio “A existência da Itália”.

Dudley Andrew acompanha o diagnóstico de Sylvia Harvey sobre a importância de maio de 1968 para acelerar e desenvolver a *Film Theory*, como já mencionamos, começando por uma crescente desconfiança alimentada por críticos e teóricos em relação às hierarquias e sistemas de cineastas e produtores, bem como uma desconfiança dos teóricos e

³¹ Do original: “[...] we may note that just as there is a possibility that a particular form of cultural production may be a ‘survival’, an anachronistic hangover from the class needs of an earlier epoch, so also it is theoretically possible for cultural production to anticipate future class needs, and to play a part in the transference of political hegemony from one class to another in advance of a radical change in the relations of production. This possibility produces that optimism which looks for the emergence of oppositional cultures and of dominated but ‘protesting’ ideologies. It is only this hope which justifies the continued discussion of and search for radical aesthetic practices within a social order that operates according to the exigencies of monopoly capital”.

historiadores clássicos do cinema, como Georges Sadoul e Jean Mitry, acompanhando um sentimento maior de questionamento às estruturas e instituições; diretores como Marguerite Duras, Peter Wollen e outros passam a ser valorizados por suas práticas de escritura e desconstrução dos padrões clássicos do cinema, o que leva a maiores elaborações em torno da dicotomia entre realismo e modernismo (Andrew, 1984). Dudley Andrew identifica na teoria contemporânea um discurso que se concebe mais como práxis do que pura filosofia:

Na maioria das vezes, a teoria recente se contenta em entender seu discurso como práxis ao invés de como filosofia pura. Ela tem procurado nivelar todos os filmes sob o gênero e todos os gêneros sob a ideologia, a fim de limpar o terreno para uma prática cinematográfica que possa proteger a si mesma e a seus espectadores do ideológico. Desconstruiu o filme representativo para que o filme não representativo pudesse tomar seu lugar. Questionou a função do prazer no cinema para abrir espaço para um cinema não contaminado pela consciência sexista de nossa cultura. Espera-se destruir o espetáculo para permitir um jogo produtivo com os signos como primeiro passo para uma reformulação produtiva da própria cultura (Andrew, 1984, p.127, tradução nossa)³².

Essa postura aproxima a teoria contemporânea do cinema da visão althusseriana de “prática teórica”, como o são a psicanálise e o marxismo, e de uma ideia de pensamento que se pensa enquanto intervenção transformadora na realidade. Além disso, o texto explica por outro ângulo uma divisão entre um cinema moderno e um cinema clássico ou realista, vendo no jogo com as formas e na desconstrução dos códigos tradicionais uma disputa estético-política e uma ênfase na mudança que Dudley Andrew vê com cautela, já que essas novas críticas da Ideologia se cristalizam em novas posições institucionais no âmbito da *Film Theory*. O humanismo e o formalismo tradicional perdem força e são substituídos por novos valores, pós-estruturalistas e marxistas radicais, que passam a ocupar espaços de poder na imprensa especializada e nas universidades. Andrew vê também com ceticismo a ideia moralista por trás de alguns críticos de cinema que se esforçaram em definir bons e maus filmes a partir de critérios pré-estabelecidos, assim como a de construir um ponto de vista trans-histórico de avaliação sobre as condições da crítica e do cinema; desconfiado dessas posturas, Andrew defende a historicidade das posições, a constante transformação dentro da *Film Theory* e uma prática hermenêutica (Andrew, 1984, p.131). Andrew valoriza também a

³² Do original: “More often than not recent theory is content to understand its discourse as praxis rather than as pure philosophy. It has sought to level all films under genre and all genre under ideology in order to clear the terrain for a film practice which might protect itself and its viewers from the ideological. It has deconstructed the representational film so that the non-representational film may take its place. It has questioned the function of pleasure in cinema to make room for a cinema uncontaminated by the sexist consciousness of our culture. It has hoped to shatter spectacle to permit a productive play with signs as a first step toward a productive re-working of culture itself”.

posição do crítico como alguém que escreve e reescreve aquilo que lê e vê, inspirado em Barthes e sua noção de *scriptible*, propondo, portanto, que os teóricos do cinema precisam ter uma teoria da leitura que abarque também a literatura. É justamente essa noção de *scriptible* que será tão importante para Jameson, como veremos no próximo capítulo. Andrew acredita que Barthes foi de fato o modelo de teórico e crítico que se tornou mais influente no âmbito dos *Film Studies*, e que a Teoria não deve ser um discurso descolado da história e dos filmes para os governar, mas funciona melhor quando ela é “exatamente o processo de reescrever nosso momento histórico através dos filmes” (Andrew, 1984, p.131, tradução nossa)³³. Essa aproximação à Barthes e à defesa de uma compreensão de leitura que abarque não só o cinema, mas também a literatura, se comunica em vários pontos com a postura que Jameson adota em relação ao cinema, como veremos também no próximo capítulo.

Essas transformações na Teoria envolvem, se pudermos resumir, uma compreensão do estético e do político como duas instâncias ligadas uma à outra, uma compreensão da arte e da política que se alimenta de todo um clima que não se explica por 1968, nem só por maio, mas por toda uma década de transformações, como Jameson e outros autores corretamente apontam. Dudley Andrew marca 1968 como um momento de entusiasmo: “Os estudos acadêmicos de cinema decolaram por volta de 1968 - com enorme entusiasmo. Era um jardim na Primavera de Praga do mundo acadêmico. Hoje, percebe-se que ele está em desordem”³⁴ (Andrew, 2000, p. 341, tradução nossa).

Rodowick define essa época de ascensão da Teoria, combinada a esse clima de vanguarda política e estética, como “modernismo político”, um termo, segundo ele, cunhado por Sylvia Harvey, mas que Jameson já utiliza ainda nos anos 1970, no posfácio de um livro sobre marxismo e estética que ele organizara.³⁵ Para o teórico do cinema, o termo seria “a ideia definidora, o que Foucault poderia chamar de a priori histórico, da teoria do cinema dos anos 1970”. (Rodowick, 1995, p.viii, tradução nossa)³⁶, que ele busca entender como uma “prática discursiva”³⁷, em termos foucaultianos. Essa prática discursiva é formada por uma

³³ Do original: “exactly the process of rewriting our historical moment through films”.

³⁴ Do original: “Academic cinema studies took off-around 1968-with enormous enthusiasm. It was a garden in the Prague Spring of academia. Today one senses it in disarray”.

³⁵ Trata-se do posfácio à coletânea *Aesthetics and Politics* (1977).

³⁶ Do original: “the defining idea, what Foucault might call the historical a priori, of 70s film theory”.

³⁷ “Uma prática discursiva serve como um limite conceitual, não apenas no que diz respeito à possibilidade de certos tipos de afirmações, mas também como um ‘imperativo epistêmico’ que estabelece condições de conhecimento anteriores a qualquer sujeito cognitivo” (Rodowick, 1995, p.9, tradução nossa). Do original: “A discursive practice serves as a conceptual limit, not only with respect to the possibility of certain kinds of statements, but also as an “epistemic imperative” that establishes conditions of knowing prior to any cognitive subject”.

rede que envolve agentes que estamos mencionando ao longo do capítulo, como a revista *Tel Quel*, a teoria althusseriana da Ideologia, a psicanálise lacaniana, a semiótica etc. É uma tentativa de criar uma configuração para a face da *French Theory* mais preocupada com questões envolvendo a cultura e a ideologia. O que nos interessa é que para Rodowick essa articulação é o que permite pensar a *Film Theory* em seus primeiros momentos (Rodowick, 1995, p.10), o que a torna possível:

O tema mais fundamental do modernismo político pode ser apresentado da seguinte forma: a possibilidade de um texto radical e político é condicionada pela necessidade de uma estratégia representacional de vanguarda; ou mais precisamente, estratégias que enfatizem a natureza material da linguagem ou da apresentação cinematográfica, especialmente na forma de uma autocrítica. Esse é o significado exato que os editores de *October* dão à sua formulação de uma "função crítica e discursiva" no cinema. Aqui, discursivo significa uma concentração reflexiva sobre as formas e os materiais específicos da expressão cinematográfica; crítica define o projeto "epistemológico" do cinema modernista como a exploração completa de seus meios de representação e sua "desconstrução" de códigos normativos e representacionais.

A inteligibilidade dessa afirmação deriva, em última análise, de uma única e ampla oposição — a do modernismo versus o realismo. A história dos debates sobre estética do século XX, baseados nessa oposição — a discussão entre Bertolt Brecht e Georg Lukács nos anos 30 é a mais conhecida —, foi caracterizada por uma competição entre dois tipos de forma textual (Rodowick, 1995, p.11, tradução nossa)³⁸.

Esse trecho mostra para nós como o problema dessa diferenciação entre modernismo e realismo era abraçado por toda uma geração de intelectuais, fonte de debates dentro do marxismo dos anos 1930 e herdado por Jameson, cuja resposta supera as contradições e limites dessa geração de modernismo político dos anos 1970. Poderíamos simplificar o meticuloso estudo de Rodowick dizendo que o modernismo político abusou dessas formas de binarismos nas quais o seu "texto" modernista buscava superar os códigos realistas e transparentes do passado. Além dessa dicotomia entre realismo e modernismo,

³⁸ Do original: "The most fundamental theme of political modernism can be stated as follows: the possibility of a radical, political text is conditioned by the necessity of an avant-garde representational strategy; or more precisely, strategies emphasizing the material nature of language or cinematic presentation, especially in the form of an auto-critique. This is the precise meaning that the editors of *October* give to their formulation of a "critical, discursive function" in the cinema. Here discursive means a reflexive concentration on the forms and materials specific to cinematic expression; critical defines the "epistemological" project of modernist cinema as the full exploration of its means of representation and its "deconstruction" of normative, representational codes.

"The intelligibility of this statement ultimately derives from a single, broad opposition—that of modernism versus realism. The history of twentieth-century debates on aesthetics founded on this opposition—the argument between Bertolt Brecht and Georg Lukacs in the thirties is the best known—has been characterized by a competition between two types of textual form".

também havia a dicotomia entre “códigos” e desconstrução, que seria vista como uma prática aproximada do marxismo e leninismo do período, de questionamento das ideologias instituídas, ou o binarismo entre os textos modernistas contra as formas realistas, dentre outros dualismos. Uma associação entre texto modernista/de vanguarda e transgressão, superação das ilusões ideológicas, desafio ao *status quo* se estabeleceu a partir de uma leitura enviesada do conceito derrideano de escritura nas mãos de teóricos e escritores como Sollers e seus colegas de *Tel Quel*, e depois de teóricos como Wollen, Heath e outros. Que seja enviesada não quer dizer necessariamente improdutiva, pois tal leitura estimulou de fato uma geração de escritores e teóricos a se lançar em um esforço prático de questionamentos as formas narrativas passadas, em um jogo que colocava em ação tanto o escritor quanto o leitor: “Para Baudry e Sollers, a *écriture* descreve uma ficção textual que, sem narrar, coloca teoricamente o problema da narração”³⁹ (Rodowick, 1995, p.28, tradução nossa). Esse problema teórico da narração envolve o espectador ou leitor, o que acarreta a tomada de reflexão sobre o sujeito e o seu processo de constituição como um problema central para o modernismo político, que no fundo quer pensar também como ocorre a dominação, como operam as ideologias, tratando-se de um problema tanto estético quanto epistêmico que afeta o pensamento sobre a literatura, o cinema e as demais artes do período. Rodowick sintetiza: “O principal problema enfrentado pela teoria crítica pós-68 foi o seguinte: como diferenciar os tipos de textos de acordo com os tipos de conhecimento que se acredita que eles produzem?” (Rodowick, 1995, p.70, tradução nossa)⁴⁰. Há um envolvimento muito direto entre prática e escrita que hoje pode nos parecer ingênuo, um desejo de transformação da realidade por meio da atividade intelectual, mas, no entanto, ele estava lá e é um elemento incluível. Rodowick define a retórica desse período como uma retórica da ruptura [*rhetorical break*], inspirada na concepção de ruptura epistemológica de Althusser: “Econômica, ideológica, formal: a retórica da ruptura na teoria cinematográfica francesa após 1968 deve ser definida ao longo desse continuum como uma transação entre ideologia e forma” (Rodowick, 1995, p. 75, tradução nossa)⁴¹. Toda a investigação de Rodowick sobre o modernismo político se justifica, segundo ele, pelo fato de que ela não foi apenas uma moda francesa passageira, mas ajudou a constituir o futuro da Teoria como discurso: “As questões colocadas pelo modernismo político não definem simplesmente um problema local e transitório na teoria cinematográfica; ao contrário, elas

³⁹ Do original: “for Baudry and Sollers *écriture* describes a textual fiction that, without narrating, poses theoretically the problem of narration”.

⁴⁰ Do original: “O principal problema enfrentado pela teoria crítica pós-68 foi o seguinte: como diferenciar os tipos de textos de acordo com os tipos de conhecimento que se acredita que eles produzem?”.

⁴¹ Do original: “Economic, ideological, formal: the rhetoric of the break in French film theory after 1968 must be defined along this continuum as a transaction between ideology and form”.

determinaram os fundamentos institucionais dessa teoria em suas formas atuais” (Rodowick, 1995, p.272, tradução nossa)⁴². É como se um *ethos*, ou uma cultura epistemológica tivesse se formado e consolidado ao longo dos anos 1970 não na forma de uma fidelidade teórica a conceitos ou metodologias, mas numa intencionalidade e numa forma de conceber a relação da teoria com seus objetos. Não seguimos adiante com Rodowick em todas as suas conclusões, embora ele pareça correto quando traça a ingenuidade do modernismo político e a sua crença no poder do texto e da escritura como formas de transformação. O que parece interessante aqui é esse apontamento de quão marcantes foram esses anos em termos políticos e teóricos. Com Harvey e Rodowick, então, temos uma outra via de chegada ao diagnóstico que é apresentado também por Jameson e Dudley Andrew acerca da relação entre as vanguardas dos anos 1960 e a consolidação da Teoria. Rodowick opta pela designação de modernismo político, interessante por estabelecer uma ponte entre os artistas de vanguarda, os militantes da cultura e os acadêmicos que se cristalizam na academia. De todo modo, o importante a salientar é essa conexão entre anseios revolucionários e máquina acadêmica, uma conexão que não se dá sem perdas e dissipações. Quanto a Jameson, veremos a seguir que ele dialoga muito com as narrativas de Harvey, Rodowick e Andrew, também destacando as lutas dos anos 1960 como parte de um processo longo de transformações.

2.4 Mutações dos anos 1960

Um texto menor de Jameson, publicado na coletânea *Ideologies of Theory* servirá como aporte para essa discussão que queremos iniciar. “Periodizing the 60s” é um ensaio de fôlego que aponta diversas tendências que embasam toda a análise de Jameson do pós-modernismo, do ensaio clássico de 1982 até o recente “Aesthetics of singularity”. Escrito nos anos 1980, parte do esforço teórico de Jameson naquela fase, o texto opta por abordar de forma direta, sem a mediação de obras de arte ou produtos culturais, os fenômenos de uma dada situação histórica.

A opção de Jameson de não centrar seu texto em torno do evento mítico do maio de 1968 e, ao invés, buscar analisar um processo longo de transformações na conjuntura de todos os anos 1960, permite que ele saque uma narrativa ambígua, na qual o terceiro mundo desempenha um papel de protagonismo, começando pela tomada do poder em Cuba, ainda em 1959, e só se concluindo com o fim da guerra do Vietnã, a derrota da estratégia das guerrilhas

⁴² Do original: “The questions posed by political modernism do not simply define a local, transient problem in film theory; rather, they have determined the institutional foundations of that theory in its currently reigning forms”

em 1967, o golpe dado ao governo de Salvador Allende no Chile em 1973, e os acordos econômicos que em 1973-1974 preparam a entrada em cena do neoliberalismo. A contradição iluminada por Jameson é que esse período é definido por um longo processo de descolonização, com a emancipação de vários povos que entram em cena e assumem um novo protagonismo, obrigando os europeus e norte-americanos a reelaborar suas concepções teóricas, culturais e políticas, ao mesmo tempo em que toda uma recolonização é proposta em termos de domínio do capital financeiro sobre a terra, não deixando nenhum espaço virgem diante da dominação do capital — Jameson chega a falar de uma desapareção da natureza, em um mundo no qual a cultura, ou segunda natureza, teria assumido para nós o lugar da primeira — o que destaca também como para Jameson a política da pós-modernidade se define como uma disputa por terra e por controle de territórios. A década de 1960 é pensada então simultaneamente como um período de descobertas e libertações, mais de inovações políticas do que de reafirmações de antigas concepções marxistas tradicionais, e um período de reconfigurações do capital, de dominação e colonização da agricultura e do inconsciente, com a indústria cultural tornando-se ubíqua e não deixando nenhum espaço para práticas estéticas de confronto. Está dado o palco, nessa década revolucionária e ao mesmo tempo contra revolucionária, para nascer o pós-modernismo.

Na teoria, esse novo cenário coloca em crise as concepções de luta de classe tradicionais do marxismo e abre espaço para uma série de novos problemas envolvendo epistemologias, o poder, os pequenos grupos, as mulheres, as nações oprimidas, os negros e negras, as sexualidades e gêneros desviantes da norma e uma série de outras pautas e sujeitos marcados pelo signo da alteridade frente ao sujeito ocidental branco. Digressões importantes são apresentadas neste ensaio a respeito do terceiro mundismo e dos novos sujeitos políticos. O papel do maoísmo como uma experiência europeia de vanguarda é destacado, com o lema “o pessoal é político” apresentado enquanto uma abertura para a constituição de um novo espaço de luta, posteriormente ocupado pelo feminismo como uma extensão das possibilidades de reivindicação, ou como uma abertura para novos espaços de confronto e debate (Jameson, 1991a, p.98).

Ainda sobre a Teoria, o legado de Althusser também é destacado pelo teórico norte-americano como uma filosofia que ataca as instituições e as problematiza — não escapando do radar de James que essa é uma questão filosófica que bebeu muito do maoísmo⁴³ — e desenvolvendo o conceito de semiautonomia; segundo Jameson, a Teoria será

⁴³ Para Richard Wolin, o legado de 1968 tem como um dos seus principais eixos a construção de uma ideia de política cultural ou o entendimento de que o cultural é político (ou que o pessoal é político, ou que na verdade

importante no contexto das lutas por “justificar uma semiautonomia na esfera cultural, bem como, e especialmente, uma política de cultura semiautônoma” (Jameson, 1991a, p.102). O principal efeito desse processo de autonomização no âmbito político é lido por Jameson como um entendimento alterado do que passa a ser o ativismo:

[...] surgirá a idéia de que as lutas pertinentes a cada um desses níveis (lutas puramente políticas, puramente econômicas, puramente culturais, puramente "teóricas") podem igualmente não ter relação necessária entre si. Com esse "derretimento" final do aparelho althusseriano, encontramos-nos no (ainda contemporâneo) mundo de microgrupos e micropolíticas — diversamente teorizadas como políticas locais ou moleculares, mas claramente caracterizadas, por diferentes que sejam as várias concepções, como repúdio às antiquadas políticas de classe e de partido de tipo "totalizante", e cuja síntese mais óbvia foi o desafio do movimento feminista, com suas peculiares novas estratégias e preocupações que atravessam (Jameson, 1991a, p.102).

Esta nova concepção sobre os movimentos sociais e as lutas políticas, formada através de um ecossistema que não possui mais um aparato central, um centro de comando como um partido político, será a principal marca de uma nova situação política em que proliferam as lutas e os microgrupos que se baseiam em táticas pessoais. Mas há um déficit de estratégia ou de projeto, esses dois termos estão cada vez mais confinados ao passado das

absolutamente tudo é político), o que ajudaria a explicar parcialmente a importância do maoísmo, que teria sido absorvido por uma estética de militância política mais do que por seu corpo doutrinário (embora ele seja importante na construção dessa estética, que deixaria como herança em muitos intelectuais do período o fortalecimento de um antiautoritarismo político, um desafio às instituições e as convenções culturais e a busca por formas alternativas de fazer política que não estivessem calcadas na centralização em torno de aparelhos hegemônicos (Wolin, 2010). Podemos pensar que o que Marcuse nomeou de autonomização da cultura explica em grande parte o que Wolin observa a partir de maio de 1968, especialmente se levarmos em conta que Jameson absorve essa tese para pensar as transformações no capitalismo tardio que levam até o pós-modernismo. Concepções como as levadas a cabo pelos situacionistas e o geógrafo Henri Lefebvre, que propunham uma “Revolução na vida cotidiana”, davam a tônica do período, colocando à frente a militância no âmbito cultural e comportamental. Práticas como as ocupações de fábricas também eram comuns, bem como o entusiasmo diante da organização de práticas de ativismo locais, valorizando a militância específica ou autogestionária. Guattari, por exemplo, em um texto herdeiro desse frisson, conclama a criação de “grupos”, a militância em grupos pequenos como algo tão importante quanto a organização em um grande partido comunista ou social-democrata (Guattari, 1981). Maio de 1968 nessa visão teria estabelecido novos patamares de luta, em torno da democratização da sociedade e do confronto com formas de autoritarismo e controle social (o que, pensamos, inclui também a disputa simbólica no campo estético) e a luta por inclusão, que englobaria as pautas dos presidiários, imigrantes, mulheres, negros e negras, população lgbtqi+ etc. (Wolin, 2010), demandas que eram subalternizadas em décadas anteriores e agora passariam a adquirir proeminência. A influência dos maoístas é medida tendo em mente uma espécie de identificação por meio da projeção: não é que os estudantes e intelectuais estivessem bem informados sobre o que acontecia na Revolução Cultural na China, mas a vontade de se distanciar do stalinismo e de Moscou levava a uma simpatia voluntária, enquanto que para teóricos como Althusser, o maoísmo parecia fornecer um caminho no qual a relação entre base e superestrutura não se dava por meio de uma causalidade direta, o que fortaleceria sua teorização e o desejo de se afastar do marxismo humanista do PCF (Wolin, 2010). Wolin observa também que o maoísmo e o que as vanguardas da Europa compreenderam como uma revolução cultural ajudou a fomentar uma corrente de militância cultural em torno da questão da “liberação do desejo”, muito inspirada nas ideias de autores como Reich e Marcuse, criticando a normalidade burguesa e explorando a dimensão política e coletiva da sexualidade (Wolin, 2010).

filosofias marxistas tradicionais e sartreanas. Não é esse cenário o que “inventa” por si só a Teoria, e não é o seu ponto de origem o que queremos identificar aqui, mas sem dúvidas essa concepção de política, multifacetada, voltada para todas as esferas da vida e do cotidiano e desprovida de uma linguagem mestra, como outrora foi o marxismo leninista ou a filosofia engajada de Sartre, será o campo maior onde muitos dos problemas da emergente Teoria vão surgir e se acomodar, especialmente no nosso caso, lidando com a *Film Theory*, como esta vai pensar os problemas do sujeito, da ideologia, do espectador, dentre outros. A nova teoria, dentro desse novo horizonte de preocupações políticas, “concebe sua vocação não como a descoberta da verdade ou o repúdio do erro, mas como luta acerca de formulações puramente lingüísticas, como a tentativa de formular proposições verbais (linguagem material) de tal maneira que sejam incapazes de implicar conseqüências indesejadas ou ideológicas” (Jameson, 1991a, p.105). Jameson nos apresenta em outros termos uma lógica que poderia ser explicada em termos deleuzianos de desterritorialização — os afetos e desejos revolucionários que explodem como novidades, apresentando novas formas de agir e de se posicionar no mundo — e uma reterritorialização que apresenta uma forma de dominação igualmente nova⁴⁴, com os anos 1980 finalmente, na outra ponta desse processo, proletarizando esses desejos, ou sobrecodificando-os (Jameson, 1991a, p.126). É baseada nessa reflexão de Jameson que sustentamos então a ideia de que a Teoria foi a prática que, mesclando-se à filosofia e às humanidades de modo geral, representou uma nova sobrecodificação dos ideais políticos dos novos sujeitos sociais e movimentos, além das novas práticas marxistas, pós-marxistas, anarquistas e radicais que explodiram nos anos 1960; é como se a Teoria fosse uma reterritorialização daqueles impulsos e desejos dentro das instituições de ensino, onde a luta prática se dava a partir da crítica da vida cotidiana feita em departamentos, mobilizando feminismo, psicanálise, semiótica, desconstrução, marxismo e, posteriormente, como atos socialmente simbólicos frente a injustiças vividas no capitalismo tardio, seja nas metrópoles ou no chamado terceiro-mundo. Se Jameson estiver correto e o discurso teórico representar um dos saldos de um período de luta em todas as esferas – inclusive e sobretudo a cultural – e uma tentativa de autonomização ou semiautonomização dessas lutas e dessas esferas de luta, devemos pensar então que essa reterritorialização não se dá de forma completa, mas pulsa na

⁴⁴ É relevante destacar os polêmicos intelectuais que, talvez lidos à época como dotados de uma posição mais conservadora, sentiram os abalos dessa nova forma de dominação que surgia e foram rechaçados pelos manifestantes de seus países por expressar seu temor e descontentamento: Adorno, que se recusou a chancelar as ações do novo movimento estudantil alemão e por isso teve suas aulas atacadas por *happenings*; Pasolini, que bradava contra a desaparecimento dos vagalumes e a homogeneização do vestuário e dos costumes promovida pelo neocapitalismo; e o icônico dito de Jacques Lacan aos jovens do Maio francês: “Vocês querem um novo mestre, e vocês o terão”.

Teoria o que poderíamos chamar, com Jameson, de um conjunto difuso de anseios utópicos, ou de um desejo chamado Teoria⁴⁵. Trata-se de uma busca ou de uma luta no terreno da cultura, que é absorvida pela máquina acadêmica e que, se desperta até hoje interesses e paixões, é porque resiste ainda, de alguma forma, uma pequena fagulha dos desejos de emancipação que guiaram os jovens dos anos 1960 e 1970, fagulhas que aparecem nos textos de Jameson a partir dessa lógica que chamamos de laboratorial, onde o teste e a experimentação teórica é o único caminho para encontrar figurações da coletividade e da utopia, bem como traços da história em um mundo pós-moderno que parece ter sufocado qualquer possibilidade de práxis.

As preocupações de Jameson são muito semelhantes às que guiaram a teoria de Althusser, Metz, Kristeva e tantos outros nessas primeiras décadas de emergência e consolidação da Teoria, ainda que Jameson não simpatize com as soluções dadas por meios como a revista *Screen*, que para ele forneciam muitas vezes conclusões de pesquisas muito parecidas para objetos muito diferentes. Jameson também busca pensar o sujeito, a ideologia, o realismo e outros temas como modos de codificação das subjetividades. Ao lermos a consolidação da Teoria sobre o prisma dos teóricos do cinema, relações e caminhos se abrem e vemos que, a partir do que pesquisadores e intelectuais engajados dessa época estavam fazendo, há uma via de comunicação entre ativistas, intelectuais, artistas de vanguarda, críticos e a academia, que absorve esses discursos e os formata às instituições. À exceção de Kristeva e da *Tel Quel*, praticamente todos os nomes citados aqui, especialmente Lacan, Barthes e Althusser, recebem um tratamento especial da parte de Jameson, que dialoga com esse cenário e responde a seu modo aos dilemas dessa geração de intelectuais, também ele propondo tipificações e metodologias para entender o cinema, mesmo o comercial. Estratégias como a de mapeamento cognitivo, que veremos no capítulo 3, parecem devedoras desse ambiente de debates, bem como o interesse de Jameson na questão da utopia. Mais importante, vemos que todos esses caminhos, seja a partir da *Tel Quel* e do maoísmo, de revistas como a *Cahiers du Cinéma* e a *Screen*, ou de intelectuais como Lacan e Althusser e o debate sobre ideologia e cinema levado adiante por autores como Baudry, Oudart e Comolli, vão de intelectuais marginais da França e da Inglaterra em direção à institucionalização acadêmica, um caminho que se relaciona ao que temos argumentado que é o espírito de contradição organizada da teoria, seu núcleo rebelde, cuja origem está nas batalhas pela vida cotidiana

⁴⁵ Elementos como o mapeamento cognitivo, que veremos no capítulo 3, e toda a produção de Jameson pensada como um diálogo não só teórico, mas também político-pedagógico, se deve a essa relação que seu pensamento conserva com esses impulsos utópicos.

travados ao longo dos anos 1960 e 1970. Por fim, concluímos por afirmar que o saldo final desse longo processo que apenas resumimos neste capítulo é a formação do discurso chamado Teoria, um símbolo ou talvez o grande discurso da pós-modernidade.

2.5 Teoria como discurso da pós-modernidade

Ao adentrar os anos 1990, Jameson já consegue observar o que é a Teoria em sua forma ossificada dentro do aparato acadêmico. A Teoria, ou o pensamento teórico pós-moderno, é caracterizada não em termos de uma corrente fechada de ideias, mas através das “peculiaridades expressivas de sua linguagem” (Jameson, 1997b, p.389). A estética desse novo discurso é entendida por Jameson como dotada das seguintes características: “não lhe é permitido formular proposições e ele não pode dar a impressão de afirmativas primárias, ou de ter um conteúdo positivo (ou ‘afirmativo’)” (Jameson, 1997b, p.389). A característica maior, porém, é um antiessencialismo e um antifundacionalismo, um abandono da metafísica e da questão do ser como trabalhada ao longo da história da filosofia até Heidegger e a geração de Sartre. Não há possibilidades de declarações primárias, todas elas parecem “elos em um ‘texto’ maior” e “não há começos conceituais” (Jameson, 1997b, p.389). A teoria precisava então não sucumbir ao silêncio e nem a essas formas degradadas de essencialismo e metafísica. A forma privilegiada de teorização e de filosofar pós-moderna se torna o comentário ou glosa a textos consagrados da literatura ou da filosofia. Nesse sentido, a atividade teórica que cabe se engajar é a da transcodificação, o diálogo entre dois códigos teóricos e suas permutações, mote da obra de Jameson pelo menos desde *Prison-House of Language*, quando este defendia que era essa estratégia que permitia ainda pensar o real (Jameson, 1972). O fato é que o mundo não possui mais um código referencial primário no qual todos podem se ancorar, e nessa pluralidade de códigos, o que se pode fazer é “medir o que é ‘dizível’ e ‘pensável’ em cada um desses códigos ou idioletos e compará-los a seus concorrentes” (Jameson, 1997b, p.391). Essa é para nós a atividade crucial da obra de Jameson e seu modo de pensar a Ideologia: o cinema, a literatura e as outras artes se inserem dentro dessa estratégia de pensar o horizonte do dizível e do pensável e abrir o espaço para formas de narrar e teorizar. Junto a isso está a ideia de produzir novos discursos teóricos, gerar novos códigos, originados pelo “estabelecimento da equivalência ativa de dois códigos preexistentes, os quais, assim, numa espécie de troca de moléculas de íon, transformam-se em um novo” (Jameson, 1997b, p.391). Essa é uma atividade nova, visto que não se trata de uma

síntese, mas de um processo de tradução. Talvez esteja aqui a explicação de por que tantos autores veem nos textos de Jameson um caráter inacabado ou de patchwork, ou mesmo uma construção contraditória e monstruosamente disforme de suas obras. O processo de tradução teórica depende dessa variedade de discursos e códigos, e sabe que o Real existe a partir dessas conexões ou passagens, e não elegendo um único discurso como o mestre, embora o marxismo figure como um suporte geral, como capaz de abarcar todos os outros códigos. É nesse caminho que a obra teórica de Jameson mais se aproxima da arte contemporânea, a partir dos próprios diagnósticos que ele realiza sobre o presente e como um processo aberto e sempre incompleto, com seus textos se assemelhando mais a um canteiro de obras permanente ou a um laboratório do que a um conjunto de teses ou um sistema fechado. O problema é que, com isso, o intelectual precisa estar atento para não se ver preso a uma pluralidade que responde a dinâmicas muito semelhantes à lógica do mercado. A contradição da postura jamesoniana é justamente a de conviver com esse pluralismo e não ser apenas mais um produtor discursivo em uma máquina que exige o tempo todo a criação de novas teorias e discursos. Esses discursos plurais podem todos coexistir pseudo-democraticamente, desde que nenhum deles se afirme como “o” discurso principal ou fundamental e aceite participar de uma luta discursiva “anódina” (Jameson, 1997b, p.394). Isso, nos parece, é contraditório com o que Jameson faz, ao afirmar, de maneira um tanto sartreana, o marxismo como uma visão de mundo inexorável, inultrapassável, uma espécie de código que, ao final, é capaz de aglutinar os outros códigos. Permanece uma tensão entre a dispersão das múltiplas teorias e a singularidade do marxismo e de uma narrativa histórico-dialética que confunde muitos leitores de Jameson (Robbins, 2020). Portanto, identificamos na própria obra de Jameson o gesto criativo que ele destaca nas teorias do presente, esse comentário e constituição a partir de um diálogo ao lado da tradição — alargando a ideia de tradição aqui para abarcar os diversos discursos teóricos, ao mesmo tempo em que nele se dá uma postura que adentra o centro das contradições culturais do presente, tendo que lidar com essa tentativa de neutralização política a partir da produção de um excesso discursivo. O novo produzido pelo laboratório de Jameson surge desse constante embate. Se muito do que Jameson descreve para a Teoria aplica-se a sua obra, como a impressão de que não há um começo conceitual, e tudo parece um elo em um processo maior, como um conjunto de textos em um fluxo incessante, o marxismo parece ser uma forma de ancoragem dentro dessa enxurrada de conteúdos teóricos, fazendo então com que ele resista à Teoria através da persistência na visão da totalidade e da utopia, insistindo na Dialética quando ela deveria ser abandonada. Os resultados apresentados podem bem ser provisórios e abertos, sempre ligados a situações, mas ainda assim os experimentos de seu

laboratório buscam resultados, um registro do movimento da história.

É impossível, talvez inviável, estabelecer origens ou pontos de partida para pensar o surgimento desse cenário de uma teoria que se descola da filosofia e das questões metafísicas. Porém, os anos 1960 aparecem ao menos como uma década que aponta para transformações no ocidente e nas disciplinas que a partir de agora deverão ser esmiuçadas. É fato que Jameson posiciona a emergência do pós-modernismo em algum lugar entre o choque de petróleo de 1973 e a consolidação do neoliberalismo com Reagan, Thatcher e Pinochet, mas se os anos 1980 são a década em que o pós-modernismo é plenamente mapeável pela obra de vários autores; e em 1979 Lyotard já lança seu grande estudo sobre *A Condição pós-moderna*, os anos 1960 são o seu alvorecer, o momento em que podem ser encontrados os primeiros indicativos de que o capitalismo entrava em uma nova fase de mutações e elementos culturais inéditos entravam em cena.

Nos próximos capítulos buscaremos entender como Jameson constrói seu pensamento sobre o cinema dentro desse cenário de pluralismo discursivo e de hegemonia da Teoria. Sua obra ao mesmo tempo ajuda a consolidar esse discurso e é a tentativa de manter visíveis traços de utopia presentes na cultura contemporânea. No capítulo a seguir, vamos ler alguns dos primeiros textos de Jameson sobre o cinema à luz da sua ideia de transcodificação, bem como de um pensamento sobre a utopia. Buscaremos apresentar como o modo que Jameson lê as obras da cultura de massas é ainda fecundo para pensar o presente e inaugura uma alternativa dialética dentro da pós-modernidade. Veremos como a lógica de processo, de um ar inacabado, são a força do pensamento jamesoniano, constituído como um imenso laboratório, um espaço de testes teóricos que toma como objetivo a libertação das amarras da Ideologia, um discurso que participa da consolidação da Teoria enquanto fenômeno acadêmico e que tem na obra *Marcas do visível* um de seus documentos mais interessantes.

3 Capítulo 2: REIFICAÇÃO, TRANSCODIFICAÇÃO E ESCRITA DIALÉTICA

“Reificação e utopia na cultura de massa”, primeiro capítulo do livro *Marcas do Visível*, foi publicado originalmente na edição número 1 da revista *Social Text*, em 1979, dois anos depois do primeiro artigo de Jameson dedicado exclusivamente ao cinema, o texto “Classe e Alegoria na cultura de massa contemporânea: *Um Dia de Cão* como filme político”, publicado na edição número 30 da *Screen Education*, em 1977. Os dois textos funcionam como um ponto de transição entre *Marxismo e Forma*, primeiro grande trabalho teórico de Jameson, lançado em 1974, e o vindouro *O Inconsciente Político*, de 1981 (Jameson, 1992), facilmente identificados pelos temas de cada artigo. Os textos também figuram em *Marcas do Visível* não só por lidarem com o cinema, mas por estarem conectados às questões do pós-modernismo e da sociedade pós-moderna, que Jameson começa a esquadriñar nesses textos dos anos 1970. Esses dois capítulos são, portanto, uma encruzilhada, um ponto de intersecção entre vários momentos da obra de Jameson.

Pretendemos argumentar nesse capítulo que o ensaio “Reificação e utopia na cultura de massa” não só propôs uma nova maneira de a teoria crítica encarar o cinema e realizar crítica ideológica, o que é a intenção explícita do texto, mas também introduziu diversos procedimentos que serão linhas de força em toda a obra de Jameson. Além disso, o capítulo é uma tentativa de responder através do marxismo e da dialética a problemas envolvendo a Ideologia e a possibilidade de questionar as formas dadas de representação por um caminho diferente do percorrido por autores como Baudry, Comolli e teóricos ligados à revista *Screen*. O escrito apresenta ainda uma das primeiras propostas de abordagem metodológica do cinema, complementado pelo texto sobre o filme *Um dia de Cão*, que, de forma embrionária, apresenta uma forma de mapeamento cognitivo, ferramenta importantíssima para Jameson. Ao longo desta seção, também discutiremos a introdução do livro *Marcas do Visível*, momento em que Jameson também explicita sua visão sobre o cinema, uma abordagem que guia os capítulos de seus dois principais trabalhos sobre o tema, este mesmo *Marcas do Visível* e o posterior *Geopolitical Aesthetics*, livro dedicado à produção cinematográfica de diversos países do mundo, como Taiwan, Filipinas, Rússia, França e Estados Unidos.

Tratando da influência do artigo “Reificação e utopia na cultura de massa”, Cramer, Szaniawski e Wagner (2021) falam de uma simultânea presença e ausência de Jameson dentro da *Film Theory*, visto que o artigo possui, de acordo com dados do google

scholar de 2024, mais de 1.752 menções, número que o coloca em um patamar mais elevado do que nomes consagrados da *Film Theory*, como Thomas Elsaesser e Edward Branigan, que possuem, em alguns de seus textos mais famosos, 730 menções e 1300 menções, respectivamente. Contudo, Jameson muitas vezes não é merecidamente reconhecido como o teórico importante que é para os *Film Studies*, tampouco há um campo específico e consolidado de estudos sobre a sua obra, embora ele seja, de acordo com os autores, provavelmente o autor em língua inglesa ainda vivo mais citado dentro dos estudos de cinema (Cramer; Szaniawski; Wagner, 2022, p.3). Uma de nossas intenções é tentar entender como funciona essa presença contraditória, ao mesmo tempo massiva e silenciosa de um autor que não pertence ao cânone dos estudos de cinema, mas pensou o cinema do século XX como poucos fizeram. Essa contradição se explica em parte pela própria postura de Jameson, que se coloca ao mesmo tempo dentro e fora dos *Film Studies*, em outra pelo enfrentamento que ele sofreu de David Bordwell, possivelmente o pesquisador vivo mais popular e mais citado dentro desse campo, e do movimento conhecido como *Post-Theory*. Abordaremos esse segundo tópico no capítulo 4. Por hora, trataremos dos ensaios de *Marcas do Visível* com o objetivo de entender como funciona o pensamento de Jameson ao voltar-se para o cinema.

Sulgi Lie identifica nos textos “Reificação e utopia na cultura de massa” e “Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea...” uma forma de polêmica com a teoria do cinema praticada nos anos 1970, principalmente com a revista anglo-saxã *Screen*, responsável pela importação de várias tendências e correntes teóricas e críticas francesas para o mundo anglófono. Para este autor, a revista *Screen*, em consonância com a *Film Theory* majoritária dos anos 1970, pensavam o cinema hollywoodiano exclusivamente em termos de dominação, vendo uma saída para essa forma apenas em termos práticos, em um esforço para construir estéticas contrárias ao classicismo de Hollywood, o que muitas vezes levava teóricos como Laura Mulvey e Peter Wollen a buscarem criar seus próprios filmes. Jameson, no entanto, conferia outro valor ao papel do crítico, teórico e intérprete, vendo uma forma de atuação política relevante também naquele que lê as obras contemporâneas, mesmo aquelas comerciais. A postura de Jameson desafia a visão de uma Hollywood monolítica e uniforme, cujo papel é visto como exclusivamente dominador, e adota uma postura que abre espaço para identificar as fissuras e nuances no projeto do cinema comercial americano (Lie, 2020, p.178).

Vamos avaliar estas e algumas outras concepções sobre a escrita de Jameson ao longo do capítulo, a fim de demonstrar como ele traz uma contribuição muito importante para o marxismo e para a teoria do cinema, mesmo se colocando fora dela e partindo da Teoria da

Literatura e da teoria crítica. Ao longo do capítulo, veremos como este ensaio tem lugar importante dentro da obra em construção de Jameson, constituindo uma etapa importante em suas elaborações sobre diversos tópicos. Ao longo desse processo, retomaremos o debate sobre o funcionamento das transcódificações em Jameson, pois é por meio delas que se desenvolve sua escrita teórica e é aí que se apresenta grande parte da particularidade de seu trabalho, que assume, como temos sustentado, a forma de uma “Escrita Laboratório”.

3.1 Superando a dicotomia entre cultura de massas e alta cultura

Em uma aproximação inicial, poderíamos dizer que o objetivo de Jameson no texto “Reificação e utopia...” é realizar uma superação dialética da dicotomia estabelecida entre cultura de massas e alta cultura, ou mostrar como essa dicotomia, que pode ter feito algum sentido em um momento modernista, já não o faz mais na era pós-moderna (termo que ele utiliza apenas em uma breve passagem do ensaio, ou seja, configurando-se esta como uma de suas primeiras aparições, se não a primeira, na obra de Jameson). Um segundo objetivo é mostrar como os textos e objetos da cultura de massas precisam contar com algum tipo de compensação, oferecer algo como uma fantasia coletiva ou alimento para os desejos utópicos dos agentes que consomem esses produtos. Todo grande texto da cultura de massas conta então com impulsos utópicos coletivos dentro de si que atraem os espectadores.

Como indicado desde o título, o conceito de reificação ocupa função importante no ensaio de Jameson. Melhor seria dizer que o conceito, trabalhado no marxismo de forma mais canônica por Lukács em seu clássico *História e Consciência de Classe*, é constantemente reelaborado por Jameson ao longo de toda a sua obra, junto com o neologismo autonomização, que se coaduna a processos descritos por Weber, inspirador de Lukács. É difícil encontrar livros de Jameson em que não exista alguma atenção considerável dada a esses dois conceitos. No período de “Reificação e utopia...”, a teoria da reificação recebe de Jameson uma definição inicial:

A teoria da reificação (aqui fortemente recoberta com a análise da racionalização de Max Weber) descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou “taylorizadas”, analiticamente fragmentadas e reconstruídas segundo vários modelos racionais de eficiência, e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins. Trata-se de uma idéia paradoxal, que não pode ser adequadamente apreciada até que se entenda em que medida a separação meios/fins

efetivamente isola ou suspende os próprios fins, daí o valor estratégico desse termo da escola de Frankfurt, “instrumentalização”, que significativamente coloca em primeiro plano a organização dos meios em si mesmos, contra qualquer uso ou valor particular que se atribua à sua prática (Jameson, 1995, p.10).

As consequências para a experiência estética devem parecer óbvias: outrora uma "finalidade sem fim", a obra se converte em um bem de consumo, uma mercadoria a ser comparada com todas as outras. A imagem, nesse sentido, como a mercadoria decisiva que se tornou na sociedade do espetáculo, é onipresente, fonte de investimentos libidinais: "consumimos menos a coisa que sua idéia abstrata, aberta a todos os investimentos libidinais engenhosamente reunidos para nós pela propaganda" (Jameson, 1995, p.12).

Sentindo os primeiros efeitos das transformações operadas pelo pós-modernismo, notavelmente a imbricação crescente entre alta cultura e cultura de massas, Jameson propõe que se leia de outra forma a dicotomia que existia entre as grandes obras de arte e as obras menores, oriundas desse mercado de produções culturais:

Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. Nesse sentido, no terceiro estágio ou fase multinacional do capitalismo, o dilema do duplo padrão da alta cultura e cultura de massa permanece, mas tornou-se não o problema subjetivo de nossos próprios padrões de julgamento, e sim uma contradição objetiva, com seu próprio fundamento social (Jameson, 1995, p. 14).

Esta é a grande inovação metodológica proposta pelo ensaio de Jameson, a proposição de ler como imbricadas as esferas da alta cultura e da cultura de massa, como se essa cisão não existisse mais, uma hipótese que Jameson desenvolverá melhor nos seus estudos sobre o pós-modernismo, mas que aqui já está tateando a partir do cinema, buscando provar como há todo um campo de investigação estética e política que pode ocorrer em torno dos artefatos da cultura de massas. Ver essas obras populares como parte de um mesmo fenômeno ligado ao modernismo e à alta cultura faz com que um pensamento global sobre a arte precise se desenvolver. No entanto, deve-se constatar o fracasso de toda tentativa de constituir uma arte política e autêntica, frustrando as expectativas de muitos que viram no desenvolvimento de novas técnicas uma possibilidade de emancipação e de possibilidades políticas. Jameson enxerga apenas em espaços marginais, nações subalternas e povos excluídos a possibilidade de alguma autenticidade, um argumento que já sinaliza para o papel

que as formas artísticas vindas de autores que habitam o terceiro-mundo e criadores adeptos de gêneros tidos como secundários, como a ficção científica, vão adquirir em importância estético-política nos estudos de Jameson.

Enfim, o problema da manipulação é abordado através do recurso à noção de recalque presente em Freud e, especialmente, em Norman Holland, este último o proponente da ideia de que toda obra de arte opera por meio da ativação de desejos e pulsões, as quais, em geral, funcionam como formas de gratificação ao consumidor da obra em questão, mas que permanecem ocultos, como uma forma de não desestruturar o sujeito receptor, colocado em contato com seus desejos mais recônditos, arcaicos e selvagens. Essa dupla injunção será o mote para Jameson desenvolver sua dialética entre utopia e reificação, dialética sempre operante nas obras da cultura de massas. Recalque e satisfação do desejo entram em uma estranha luta dentro da obra de arte.

Tal modelo parece permitir uma descrição muito mais adequada dos mecanismos de manipulação, diversão e degradação, inegavelmente atuantes na cultura de massa e na mídia. Em particular, ele nos possibilita apreender a cultura de massa não como distração vazia ou “mera” falsa consciência, mas sobretudo como um trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas, que devem então ter alguma presença efetiva no texto cultural de massa, a fim de serem subsequentemente “administradas” ou recalçadas (Jameson, 1995, p.25-26).

As análises de *Tubarão* e *O Poderoso Chefão I e II* servem como demonstração desse método. No filme de Steven Spielberg, por exemplo, o monstro é visto como um impulsionador de análises polissêmicas, a representação de uma ameaça, um outro perigoso que pode ser identificado como os comunistas, a revolução cubana ou qualquer outra fonte de angústia; de fato, o tubarão é uma imagem que faz Jameson retornar a figura do mito e com isso ressaltar a dimensão utópica da narrativa, em torno da idealização de uma comunidade por vir. Clint Burnham defende que Jameson questiona a visão prevalecente nos *Film Studies* da época de que quanto mais polissêmica, mais radical era uma obra (Burnham, 2016), mostrando como no final tudo regride a um mito. Além disso, Burnham também assinala corretamente como nas análises de *Tubarão*, dos dois primeiros filmes da Trilogia *O Poderoso Chefão* e de outros filmes, como veremos, Jameson demonstra como as obras cinematográficas da cultura de massas por vezes operam de forma a levantar angústias sociais vigentes e neutralizá-las, com isso correndo o risco de manter essas angústias e temores, que na verdade são entendidas como traços e marcas de utopias, dentro do imaginário social,

acabando por fortalecê-las (Burnham, 2016). Portanto, toda obra bem sucedida, ou de algum impacto e relevância dentro da cultura de massas, possui alguma relação com formas sociais de experiência (Lie, 2020, p.182) e de alguma forma participa das fantasias sociais de uma sociedade e interfere como uma proposta de intervenção simbólica, participando das fantasias da coletividade. Em uma correção recente, Jameson fez questão de frisar que nunca foi sua intenção detectar as valências políticas de um texto ou de uma ideia, algo que no seu entendimento só pode ser feito pela ação política prática: para ele “a função da análise ideológica é estrutural, mostrar a construção interna do texto e as múltiplas maneiras — por bem ou mal — pela qual ele pode ser usado” (Jameson, 2022, p.253, tradução nossa)⁴⁶. Não se trata de um preciosismo, mas da afirmação de que o que ele propôs ao longo de sua carreira foram análises estritamente formalistas, e não gestos diretamente políticos, embora claramente exista uma potência ativa nessas leituras empreendidas. O importante é que essas possibilidades e utopias são elementos presentes nos textos, nos filmes. As utopias não são inventadas, mas encontradas dentro das marcas do texto.

Este tipo de formulação acerca da ideia de utopia será um elemento eternamente presente nas análises de Jameson, da ficção científica mais popular às instalações pós-modernistas; recebendo desenvolvimentos distintos em outras obras. Em *Tubarão*, resumidamente, Jameson vê na morte do personagem de Quint, o homem mais velho do grupo que realiza a expedição para deter o monstro, a representação do velho capitalismo da era do *New Deal*, que deve sair de cena para dar lugar à aliança entre Brody e Hooper, a representação da nova lei e ordem em aliança com as formas neoliberais das grandes corporações multinacionais que precisam soterrar o nobre passado, mas manter sua união para deter essa ameaça externa ao império americano. O velho estilo de empreendimento e organização (Quint) é excluído em nome de uma nova relação. Aqui está a mecânica de uma manipulação que não é pura e simples "lavagem cerebral", mas um procedimento que se dá através da elaboração de formas de desejo social que são mapeadas e posteriormente excluídas do horizonte de visão do espectador. A velha América (Quint) dá lugar às novas corporações e ao braço securitário do Estado (Brody e Hooper).

No segundo exemplo, *O poderoso chefão I e II*, Jameson explicita sua hipótese de que as obras da cultura de massas precisam ser ideológicas e utópicas simultaneamente, oferecer algo ao público em termos de desejo coletivo, e não só em termos de manipulação.

⁴⁶ Do original: “the function of ideological analysis is structural, to show the inner construction of the text and the multiple ways—for good or ill—it can be used”.

Jameson afirma, em uma segunda apresentação de seu argumento inicial, que toda obra necessariamente coloca em cena fantasias coletivas, desejos utópicos, ainda que os apresente de forma distorcida. Portanto, deveria ser considerado importante para o analista e crítico pensar métodos que deem ensejo a esta forma de pensar obras não apenas em seu conteúdo manipulatório e reificado, mas também em sua dimensão utópica e crítica, ainda que essa crítica apareça por meio de meras fagulhas. No caso dos filmes da série *O poderoso Chefão*, a dupla injunção da máfia serve como emblema da presença tanto da ideologia (a máfia como representação de tudo de falho e corrupto que há no sistema americano, livrando aí a imagem das empresas capitalistas como causa da exploração e da vida danificada vivida pelos americanos) quanto da utopia (a máfia como uma irmandade, uma comunidade perdida que nos invoca formas de vida pré-capitalistas mais harmoniosas — ainda que saibamos que tal imagem não passe também ela de uma fabricação histórica).

Se propusemos chegar até aqui nessa explicação da metodologia proposta neste antigo ensaio, não é porque queremos reafirmar cada ponto do desenvolvimento de sua reflexão, mas enxergar como nela está lançada a base para uma orientação que será apresentada de formas diferentes ao longo da obra de Jameson; independentemente do método, a busca por traços de utopia nas obras de arte será uma constante no pensamento do autor: são esses traços que seu laboratório busca detectar. Esse princípio deverá ser retido ao longo de nossa análise como uma forma do teórico estadunidense conceber o cinema, o que trouxe uma originalidade para o campo. Sulgi Lie, por exemplo, defende que este ensaio propôs uma verdadeira reformulação na maneira de conceber a relação entre cinema e política, “formulando uma fuga para os dogmáticos becos sem saída da teoria dos anos 1970” (Lie, 2020). O texto de Jameson propõe romper com a dicotomia entre cultura de massas e arte modernista, mostrando um relativo entrelaçamento entre esses dois segmentos, e como eles são de certa forma interdependentes, a própria cisão é constitutiva de cada âmbito, não existiriam sem o outro como correlato. Esse ensaio marca uma forma inventiva de observar a cultura de massas, bem como uma maneira de ler ficções e narrativas de forma a buscar a presença da utopia em obras que poderiam ser vistas como puro lixo ideológico. Importante reter aqui, finalmente, como a reificação em Jameson funcionará como uma forma de mediação entre diferentes discursos teóricos.

A grande contribuição de Jameson trazida a partir desse texto pode nos parecer hoje quase invisível, já que “Reificação e utopia na cultura de massa” ajudou a formar o espaço cultural no qual estamos hoje, mas sem dúvida a grande importância desse ensaio se

deve a construção teórica que habilita a leitura séria e dedicada de artefatos da cultura pop. Obviamente, Jameson não estava sozinho nesse esforço, e no que diz respeito ao cinema na academia estadunidense, os anos 1960 e 1970 representam uma abertura e a criação de cursos e programas voltados para o estudo de filmes e obras audiovisuais, mas foi seu esforço de atualizar a teoria crítica que abriu caminho para toda uma nova forma de pesquisa e mostrou a possibilidade de ler os filmes enquanto narrativas, utilizando-se, para isso, do aparato conceitual e analítico da Teoria Literária. Em *Tubarão*, Jameson observa a função do animal assustador como um dispositivo de motivação [*motivation of device*] da narrativa e a função alegórica de cada personagem dedicado à caça do predador, enquanto em *O Poderoso Chefão I* e sua sequência o que se observa é o investimento libidinal dos espectadores em relação à máfia como uma representação de valores coletivos. Nos textos de Jameson, sempre ficará claro como o cinema não é pensado entre parênteses, isolado de um outro conjunto de questões teóricas, mas diluído dentro delas. Os teóricos do cinema defensores das especificidades do campo podem torcer o nariz para essa metodologia, mas é justamente pelo que parece ser um “limite” de Jameson que esses objetos puderam ser constituídos como de interesse para a Teoria. Em *Marxismo e Forma*, Jameson, em uma frase lapidar, define que “Não há conteúdo para o pensamento dialético, a não ser o conteúdo total” (Jameson, 1985, p.235), ideia que se expressa nesse texto que aqui analisamos, quando levamos em conta que Jameson não está pensando só um filme comercial de modo isolado, mas a própria teoria da reificação é que está sendo questionada, justamente a partir desses filmes. O problema, e até mesmo o incômodo, permanece. Afinal, os filmes seriam então apenas um subterfúgio, uma escada para pensar as verdadeiras questões da Teoria? A resposta é não, se pensarmos que esses filmes *blockbusters* são como pedaços da cultura de massas, mercadorias sociais cuja circulação e onipresença nas nossas vidas os habilita como elementos textuais capazes de revelar algo sobre o inconsciente político de um determinado momento do modo de produção capitalista. Portanto, a metodologia apresentada aqui ainda é um esboço, uma forma inicial que passa a se aprimorar de 1977 em diante.

Se saltarmos para o começo dos anos 1980, veremos que a relação entre reificação e utopia ganha uma elaboração metodológica mais acabada, com o capítulo intitulado “A dialética da Ideologia e da utopia”, que conclui a obra *O Inconsciente Político*. Aqui Jameson postula de forma mais categórica a dimensão de uma hermenêutica positiva que existe dentro do marxismo, brilhantemente invertendo a famosa proposição de Benjamin de que “Todo documento de cultura é um documento de barbárie” e enfatizando que não há peça

ideológica/reificada que não contenha ao mesmo tempo um grão de utopia, posto que, apresentando uma das definições mais bonitas de toda a sua obra, para Jameson o pensamento dialético é “a antecipação da lógica de uma coletividade que ainda não se realizou”, e, portanto, pensar a Ideologia e a utopia significa “pensar uma questão para a qual uma dialética coletiva é a única resposta possível” (Jameson, 1992, p.297). Tudo isso para dizer que a obra de Jameson é cortada pela obsessão de fugir de dilemas éticos em torno do bem e do mal, ou de uma crítica moralista da cultura, como feita por nomes como Christopher Lasch. Para Jameson, a validade do marxismo, quando se volta para a cultura, é a possibilidade de não cair nessa crítica ética ou moralista, em um impulso que o aproxima do projeto nietzschiano de estar além do bem e do mal, pensando a história de uma posição em que esses sentimentos morais se tornam minúsculos. Toda consciência de classe para Jameson é utópica, todo grupo orgânico possui, para se coesionar, uma fantasia coletiva, uma figura da coletividade por vir (Jameson, 1992, p.300). Para Jameson é então muito interessante que se vá além da crítica da ideologia, que funciona como o momento de uma hermenêutica negativa, em direção ao desvelamento, por uma hermenêutica positiva, desses impulsos pela coletividade. Esse esforço tem um profundo caráter pedagógico. Elaborando essas posições no final dos anos 1970 e através das décadas de 1980 e 1990, este autor escreveu no período de maior descrédito das posições marxistas em todo o século XX, especialmente nos Estados Unidos e no mundo europeu. A sua persistência em temas como o da consciência de classe revela um interesse em manter um olhar aguçado para a luta de classes e para a história, dois tópicos que pareciam encerrados ou não mais existir na sociedade globalizada liberal, ou pós-moderna. Aguçar os olhos e ouvidos para os conflitos sociais e para as transformações históricas em um mundo que se queria estático e realizado em seus ideais democráticos e econômicos era uma forma de manter abertas as ferramentas de análise do marxismo. Atando esses dois pontos, o ensaio de Jameson de 1979 e o livro de 1981, vemos como nesse período Jameson reelaborava um marxismo crítico e voltado para a cultura, e como sua obra em construção não dissocia o momento da leitura do cinema do momento da elaboração teórica literária. Tudo faz parte de um mesmo esforço intelectual de Jameson, que esboça um projeto em 1979, ou talvez antes, em 1974, com *Marxismo e Forma*, e o aprimora em 1981 com seu *magnum opus* de até então. Nesse sentido, identificamos no cinema um primeiro fator, que é o de ser um objeto privilegiado para observar as dinâmicas culturais e um laboratório para pensar a reflexão teórica e literária. Esse não será o único lugar do cinema na obra de Jameson, como veremos nos próximos capítulos, mas será um primeiro e muito importante.

3.2 Esboço para um mapeamento cognitivo

O texto seguinte de *Marcas do Visível*, chamado “Classe e Alegoria na cultura de massa contemporânea: *Um dia de Cão* como filme político”, que analisa o filme *Um dia de Cão*, de Sidney Lumet, também funciona como um esboço de futuras formulações teóricas do autor e foi na verdade o primeiro texto escrito e publicado por Jameson sobre cinema, em 1977, dois anos antes de “Reificação e utopia na cultura de massa”. Vemos como este primeiro texto antecipa uma série de problemas e questões, a começar pela ideia de produzir um tipo de diagnóstico sobre o capitalismo tardio e também de fornecer algumas categorias de análises de produtos culturais as quais permitam delinear os contornos mais característicos da cultura no capitalismo tardio e do próprio capitalismo a partir da análise de um texto cultural específico. Em um posfácio escrito ao ensaio, originalmente publicado como um artigo independente, o próprio Jameson constata que esta fora uma elaboração inicial do procedimento de mapeamento cognitivo, o qual ele tornará característico ao longo de sua obra. O mapeamento cognitivo é definido por ele como uma atualização da consciência de classes lukácsiana no mundo pós-moderno, uma forma de situar os sujeitos no contexto do capitalismo hiper avançado, um mundo de fluxos e informações que é incomensurável para a mente humana individual absorver⁴⁷.

O problema que está colocado no começo do ensaio, ao qual Jameson tenta responder a partir da análise do filme, é o que diz respeito ao suposto desaparecimento da luta de classes nas sociedades avançadas, pós-industriais, pós-modernas, ou como se queira chamar. O esforço do texto é o de mostrar como essas classes ainda se fazem presentes, mas sua existência precisa ser decodificada quando se olha para o espaço urbano ou, no caso do filme, para elementos formais que apontam para as transformações sociais ocorridas no que era chamado de primeiro mundo capitalista. Dito de outra forma, valendo-se de uma terminologia freudiana, Jameson entende que as classes precisam ser figuradas, que consciência de classe e a percepção da existência da luta entre elas andam lado a lado e, portanto, o conteúdo protopolítico de alguns textos pode nos auxiliar a perceber as mutações sociais e a forma como essas classes ainda existem e entram em conflito no tecido urbano.

⁴⁷ No terceiro capítulo desta tese voltaremos ao problema do mapeamento cognitivo no pós-modernismo, termo que ainda não aparece neste ensaio de Jameson.

Um pré-requisito para a existência da consciência de classes é a figuração, a capacidade de que a classe como tal seja de alguma forma perceptível (Jameson, 1990, p.38). Para que tal figuração se efetue é necessário que a sua estrutura de classe subjacente se torne *representável* sob formas tangíveis (Jameson, 1990, p.38). A alegoria aparece então como uma “hipótese de trabalho” para pensar a figuração das classes sociais, em como elas podem se transformar em personagens (Jameson, 1990, p.39).

A história narrada no filme de Lumet se baseia em um fato real: um homem decide roubar um banco para financiar a cirurgia de mudança de sexo de sua namorada transsexual, mas acaba cercado pela polícia e, ironicamente, apoiado pela população. Sonny, o personagem vivido por Al Pacino, é lido como um descendente do herói existencialista (no sentido populista americano), incapaz de se comunicar, isolado em sua ira impotente. Mas como um membro da segunda geração desse modelo de anti-herói, Sonny perde um pouco daquela frustração de outrora: seu gesto é compreendido pela multidão de fora do banco, e seu assalto recebe apoio entusiasmado. Escândalos como o caso Watergate e a Guerra do Vietnã minaram, na leitura de Jameson, a confiança ideológica americana, possibilitando que essa figura marginal agora conte com apoio popular.

Em uma segunda leitura, o filme pode ser visto também como uma elaboração das transformações urbanas sentidas nas cidades americanas, de modo a percebermos que elas aconteceram por força de agentes que podem ser identificados. A figura que representa essa classe despersonalizada de líderes do capitalismo multinacional, descentralizada e acima do cotidiano, é o agente do FBI, vivido por um ator de face não familiar, diferente do Sonny protagonizado por uma celebridade hollywoodiana. Este é o momento de apresentar a estrutura, ou mapa, que parece estar dada pelo filme:

A partir desse momento, a estrutura de classe representada no filme é articulada em três eixos: primeiro, a pequena burguesia recém-atomizada das cidades, cujas “proletarização” e marginalização se manifestam tanto pelas funcionárias, por um lado, como pelos lumpens, por outro (Sonny e seu cúmplice, Sal [John Cazale], mas também a própria multidão, uma encarnação da lógica da marginalidade, que vai desde as transgressões ditas “normais” da homossexualidade e dos delitos comuns até as patologias da paranóia de Sal e do transexualismo de Ernie [Chris Saradon]). Um segundo eixo é constituído pelas estruturas de poder impotentes da vizinhança local, que representa algo parecido com as burguesias nacionais do Terceiro Mundo, colonizadas e desprovidas de seu conteúdo anterior e deixadas com pouco mais que as carapaças vazias e as marcas externas da autoridade e do processo decisório. Por fim, naturalmente, o capitalismo multinacional em que se transformaram as classes dominantes de nosso mundo, e cuja primazia se inscreve na trajetória espacial do próprio filme, à medida que ele

se desloca do ambiente de miséria, transformado em gueto, do interior do banco para o cenário de ficção científica inóspito e impessoal do final, no aeroporto: um espaço corporativo inabitado, com todo o aparato tecnológico e altamente funcional, um local além tanto da cidade como do campo coletivo, ainda que sem ninguém, automatizado e informatizado, ainda que desprovido daquela agitação utópica ou distópica que se previa a respeito desse espaço, sem qualquer daqueles atributos ainda distintivos que caracterizam a visão futurística dinâmica e ainda “moderna” do futuro em nosso próprio passado recente. Aqui — como no estilo inexpressivo de atuação dos agentes do FBI — o filme apresenta um poderoso argumento não conceitual, destruindo seus próprios efeitos intrínsecos e anulando uma linguagem cinematográfica e performática que, embora convencional, usufrui de grande prestígio (Jameson, 1995, p.52-53).

É assim que o filme se apresenta como um mapa da totalidade, ou um posicionamento de todas as classes em conflito em um cenário onde as classes sociais eram vistas como inexistentes no primeiro mundo. Central nessa figuração é a leitura que Jameson faz da lógica do *Star System*, vendo em Sonny e na celebridade que é Al Pacino o veículo de identificação com o espectador e sua capacidade de ganhar força popular, contra os agentes impessoais do FBI. As classes são representadas alegoricamente dentro do jogo entre os atores. A anonímia do agente do FBI se traduz na sua anonímia para nós espectadores, como um ator menor e desconhecido do grande público até a realização do filme. Sulgi Lie faz uma boa defesa desse procedimento de Jameson:

O foco analítico de Jameson sobre as constelações de personagens no filme não deriva de um capricho interpretativo, mas é imanente à sua concepção de alegoria. Para Jameson, é como uma fábrica de alegorias que o cinema hollywoodiano é de tanto interesse, porque é, acima de tudo, um cinema antropomórfico de atores, que regula as abordagens de identificação e afeto por meio da presença de corpos e rostos de estrelas (Lie, 2020, p.192, tradução nossa)⁴⁸.

A obra se constrói a partir de uma referencialidade interna, que Jameson articula ao próprio funcionamento de Hollywood como uma máquina de promoção de alegorias e de contenção de utopias. Há uma articulação que vai da particularidade do filme à totalidade do capitalismo. Com esse procedimento, Jameson ao mesmo tempo justifica uma afirmação que fizera no início do capítulo que estamos analisando, quando o autor dizia que os defeitos e qualidades do filme se articulavam em uma unidade dialética. É na forma de sistematização desse *star system* no filme, em outras palavras, que esse mapeamento cognitivo pode se

⁴⁸ Do original: “Jameson’s analytic focus on the constellations of characters in the film does not derive from an interpretative caprice, but is immanent to his conception of allegory. For Jameson, it is as a factory of allegory that Hollywood cinema is of such interest, because it is above all an anthropomorphic cinema of actors, which regulates addresses of identification and affect through the presence of star bodies and faces”.

apresentar e esse conteúdo que marca a representação de classes em antagonismo no capitalismo tardio se inscreve na própria forma. Jameson demonstra com isso como a questão da representação das classes sociais no capitalismo tardio, ou na pós-modernidade, é também um problema estético. Burnham alerta corretamente que esses atores, porém, não são símbolos ou representações das classes em luta, mas a luta de classes, ou a história, funciona como uma agência em Jameson – Burnham remete ao funcionamento do objeto *a* laciano para defender como a luta de classes ou a história constam no texto ficcional dentro da análise de Jameson (Burnham, 1995, p.183-184).

Concordamos com Sulgi Lie quando este afirma, tratando dessa relação com a figura de Al Pacino, o *Method Acting* e o *Star System*, que “Jameson localiza o centro estrutural de um filme em suas margens, e nos detalhes imperceptíveis da narrativa” (Lie, 2020, 194, tradução nossa)⁴⁹. Essa atenção às margens e aos detalhes é um elemento muito importante no método de Jameson, também notado quando ele desvia da análise do tubarão no filme de Spielberg e presta atenção ao conjunto dos personagens que caçam a fera. Esse desvio para olhar elementos menores da obra é uma das grandes lições presentes em praticamente todos os textos de Jameson sobre cinema. Clint Burnham observa a astúcia da razão presente nessa leitura: o que parece mais degradado, a estruturação de atores hollywoodiana e sua hierarquia entre estrelas bem pagas e artistas menores, torna-se a chave para uma leitura política (Burnham, 2016). É aqui que Burnham sublinha um elemento do método de Jameson que já destacamos: seu poder de leitura alegórica, que se junta a outros dois elementos que também estamos discutindo. Citemos Burnham pela valiosa sistematização do que foi dito até aqui:

Se, como já argumentei, suas leituras do filme são sintomáticas (portanto, o que está no filme representa outra coisa) e imanentes (ele considera o filme em seus próprios termos), e se seu método é, dessa forma, dialético (ele coloca os termos em oposição uns aos outros, situa um filme em seu momento histórico), grande parte dessa maneira de ver um filme também é alegórica (Burnham, 2016, tradução nossa)⁵⁰.

Vemos como, para Burnham, as leituras de Jameson são sintomáticas, imanentes e alegóricas. O que salta aos olhos já nesse artigo, entrelaçando todos esses momentos, é a

⁴⁹ Do original: “Jameson localizes the structural core of a film in its margins, and in the unnoticeable details of the narrative”.

⁵⁰ Do original: “If, as I have already argued, his readings of film are symptomatic (thus what is in the film stands for something else), and immanent (he takes the film on its own terms), and if his method is in this way dialectical (he brings terms into opposition with each other, situates a film in its historical moment), much of this way of looking at a film is also”.

transição que Jameson faz entre diversas teorias e códigos interpretativos, oriundos de fontes muito distintas. Psicanálise, dialética hegeliana, teoria crítica, Estruturalismo e Pós-Estruturalismo, semiótica greimasiana e observações sobre a historicidade dos gêneros e a montagem, tudo se relaciona por meio de uma estratégia de mediação que Jameson batizará posteriormente de transcodificação, algo que situamos no coração de sua obra e de sua originalidade como teórico, bem como na escrita que temos chamado de laboratorial, já que o que ele propõe é a mistura e a combinação, por vezes estranha e insólita, de diferentes teorias, gerando resultados imprevisíveis. A transcodificação tem para nós relação direta com o estilo dialético de Jameson, por isso buscaremos, a seguir, apresentar, de forma entrelaçada, essas duas questões.

3.3 Transcodificação e estilo dialético

O termo transcodificação é herdado do semiótico Greimas, muito mobilizado por Jameson em diversos textos, sobretudo na construção de quadros que articulam as coordenadas ou problemáticas de determinados escritos. O parágrafo de conclusão da obra *Prison-House of Language* é uma defesa desse processo de transcodificação e um longo comentário sobre o trecho a seguir, de Greimas: “Significação é então nada além de transposições de um nível da linguagem para outro, de uma linguagem para uma linguagem diferente, e o sentido não é nada além dessa possibilidade de transcodificação” (Greimas apud Jameson, 1972, p.215-216, tradução nossa)⁵¹. Transcodificação ou tradução é o nome da operação que para Jameson guia até a produção de efeitos de verdade ou ao menos da elucidação dos textos e teorias que ele busca analisar. No caso de *Um dia de cão*, a semiótica de Greimas está a serviço de uma leitura dialética da reificação e da transformação urbana das cidades americanas, bem como do aparente desaparecimento das classes sociais. Jameson se vale dessa transcodificação para inserir as estruturas em temporalidades, colocá-las em movimento, converter procedimentos estruturalistas em processos hermenêuticos: “De fato, a hermenêutica aqui prevista, ao revelar a presença de códigos e modelos preexistentes e ao enfatizar novamente o lugar do próprio analista, reabriria o texto e o processo analítico a todos

⁵¹ Do original: “Signification is thus nothing but such transposition from one level of language from another, from one language to a different language, and meaning is nothing but this possibility of such *transcoding*”.

os ventos da história” (Jameson, 1972, p.216, tradução nossa)⁵². Jameson sugere que é só através dessa proposta de transcodificação que se pode chegar à resolução de um problema envolvendo dois procedimentos aparentemente incomensuráveis: a demanda das análises sincrônicas e da consciência histórica e a reconciliação entre estrutura e autoconsciência, linguagem e história (Jameson, 1972, p.216).

Os dois ensaios mencionados realizam exatamente isso, e é por meio dessa operação de transcodificação que a obra de Jameson se move, com o marxismo funcionando como uma linguagem canibalizadora de outros métodos e teorias, servindo como uma língua matriz que traduz outras linguagens estrangeiras e as adapta. Em “Reificação e utopia na cultura de massa” vemos correr pelo texto, em flashes episódicos, teóricos como Baudrillard, Debord, Holland, Bloch, Lukács e outros. Se há nesse gesto de tradutibilidade teórica uma afirmação do marxismo como um “código fonte”, há por outro lado a noção de que sem esses outros códigos interpretativos é impossível avançar no entendimento dos textos dentro de uma perspectiva calcada na totalidade. Passa despercebido por muitos leitores o quanto essa postura representa uma inovação dentro do marxismo, talvez a grande contribuição metodológica de Jameson. Esse esforço brutal de tentar agrupar teorias tão distantes entre si é para Jameson, no atual estágio do capitalismo, a única forma de mapear as transformações históricas. No prefácio a uma coletânea recente, Jameson admitiu que, para ele, inserir um filme em uma narrativa histórica é o único método que lhe interessa realmente, com isso ele sempre acaba transformando os textos em objetos transicionais (Jameson, 2022, p.252). Essa transicionalidade dos objetos, junto com essa transcodificação, é fundamental, porque é com essa postura que as mudanças históricas podem ser rastreadas e torna-se possível chegar a dizer aquilo que não pode aparentemente ser dito, justamente o que ele realiza em praticamente todos os seus ensaios sobre cinema. Eis o laboratório em funcionamento, visto que esse processo não pode ser feito sem uma grande dose de aposta e salto no escuro, sem uma grande dose de experimentação e abertura, rompendo com dogmatismos.

Os ganhos nessa proposta de transcodificação são evidenciados nessa possibilidade de se abrir ao novo e à história, de atingir novas facetas de objetos, conseguir narrativizar e historicizar aquilo que parece desnarrativizado e congelado, fora do tempo. Esse procedimento de transcodificação também permite uma expansão infinita do marxismo, como

⁵² Do original: “Indeed, the hermeneutic here foreseen would, by disclosing the presence of preexisting codes and models and by reemphasizing the place of the analyst himself, reopen text and analytic process alike to all the winds of history”

uma espécie de programa ou código que se atualiza infinitamente de acordo com as transformações nas linguagens, na teoria e na realidade:

É preciso continuar traduzindo essas coisas de um lado para o outro; é preciso inventar uma nova linguagem e, de vez em quando, traduzi-la de volta para a mais antiga a fim de ver o quanto avançamos, que diferença de percepção ou foco o novo conceito nos proporciona, até que ponto ele ainda se conecta aos problemas mais antigos e assim por diante. Mas se alguém inventa um novo idioma, é como inventar uma nova religião (Jameson, 2007a, p.152, tradução nossa)⁵³.

Fica claro por esse trecho como o terreno que permite a Jameson estabelecer as mediações entre objetos culturais tão diferentes é o terreno da teoria, e os filmes e obras analisadas por ele sempre são enfeixados e mediados pelas questões teóricas que o movem. Fica claro também que ao inventar essas novas linguagens, ou novos discursos teóricos, há sempre o risco da reificação e cristalização deles, de que se tornem uma nova religião. Por isso é necessário sempre permanecer nesse constante trabalho de mediação, de tradução incessante entre teorias e manter o caráter provisório das conclusões. O que parece incompleto e inacabado aos leitores distraídos de Jameson na verdade é uma estratégia contra a reificação.

Roland Boer observa como há uma contradição presente na obra de Jameson entre esse jogo de transcodificações, ou o manuseio de diversas teorias e códigos interpretativos, de um lado, e o marxismo, como uma espécie de código mestre, de outro lado (algo que vimos também ser apontado por Robbins, no capítulo anterior), uma contradição que se explica em grande parte pela posição que Jameson ocupa na universidade norte-americana:

Eu sugeriria que a tensão entre o pluralismo e o marxismo se deve, em parte, à posição de Jameson na América do Norte e na academia. Há três elementos para isso: seu trabalho responde, em primeiro lugar, às necessidades da Nova Esquerda e não da Velha Esquerda; é também um programa vigoroso para lidar com o marxismo e torná-lo relevante para a proliferação de teorias e métodos que começaram nas décadas de 1950 e 1960 (principalmente na França, com um intervalo de tempo apropriado para a tradução nas décadas de 1980 e 1990) e que, desde então, ficou conhecido como "teoria". Por fim, ela constitui uma resposta e um esforço maciço para superar a marginalização do marxismo nos Estados Unidos e na universidade, com a extensão dessa resposta funcionando como um registro dialético da exclusão do marxismo da vida pública e acadêmica. Assim, Jameson precisa se apegar a uma forma de pluralismo para permanecer dentro dos limites das

⁵³ Do original: "One has to keep translating these things back and forth; one has to invent a new language, and then every so often translate it back into the older one in order to see how far we've come, what difference in perception or focus the new concept gives us, to what degree it still connect up to the older problems, and so on. But if one invents a new language — it is like inventing a new religion".

discussões críticas e teóricas que sistematicamente excluem o marxismo, ao mesmo tempo em que leva suas próprias habilidades críticas significativas ao limite ao reivindicar para o marxismo um papel abrangente e central sobre e dentro dessas discussões (Boer, 2006, p.66, tradução nossa)⁵⁴.

A explicação ajuda a pensar algumas das escolhas de Jameson e sobretudo porque abraça essa contradição entre pluralismo e marxismo. Nos parece correto que, como estratégia adotada, isso afaste Jameson de uma certa ortodoxia presente tanto no marxismo do movimento operário quanto de um marxismo clássico, tornando-o um fruto estranho mesmo dentro da tradição conhecida como teoria crítica. Esse pluralismo nos parece uma estratégia de sobrevivência dentro de um ambiente hostil, uma escolha que gera suas outras contradições e novos problemas, visto que o marxismo não se postula como um método ou forma de explicar a realidade superior a todas as outras no atual horizonte histórico. Essa contradição não é resolvida dentro da obra de Jameson, mas sim expressa de várias maneiras ao longo de seus livros, artigos e ensaios. Grande parte da contradição que perseguimos aqui, aquela que diz respeito ao cinema e em como Jameson parte de fora do cinema para entendê-lo, tem a ver com essa escolha, afinal, o marxismo é sempre uma teoria que vem “de fora”, nunca está plenamente confortável dentro das máquinas de reificação acadêmica. Sua força está em grande parte no fato de que ela não se adequa às convenções de pesquisa que isolam a cultura da sociedade. Žižek também opina sobre essa aparente contradição entre dois Jamesons: o eclético, adepto da multiplicidade de teorias, e o marxista irreduzível: “A única maneira de salvar Jameson dessa situação difícil é insistir que o marxismo não é aqui o horizonte interpretativo abrangente, mas a matriz que nos permite explicar (gerar) a multiplicidade de narrativas e/ou interpretações” (Žižek, 2004, p.113, tradução nossa)⁵⁵. Em Žižek a solução é ligeiramente diferente, o marxismo é uma “matriz”, ela mesma capaz de explicar a coexistência das múltiplas narrativas. A solução para esse dilema é que só com o marxismo

⁵⁴ Do original: “I would suggest that the tension between pluralism and Marxism is in part due to Jameson’s position in North America and the academy. There are three elements to this: his work responds, first, to the needs of the New rather than Old Left; it is also a vigorous program to deal with and make Marxism relevant to the proliferation of theories and methods that began in the 1950s and 1960s (mostly in France, with an appropriate translational time lag into the 1980s and 1990s) and has since become known as “theory.” Finally, it constitutes a response to and a massive effort to overcome the marginalization of Marxism in the United States and in the university, with the extent of that response functioning as a dialectical register of Marxism’s exclusion from public and academic life. So, Jameson must hold onto a form of pluralism in order to remain within the bounds of critical and theoretical discussions that systematically exclude Marxism, while at the same time push his own significant critical skills to their limit in claiming for Marxism an overarching and central role over and within those discussions”.

⁵⁵ Do original: “The only way to save Jameson from this predicament is to insist that Marxism is here not the all-encompassing interpretive horizon, but the matrix which enables us to account for (to generate) the multiplicity of narratives and/or interpretations”.

pode existir essa troca ou tradução entre códigos interpretativos; o marxismo precisa existir enquanto pressuposto teórico para esse campo de circulações teóricas funcionar. Com isso, reaparece aqui o problema que já formulamos no capítulo anterior, o da relação entre um duplo discurso em Jameson, tanto um discurso voltado para uma pedagogia marxista ou socialista⁵⁶, que fura os bloqueios das instituições de ensino universitária, ao mesmo tempo em que necessita desse aparato institucional e da Teoria como um campo que precisa desse aparato para florescer, abarcando diversos códigos interpretativos. Dentro desse jogo, é claro, prolifera o prazer político da escrita, do jogo entre diversas teorias em circulação, em uma aposta no experimento e no teste.

Outra dificuldade concernente à transcodificação nos parece visível a partir da necessidade de Jameson de construir muitas mediações teóricas e transições entre diferentes objetos, questões teóricas e formulações: seus textos tornam-se acelerados e atordoantes demais para o leitor, que precisa lidar com conceitos de diferentes tradições convivendo nos mesmos parágrafos e frases, tendo que lidar com os choques que são produzidos por essas aproximações às vezes disparatadas, mas necessárias para abrir o caminho para novas interpretações. Os saltos e insights de Jameson se explicam e surgem por essas mudanças de linguagens, combinações e recombinações à serviço da interpretação de textos. Não há texto de Jameson que não seja ao mesmo tempo instigante e cansativo.

Moretti sugere que com esse procedimento de Jameson os textos se explicam não por meio de sua internalidade, mas por uma relação com discursos exteriores que, acrescentamos, inevitavelmente habitam esses textos como acúmulos de interpretações, sedimentações discursivas e históricas:

Para Jameson, o significado da tragédia de Shakespeare, ou da Sinfonia de Mahler, não emerge de ‘dentro’ do texto em si, como ocorria em todas as versões de leitura atenta, mas toma forma ‘desde o exterior’, na medida em que se relaciona a obra com a pluralidade de discursos distintos (Moretti, 2020, p.68, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁶ Comentando a Tese XI de Marx, Jameson afirma: “I think there are situations in which Marx’s phrase is maybe a little too strong, where interpreting the world really is a part of changing it, because it educates people as to what’s actually happening around them” (Demers; Jameson, 2023, p.10). Essa preocupação com a educação política jamais está ausente da teoria jamesoniana.

⁵⁷ Do original: “Para Jameson, el significado de la tragedia de Shakespeare, o de la sinfonía de Mahler, no emerge de «dentro» del texto en sí, como ocurriría en todas las versiones de lectura atenta, sino que toma forma «desde el exterior», a medida que se relaciona la obra con una pluralidad de discursos distintos”.

O que Moretti sugere aqui é que Jameson possui uma forma particular de *close reading*, ou leitura atenta, que não se estrutura a partir de uma imanência, mas sim do exterior. Mas então poderíamos ainda chamar algo assim de leitura atenta ou imanente? Poderíamos dizer que sim, no sentido de que, mesmo soando um tanto paradoxal, dialeticamente, esses discursos exteriores fazem parte do texto, e a grande astúcia da análise jamesoniana consiste em desvelar como um arqueólogo essas camadas de poeira e de minérios textuais que se incrustam aos textos do passado, ou que dão sustentação a textos contemporâneos, como no caso dos filmes que surgem por sobre o acúmulo de séculos de tradições narrativas, estabelecendo relações e assimilações que estão contidas nos textos de forma latente. Portanto:

Para uma crítica genuinamente dialética, na verdade, não pode haver nenhuma categoria de análise preestabelecida: na medida em que cada obra é o resultado final de uma espécie de lógica interna ou do desenvolvimento no seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação (Jameson, 1985, p.255).

Se não pode haver nenhuma categoria pré-estabelecida, então o que fazemos com a reificação e a utopia, que surgem da tradição da teoria crítica, ou com a organização do quadrado semiótico, que explica o *method acting* e a relação entre os personagens em *Um dia de Cão*? Ora, não é difícil perceber que para Jameson esses problemas derivam das obras analisadas, como se elas pedissem por esse tipo de interpretação, enquanto um detrator poderia insistir que Jameson utiliza-se das obras para melhor desenvolver seus conceitos e tecnologias interpretativas. Um ponto final na questão nos parece impossível, visto que essa oscilação entre a imanência diante da obra e o primado da Teoria são frutos da maneira com que Jameson apresenta suas hipóteses, sempre recheadas de referências a outras obras e teóricos. O estadunidense enfatiza em uma entrevista que ele escreve sobre obras culturais a partir da contribuição teórica que elas podem trazer, mas que por vezes o oposto acontece, e ele lê a teoria com vistas a contribuições para a leitura de obras individuais:

Mas, para mim, os trabalhos sobre os quais me senti capacitado a escrever são sempre aqueles que me permitiram focar em um problema teórico específico. Acho que o inverso também é verdadeiro. Ou seja, mesmo que às vezes não pareça, os problemas teóricos que me interessaram são aqueles que, em última análise, têm relação com a interpretação de textos específicos (Jameson, 2007b, 181, tradução nossa)⁵⁸.

⁵⁸ Do original: “But for me, the works that I have felt empowered to write about are always ones that allowed me to focus on a specific theoretical problem. I think the reverse is also true. That is, even though sometimes it

A relação entre a interpretação de textos específicos e os problemas teóricos a que Jameson se refere acima estão sempre conectados na obra desse autor, sendo esta, talvez, a sua originalidade. Pensar os dois momentos, o da teoria e o da interpretação, de forma separada, simplesmente não funciona. É por isso que nos dois textos que lemos neste capítulo o que acontece é justamente uma contribuição dupla: sempre uma interpretação de um texto específico, enquanto contribuições teóricas são lançadas, problemas são postos na mesa e discutidos. Jameson interpreta com teoria e teoriza com interpretações.

Essa característica da obra jamesoniana pode, portanto, ser lida de forma ambígua. Acompanhemos agora esse trecho, extraído de uma resenha dedicada ao livro *Brecht e o Método*:

Um efeito colateral desagradável dessa discussão não linear do método de Brecht é o caráter não linear resultante do livro. Dependendo da opinião de cada um, Jameson é "o mais musculoso dos escritores", como diz a sinopse de Geoffrey Galt Harpham na contracapa, ou, como Bob Hullot-Kentor disse em uma infame resenha de *Marxismo Tardio* de Jameson, "o homem tatuado" da teoria crítica moderna. Ambos provavelmente estão corretos: Jameson certamente transita com facilidade e rapidez entre os teóricos; infelizmente, se o leitor não o fizer, ficará imaginando como Jameson passou de Descartes para Taylor e Ford, Lênin e Gramsci, Weber e Bergson, Adorno e, finalmente, Lukács. Embora a simples invocação de um autor ou de uma obra seja suficiente para que Jameson faça a conexão, às vezes óbvia, às vezes sutil, o leitor geralmente fica com três opções: fingir, passar uma ou duas décadas atualizando sua leitura ou admitir timidamente que não sabe de que diabos Jameson está falando (Richardson, 1999, tradução nossa)⁵⁹.

Esse parágrafo condensa a ambiguidade inerente desses textos não lineares, que colocam o crítico em uma posição difícil. Veja-se o juízo convertido por Harpham e por Hullot-Kentor: se o último vê uma sucessão de teorias e argumentos em um processo que aniquila o objeto específico, o primeiro elogia a musculatura da escrita de Jameson, que de

does not seem that way, the theoretical problems that interested me are the ones that ultimately had a connection to interpretation of specific texts".

⁵⁹ Do original: "A nasty side-effect of this non-linear discussion of Brecht's method is the resulting non-linear character of the book. Depending on one's opinion, Jameson is either "the most muscular of writers", as a blurb by Geoffrey Galt Harpham on the back cover reads, or, as Bob Hullot-Kentor put it in an infamous review of Jameson's *Late Marxism*, "the tattooed man" of modern critical theory. Both are probably correct: Jameson certainly moves easily and rapidly between theorists; unfortunately if the reader does not, she is left wondering how Jameson moved from Descartes to Taylor and Ford, Lenin and Gramsci, Weber and Bergson, Adorno, and finally Lukács. While the mere invocation of an author or a work is enough for Jameson to make the connection, sometimes obvious, sometimes subtle, the reader is often left three options: faking it, spending a decade or two catching up on her reading or sheepishly admitting she doesn't know what the heck Jameson is talking about".

fato é impressionante. Essas ambiguidades e conflitos de interpretação em torno da obra de Jameson são uma constante, e partem do próprio modo como ele constrói seus textos. Como diz ainda Moretti, sobre o livro *Allegory and Ideology*, em uma afirmação que propomos aqui estender para toda a obra de Jameson, nada tem um significado senão através de uma relação completa com todo o resto, “seus períodos adaptam e transformam todos os objetos de análise, situando-os em uma arquitetura sintática sempre em transformação, construindo de forma enriquecida todos os seus argumentos por meio de associações laterais” (Moretti, 2020, p.69, tradução nossa)⁶⁰. Arquitetura sintática sempre em transformação poderia ser uma designação alternativa para o que estamos chamando de Laboratório. Moretti vê nesse procedimento um gesto brechtiano, como se a demonstração do fato de que, se podemos ver tantas camadas de sentido diferentes em um mesmo texto, se podemos mudar nossa maneira de ver o mundo, também podemos mudar o mundo (Moretti, 2020, p.69). A vitória de Jameson em textos como “Reificação e utopia...” e “Classe e Alegoria na cultura de massa contemporânea: *Um Dia de Cão* como filme político” está em ter tornado esses procedimentos aceitáveis e comuns, mas certamente eles não eram óbvios na época em que foram propostos pela primeira vez. O caso talvez agora seja o de pensar como continuar a produzir esses choques do novo diante de textos e obras contemporâneas que parecem mais e mais autoconscientes e cínicos.

Além disso, Jameson funda um espaço de escrita e reflexão que contorna a filosofia como instituição e foge de seus meios e procedimentos convencionais; ele não inventa a teoria enquanto discurso, seria um exagero sugerir algo dessa envergadura, mas propõe um formato de elaboração e de reflexão junto com obras de arte e teóricos, o que foi fundamental para que a Teoria se constituísse. Dentro desse projeto, o cinema se torna um laboratório privilegiado de investigação em um mundo dominado pelo visual e onde a história parece petrificada. Um laboratório de testes sobre os rumos dos gêneros, das formas narrativas, das possibilidades de narrar. Precisamos agora pensar como o cinema age de forma específica dentro desse projeto de Jameson.

Diante do que foi dito até aqui, talvez seja oportuno enfatizar a hipótese deste capítulo: os escritos de Jameson sobre o cinema, abrangendo a teoria do cinema, o comentário sobre filmes, a análise de fenômenos e códigos amplos como o realismo e o modernismo etc. representam um esforço de enriquecer a teoria literária e seus problemas a partir de objetos e formas narrativas não literárias, que enriquecem a nossa percepção sobre os gêneros e a

⁶⁰ Do original: “sus periodos adaptan y transforman todos los objetos de análisis, situándolos en una arquitectura sintáctica siempre cambiante”.

literatura. O maior ganho que se obtém ao estudar o que Jameson escreveu sobre o cinema é um enriquecimento dos rumos da narrativa, da prosa e da ficção no século XX e XXI, tornando-se, portanto, um laboratório onde podemos investigar as transformações nos gêneros e formas literárias. Com isso, podemos pensar um lugar para o cinema nos estudos literários: um *locus* de reelaboração da teoria literária e da crítica. O cinema torna-se um campo privilegiado para pensar a narrativa literária em uma época de crise da forma romance.

Fato é que quem deseja navegar pela obra de Jameson precisa aceitar que está em águas turbulentas, e está lançado às tempestades teóricas vindas das mais diversas fontes. Portanto, sugerimos interpretar a presença da Teoria em Jameson como um campo de mediação e reflexão que acaba se confundindo com as obras. Uma obra literária ou cinematográfica em Jameson não é somente uma solução social ou simbólica, mas é sempre sobretudo um espaço de problematização e (em alguns casos raros) de “solução” teórica, o cinema em especial um *locus* de problematizações sobre a pós-modernidade e o destino dos gêneros narrativos dentro dela. Mas há alguma especificidade no modo como este autor encara textos cinematográficos?

3.4 O prazer político da escrita

Se a quantidade de hipóteses interpretativas e questões abertas por Jameson em seus textos pode ser desorientadora, ao nos voltarmos para a introdução de seu livro *Marcas do Visível*, alguns problemas e interesses de Jameson já se revelam de forma mais aberta.

O texto é uma tentativa de articular ensaios escritos ao longo dos anos 1970, 1980 e começo dos anos 1990. Quando Jameson escreveu seus primeiros textos ainda não havia elaborado suas hipóteses sobre o pós-modernismo, e quando escreveu “A existência da Itália”, o último e maior ensaio do livro, a questão da pós-modernidade como lógica cultural do capitalismo tardio já estava colocada. O livro acompanha então um longo processo de reflexões que corre em paralelo a grandes obras como *Marxismo e Forma*, *Marxismo Tardio*, *O Inconsciente Político* e o já mencionado *Pós-modernismo*. Os artigos e ensaios percorrem então um período marcado por diversas outras publicações importantes e textos menores de Jameson, sedimentam preocupações e servem também como uma investigação de como os rumos e preocupações do autor se renovam ou se transformam. Podemos ler esse trabalho não só como uma reunião dos primeiros grandes textos de Jameson que lidam com o cinema de alguma forma, mas também como uma pequena abertura ao seu laboratório de ideias

inacabadas, hipóteses, insights, propostas de leitura. O ensaio final, o mais recente e extenso “A existência da Itália”, pertence a uma outra família de textos jamesonianos: a família dos ensaios longos em torno de um autor ou questão.

Mas falávamos da introdução. Ela serve como um arremate, uma tentativa de costura, de dar unidade àquilo que é heterogêneo, mas nela o simultâneo êxito e fracasso de Jameson fica mais claro. O êxito está na proposta de acompanharmos as suas questões em uma área narrativa específica, o cinema. Não se pode negar que o leitor sai de seu livro com a possibilidade de entender melhor como Jameson lida com uma obra narrativa, quais são suas principais ferramentas teóricas e analíticas, que instrumentos podem ser utilizados para pensar o cinema. O que falta, no entanto, é o que a introdução sinaliza, uma ontologia do filme, ou uma estética do filme, dois empreendimentos que Jameson substitui pela proposta de que uma ontologia e uma estética do cinema seriam sociais e históricas, “exatamente através da mediação da própria forma, desde que se leve em conta a historicidade da percepção (e dos mecanismos em que é registrada, bem como dos registros).” (Jameson, 1995, p. 4) — o que nos leva a ver seu trabalho como essa ontologia e estética do cinema em processo permanente de construção, efetuando-se na prática quando lemos suas análises fílmicas. Vivemos em uma sociedade, diz Jameson, que “começou a nos apresentar o mundo — agora, em grande parte, um conjunto de produtos de nossa criação — exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar imagens” (Jameson, 1995, p.1). A única maneira de compreender esse mundo de visualidade, diz o autor, é investigando como ele surgiu e se consolidou ao longo da história.

O juízo de Jameson sobre a área dos *Film Studies* é dado de maneira rápida e ao mesmo tempo brutal: “é inconcebível que uma atividade que ocupa uma parte tão grande em nossas vidas se restrinja a uma disciplina especializada, bem como que se pretenda escrever sobre ela sem uma grande dose de auto-indulgência” (Jameson, 1995, p.2). Filmes são experiências físicas, mas também são efeitos de memória. E a onipresença da visualidade e do cinema coloca em xeque não a necessidade de uma área específica aos estudos de cinema, mas a necessidade de deixarmos essa discussão apenas para os especialistas. No fim das contas, é como se admitíssemos que, por mais estúpido que pareça, o comentário de qualquer amador merece ser levado em consideração. Além disso, Jameson está anunciando de outra forma uma estratégia que ele tem empregado desde *Marxismo & Forma*, que consiste em desafiar as divisões disciplinares da universidade americana:

O método de tal pensamento, em suas várias formas e disfarces, consiste em separar a realidade em compartimentos fechados, cuidadosamente distinguindo o político do econômico, o legal do político, o sociológico do histórico, de modo tal que as implicações plenas de qualquer problema dado nunca possam emergir. Consiste, em suma, em limitar todas as afirmações ao discreto e ao imediatamente verificável, a fim de excluir qualquer pensamento especulativo e totalizante que pudesse levar a uma visão da vida social como um todo. (Jameson, 1985, p. 280).

Se pensarmos a atual guinada anti-interpretativa da academia estadunidense, poderíamos tomar esse trecho como premonitório, não fosse o fato de que um dos grandes alvos de *Marxismo e forma* é o combate à tradição analítica anglo-saxã, com sua verve positivista de atenção estritamente aos fatos, ou, melhor dizendo, de repúdio ao pensamento especulativo. De nada serviria a um teórico como Jameson ler os filmes desprovido de todo o aparato dialético que o auxilia a compreender o real. Os trechos de Jameson que parecem de menosprezo aos *Film Studies* são, por um lado, de fato bastante céticos; mas devem principalmente ser lidos como a afirmação de uma metodologia dialética que não precisa se curvar a leis internas disciplinares.

Voltando à introdução de *Marcas do Visível*, a referência à escritura barthesiana conduz até um parágrafo denso, que apresenta uma ideia teórica genuína e que talvez sirva como a grande conclusão de todo o trabalho de análise que Jameson empreenderá ao longo do livro:

Barthes considerava certos tipos de texto — talvez devêssemos dizer certos tipos de *sentenças* — como *scriptible*, porque despertavam a vontade de escrever mais; estimulavam a imitação e prometiam um prazer na combinação de linguagem que pouco tinha a ver com a notação de novas ideias. Mas, a meu ver, ele pensava assim porque sua abordagem dessas sentenças não era essencialmente lingüística, tendo pouco a ver com leitura; o que é de fato *scriptible* é o visual ou o musical, o que corresponde aos dois sentidos externos que tentam deslocar a linguagem e põem em xeque sua pretensão a uma atenção especificamente imaterial, causando em nossa mente um curto-circuito de sentenças e transformando em uma força sugestiva e vedada aos iniciados essa coisa misteriosa que é a leitura, algo que as artes menores imaginam sem compreender, como os animais talvez fantasiem a estranheza do pensamento humano. Nesse sentido, não “lemos” a pintura nem ouvimos música com o mesmo tipo de atenção reservada à declamação oral; mas esse é o motivo pelo qual a atividade mais avançada e racionalizada também pode sonhar com seu duplo e retornar a um anseio pelo mais imediatamente sensorial, desejando que pudesse passar por completo para o visual, ou ser sublimada no corpo espiritual do puro som. O *scriptible* não é, porém, a poesia que efetivamente tenta fazer isso (e que é assim condenada à mediação técnica de uma relação com a língua não muito mais “poética” do que a doutrina do colorido dos instrumentos orquestrais e do intrincado conhecimento especializado sobre suas tecnologias); é a prosa estimulada pela idéia do som, ou as sentenças geradas por algo de visual — infelizmente, nossa única palavra para isso é *imagem* — através da sugestão ou de uma espécie de contaminação. Não escrevemos sobre essas coisas; não se trata de uma representação

metafórica que o pretexto sensorial exige, mas, ao contrário, é alguma coisa associada por afinidade, que estende o conteúdo do objeto em uma outra forma mais tênue, como se para prolongar um último toque com as pontas dos dedos (Jameson, 1995, p. 2-3)

Jameson diz que é a própria subjetividade que é perseguida nesses textos, materializada nas cores dos filmes; a cor e o colorido “representam os verdadeiros objetos da busca e são o que sempre é descrito, vez após vez, em diferentes palavras e através de pensamentos, que não parecem ser os mesmos (Jameson, 1995, p.3). Com isso, podemos retornar ao que era dito no capítulo um sobre a consolidação da Teoria e a influência de Barthes, Althusser, Kristeva, Lacan e outros para a constituição do campo de estudos do cinema e da própria Teoria de forma geral. Jameson abraça e participa dos mesmos problemas e questões envolvendo o Sujeito, as formas de discurso e a Ideologia, dando sua resposta ao problema, ao mesmo tempo se afastando desses autores, especialmente de teóricos ligados a *Cahiers du Cinéma* e à *Screen*, como Comolli, Lauretis, Mulvey, Wollen, Baudry e outros. Não é exagero dizer que *Marcas do Visível* é um livro sobre cinema, mas também uma profunda reflexão sobre o Sujeito e a Ideologia na pós-modernidade. Mais importante, esse longo trecho nos mostra que Jameson vai em direção ao cinema como um local privilegiado para pensar esses temas, revelando sobre eles algo que só o cinema, por seu meio, é capaz de mostrar, principalmente através do esforço de tentar pensar as cores e elementos visuais através da linguagem escrita, teórica. Há um grande *quantum* de prazer envolvido nessa atividade, com o cinema funcionando como um elo ou disparador da escrita teórica e do processo de transcódificações entre várias teorias. Ao colocar o *scriptible* à frente, Jameson sinaliza para seus leitores como o que mais importa em seu pensamento é essa prática, da qual o gozo não está excluído, de produção de frases complexas e eruditas. Prática experimental e aventureira, exploração da linguagem mais do que formulação definitiva.

Quanto à literatura, é aqui, na introdução, que Jameson afirma que o romance é a forma mais relativamente próxima do cinema —talvez seja o momento de lembrar que Jameson nunca fornece uma definição acabada do que ele entende por cinema, sendo, portanto, algo que deve ser depreendido de suas análises. As diferenças entre as duas formas ficam subentendidas. O autor recorda do papel que os romances tiveram no século XIX na formação das identidades nacionais, também se duvida da possibilidade de que qualquer estudo sobre o cinema seja capaz de extrair o mesmo valor histórico que Lukács e Auerbach foram capazes no passado, com suas teorias do romance. Sem o mesmo valor ético e metafísico dessas

análises do passado, é o problema da visão e da visualidade que é colocado ao lado dos problemas benjaminianos da “experiência” e dos problemas aristotélicos do “enredo” para pensar o cinema.

Lamentamos que a tentativa de teorizar a sétima arte nessa pequena introdução seja algo tão conciso. É evidente que desejaríamos que o autor escrevesse mais sobre o tema, mas muito do que Jameson pensa sobre os filmes já se dá na prática, em suas análises, como vimos. De toda forma, o pouco que é dito aqui se revela fundamental: a escritura visa à própria subjetividade, e, ao fim, pensar o meio cinematográfico é sempre pensar o sujeito moderno, bem como a história e a coletividade, sempre ligadas à questão das formas narrativas.

Salta aos olhos nesta introdução um desdém de Jameson para com a *Film Theory* e o campo dos *Film Studies*. Não é que o autor não debata com alguns dos grandes nomes; ao longo de sua obra e do livro *Marcas do Visível*, em especial, é possível encontrar diálogos com Bazin, Eisenstein, Kracauer, mas Jameson claramente contorna esses autores e as fronteiras disciplinares em nome de um discurso mais calcado na Teoria, de modo geral; e na teoria literária, como um foco mais detido. Esse gesto não pode ser subestimado, uma vez que muitas das problemáticas do campo do cinema são vistas de viés, ou lidas a partir do prisma da teoria literária.

Para tentar entender como essa conclusão se dá em torno desses textos iniciais de *Marcas do Visível*, que foram o alvo desse primeiro capítulo, mas já preparando uma visão que irá nos acompanhar no restante da tese, precisamos dizer algo sobre a estrutura geral do livro, em um sentido que se aplica para grande parte, senão toda, a obra de Jameson. Já falamos sobre como a introdução propõe um arremate para esses artigos escritos entre 1976 e 1986, completados por um longo ensaio, que forma a segunda parte do livro, escrito em 1989. Nessa introdução, Jameson posiciona a importância do que ele chama de *scriptible* para entender seus textos, uma escrita guiada pelo prazer e a satisfação, pela continuidade daquele prazer encontrado nos filmes, transferido agora para as palavras, para os ensaios. Em certo sentido, também já destacamos como Jameson desvia das convenções do *Film Studies* e, mesmo comparando o cinema ao romance, vê no primeiro algo incapaz de se equiparar à força metafísica e da importância cultural/nacional que o segundo possuiu ao longo dos séculos recentes. Mas e quanto à organização do livro *Marcas do Visível*? Defendemos a ideia de que todo ele, e não só o último ensaio, lida com a relação entre realismo-modernismo-pós-modernismo, além dos problemas do Sujeito e da Ideologia, como já mencionamos. Sendo

mais precisos, não há texto sobre cinema, e em Jameson, que não tente dar conta de formas literárias do passado e sua transformação na pós-modernidade, sendo este o verdadeiro conteúdo – às vezes mais, às vezes menos, oculto – de todos os textos de Jameson que lidam com diretores e obras audiovisuais. Isto é, o cinema importa porque com ele é possível colocar a nu a situação da narrativa, pensando o passado realista e modernista e seu presente pós-moderno. Jameson quer entender o que aconteceu com o modernismo, ou, principalmente, como certas figuras, conceitos, formas e problemáticas ainda sobrevivem ou foram desmanteladas, mas há em alguns outros textos interesse em entender formas oriundas do realismo ou de épocas mais antigas. Vimos em *Um dia de cão* como Sonny, o herói problemático, é uma atualização de um modelo de anti-herói existencialista americano, sendo este talvez o conteúdo teórico-formal mais instigante para se pensar a partir de um conflito entre modernismo e pós-modernismo que o filme encena: a transformação não só do espaço urbano, mas a transformação desse tipo de personagem e suas conexões inconscientes com a luta de classes. Por outro lado, no texto “Reificação e utopia na cultura de massa” o que temos é uma discussão teórico-metodológica e uma forma até então pioneira de ler as obras das culturas de massas que modifica a própria compreensão do que é o modernismo e sua dicotomia com os artefatos da cultura pop, fazendo com que as obras modernas devam ser vistas com outros olhos.

Sean Homer apresenta uma boa explicação sobre como conceitos modernos tornam-se transcodificáveis para pensar a cultura de massas a partir da teoria da reificação apresentada por Jameson:

Se considerarmos o próprio conceito de reificação, podemos ver como essas reversões funcionam. Por um lado, a teoria da reificação se refere ao processo sob o capitalismo em que todos os aspectos da vida humana são fragmentados e reorganizados instrumentalmente para atender às demandas do capital. Nesse sentido, a qualidade ou os "fins" da atividade humana são colocados entre parênteses, já que toda a atividade humana é impiedosamente reorganizada em termos de eficiência e de "meios" puros. Por outro lado, a noção de reificação nos oferece uma perspectiva alternativa, a do consumo. A reificação não apenas transforma a atividade humana em puros "meios", mas também em um "fim" em si mesmo, a mercantilização da força de trabalho transformando-a em um produto, ou mercadoria, a ser "consumida". As implicações culturais da reificação são que, embora todos os artefatos culturais sejam transformados em mercadorias a serem consumidas, ao mesmo tempo, todas as mercadorias em uma sociedade de consumo assumem uma dimensão estética. [...] A reificação é uma faca de dois gumes, portanto, que resulta não apenas na mercantilização da cultura,

mas também na estetização da mercadoria (Homer, 1998, p.22-23, tradução nossa)⁶¹.

Daí que modernismo e cultura de massas fazem parte de um mesmo processo de autonomização dentro do capitalismo e de reificação (Homer, 1998, p.23). Isso faz com que as categorias da teoria crítica, usadas para pensar o modernismo, possam ser transcodificadas para pensar elementos da cultura de massas, buscando nelas traços de utopia. Portanto, dizemos que com isso se abriu um campo de investigação realmente novo à época do ensaio.

Fato é que o melhor seria ler *As Marcas do Visível* como um livro irmão de *Pós-modernismo*, uma proposta de leitura já defendida por Robert Tally Jr. (2014), no sentido de que ambos os livros se complementam como estudos sobre a pós-modernidade. *Marcas do Visível* pensa então as transformações do moderno, a desapareição ou transfiguração de certos elementos modernistas em uma nova época, o momento do cinema e do vídeo. Como diz Burnham: “A tendência de Jameson é analisar filmes como o reflexo articulador de um sistema mundial contemporâneo que deriva seu valor artístico (ou interesse) de seu lugar em uma história da forma” (Burnham, 1995, p.174, tradução nossa)⁶². Acrescentaríamos que essa história da forma se estende aos detalhes mais particulares da história literária, como a construção de enredos, personagens, organização dos episódios em um todo articulado etc.; por isso dizemos que todo texto de Jameson sobre cinema é uma entrada no laboratório das formas herdadas pela tradição literária.

Há um segundo fator que se destaca também a partir da leitura que fizemos de “Reificação e utopia...” e “Classe e Alegoria na cultura de massa contemporânea: *Um Dia de Cão* como filme político”, mas pode se estender para praticamente todos os textos de Jameson sobre o cinema, com pouquíssimas exceções: a reflexão sobre o espaço, sobretudo as transformações espaciais ocorridas no tecido urbano dentro do capitalismo tardio, globalização ou pós-modernidade. Em *Um dia de cão* isso se torna evidente, já que o texto é

⁶¹ Do original: “If we take the concept of reification itself we can see how such reversals function. On the one hand, the theory of reification refers to that process under capitalism whereby all aspects of human life are fragmented and instrumentally reorganized to meet the demands of capital. In this sense, the quality or ‘ends’ of human activity are bracketed, as all human activity is ruthlessly reorganized in terms of efficiency and sheer ‘means’. On the other hand, the notion of reification provides us with an alternative perspective, that of consumption. Reification not only transforms human activity into sheer ‘means’ but also into an ‘end’ in itself, the commodification of labour power turning it into a product, or commodity, to be ‘consumed’. The cultural implications of reification are that while all cultural artefacts are turned into commodities to be consumed, at the same time all commodities within a consumer society take on an aesthetic dimension. (...) Reification is a double-edged sword, therefore, which results not only in the commodification of culture but also in the aestheticization of the commodity”

⁶² “Jameson’s habit is to analyze films as the articulating reflection of a contemporary world system which derive their artistic value (or interest) from their place in a history of the form”

desde o princípio construído como uma reflexão sobre as classes sociais e a luta de classes em uma sociedade americana em transformação. Em “Reificação e utopia...” isso ocorre em menor medida, já que o cunho do texto é mais teórico do que voltado para a análise específica dos filmes. Mas ainda assim podemos pensar nas transformações dentro da sociedade americana a partir das ideias sobre comunidades étnicas apresentadas na leitura de *O Poderoso Chefão*. Também vale a pena antecipar que não só a cultura pós-moderna, na interpretação de Jameson, é uma exportação estadunidense, isto é, um momento de hegemonia da cultura americana para o resto do mundo, como também é bom lembrar que a obra de Jameson é uma forma de marxismo estadunidense, uma grande reflexão sobre a hegemonia cultural americana que de certa forma toma como posição a academia estadunidense e suas transformações, algo que o próprio Jameson reconhece⁶³. Com isso queremos dizer que talvez o grande alvo das reflexões culturais deste autor sobre o pós-modernismo seja a sua própria nação, sua cultura, seu tecido urbano, sua luta de classes. Dentro dessa preocupação, muitas vezes suas melhores análises de filmes se dão quando esse elemento da percepção espacial ou de como a ficção organiza o espaço ganha proeminência.

Se esses dois elementos, a reflexão sobre o espaço e a reflexão sobre as transformações do modernismo em uma era pós-moderna, são o que unifica esses capítulos e ensaios publicados ao longo de duas décadas, como o livro organiza e apresenta esses temas? Burnham defende que essa luta entre o episódio e a forma completa da obra também são uma presença nos livros de Jameson, onde os capítulos não só funcionam autonomamente como nas grandes obras modernistas, mas “unidades específicas, como a frase, o parágrafo e o capítulo, se lançam contra a tirania do livro (para não mencionar a do autor)” (Burnham, 1995, p. 204, tradução nossa⁶⁴). Isto é, Jameson mimetiza algo de seu objeto, o pós-modernismo, em seus livros, com os saltos para outros tópicos e assuntos, às vezes inesperados, suas digressões que aparentam constituir em alguns textos o que parece mais elaborado e instigante, constituindo o verdadeiro motor de sua escrita, uma vitória do molecular sobre o molar. Adorno certa vez comparou o pensamento de Hegel à construção de imagens cinematográficas; talvez possamos dizer que o pensamento de Jameson, sem perder o rigor

⁶³ Clint Burnham lembra que nos seus trabalhos mais recentes (tratam-se dos anos 90), Jameson frequentemente “se apresenta como uma projeção do progressismo/imperialismo americano (no sentido de uma classe média progressista que percebe que é cúmplice de um governo que não tem nada a ver com o governo americano).” (Burnham, 1995, p.154). Do original: “figures himself as a projection of American progressive/imperialism (in the sense of a progressive middle class which realizes it is complicit”.

⁶⁴ Do original: “discrete units as sentence, paragraph, and chapter fling themselves against the tyranny of the book (not to mention of the author)”.

dialético, possui alguma afinidade com o fluxo pós-moderno: sua explosão de *insights*, que surgem de forma súbita e atordoante, causam um efeito semelhante ao de se deparar com a infinidade de conteúdos disponíveis em uma simples passagem pela internet, como se cada frase dialética contivesse uma infinidade de hiperlinks para outros textos e teorias. Burnham postula que em livros como *Marcas do Visível* e *Pós-modernismo* há uma tensão dialética entre o ensaio, o capítulo, de um lado, e o livro como um todo, formada pelo próprio modo de produção acadêmica, bem como por uma estética idealista da textualidade (Burnham, 1995, p.215); porém, a forma de capítulo pós-moderna, que é adotada por Jameson, desintegra tanto a forma do ensaio quanto a do livro como um todo fechado, ao mesmo tempo que depende dessa integralidade do livro:

O capítulo acadêmico pós-moderno é ambíguo porque depende de estar em alguma totalidade (o livro como um objeto físico), ao mesmo tempo em que evidentemente se origina fora dessa mercadoria – geralmente no já mencionado e degradado reino do "periódico". Em *Signatures of Visible*, a luta de significados e códigos é intensificada pela disparidade entre os capítulos discretos da primeira parte, cada um relacionado a um filme ou autor, e a segunda parte, muito mais solta e discursiva (uma estrutura espelhada no livro *Postmodernism*) (Burnham, 1995, p.216, tradução nossa)⁶⁵.

A ideia de capítulo pós-moderno (e talvez até de frase, ou escrita pós-moderna) é interessante para pensar a guinada que dá a obra de Jameson nos anos 1990, mas que já está presente em *Marxismo e Forma* e *O Inconsciente político*, com seu longo capítulo introdutório, no caso do segundo, e os grandes capítulos sobre Sartre e sobre a Dialética, desproporcionais em relação ao restante do livro, no caso do primeiro. Os livros de Jameson são belas junções de novos ensaios, junto com artigos publicados em revistas e periódicos inseridos em uma nova totalidade. Livros que funcionam como amostras e modelos de referência para o que se tornou a produção de livros acadêmicos na área da teoria da literatura. Se para Jameson o que unifica todos esses textos, como vimos, é o *scriptible*, o prazer textual barthesiano, temos então nesses textos e ensaios, e no nível microscópico da frase e da digressão, um jogo em que tudo está sendo dito o tempo todo, e todo e qualquer tema pode irromper a qualquer momento: Jameson fala de literatura, filosofia deleuziana, música pop e

⁶⁵ Do original: "The postmodern academic chapter is ambiguous because it depends on being in some totality (the book as a physical object) while it evidently originates outside of that commodity — usually in the aforementioned and degraded realm of the "journal". Within *Signatures of Visible*, the struggle of meanings and codes is intensified by the disparity between discrete chapters in the first part, each concerned with a film or auteur, and the much looser and more discursive second part (a structure mirrored in the *Postmodernism* book)"

psicanálise em um texto sobre cinema; em outro, fala sobre sociologia urbana, semiótica, seriados policiais... Não é que Jameson não fale sobre cinema nesses textos, é evidente que o faz, mas através da incorporação de qualquer outro tema, teórico ou não, que possa ser útil na apreciação do objeto. Isso gera o interessante efeito de obras que podem parecer cansativas ou insuficientes para os especialistas em determinado tema, ao mesmo tempo em que são também ambiciosas e gigantescas por si só, além de extremamente eruditas. Essa temporalidade aberta, em que escritos de diferentes épocas são incorporados de um modo que não torna invisível sua costura, mas a deixa evidente, também reforça a imagem de Laboratório que queremos propor: o caráter de surpresa diante de uma digressão ou comentário rápido pode ser mais interessante na leitura de Jameson do que o acompanhamento rigoroso de um tema ou objeto específico; na montanha-russa de referências que surgem em um único parágrafo de Jameson está contido não só o prazer da leitura mas um método em que o novo surge a partir das combinações e misturas improváveis. Terry Eagleton disse que às vezes quando queria se inspirar em boa prosa pegava na estante um livro de Jameson ao acaso. Talvez não seja mesmo um exagero de Eagleton, talvez o que um leitor de Jameson procure no fundo não seja só uma análise sobre um filme, uma apreciação sobre um teórico ou livro literário, mas procure o *scriptible*⁶⁶ jamesoniano, sua cota de prazer nesse exercício mental, e, no entanto, em consequência desse prazer, algo nos é transmitido sobre esses filmes, livros e teorias. Isso tudo na verdade constitui o modo pelo qual Jameson constrói sua aspiração à totalidade dentro de cada texto a partir de transcodificações, seu modo de fazer com que possamos

[...] por um breve instante, percebermos de relance um mundo unificado, um universo no qual realidades descontínuas se acham não obstante implicadas umas nas outras, e entrelaçadas, não importa quão remotas tenham parecido à primeira vista; universo no qual o reino do acaso momentaneamente se reenfoca numa rede de relações cruzadas até onde o olho alcance, contingência temporariamente transmutada em necessidade (Jameson, 1985, p.14-15).

⁶⁶ Steve Helmling percebe que é através do *scriptible* que Jameson expressa seu investimento libidinal em certos autores (poderíamos citar uma longa lista, mas ela envolveria ao mínimo Lukács, Marcuse, Adorno, Benjamin, Bloch, Althusser e Brecht, fora os inúmeros estruturalistas), e “Nessa medida, os termos em que ele os considera oferecem índices sugestivos de como, em um determinado momento, ele concebe suas próprias ambições como escritor e crítico” (Helmling, 2001, p.25). Do original: “to that extent the terms in which he considers them offer suggestive indices as to how, at a given moment, he conceives his own ambitions as writer and critic”. É essa a justificativa para entendermos que muitas vezes ao explicar a obra de um autor de sua predileção, Jameson na verdade está também descrevendo o funcionamento de sua própria obra ou ao menos de alguns de seus mecanismos de funcionamento.

Fica então estabelecida uma contradição: textos pós-modernos, que parecem fortalecer o aspecto molecular, da autonomia das frases que se desligam de uma arquitetura coesa, como parte de uma estratégia que aspira à totalidade? Não propomos solucionar essa contradição, visto que ela é parte do motor da escrita dialética de Jameson e é com ela que sua obra se constitui. Essa cota de prazer se soma ao impulso pedagógico que havíamos mencionado anteriormente, como um par de anseios utópicos ou não acadêmicos, que não têm uma realização de satisfação a partir do percurso científico ou universitário, mas a partir do livre fluxo das frases e dos pensamentos, articulando tanto prazer, ou desejo, quanto força política. Esses impulsos não acadêmicos, insistimos, existem dentro de textos que precisam da máquina acadêmica para existir, constituindo-se então em estado de equilíbrio instável.

É fato que a obra de Jameson, pela opção por essa pluralidade teórica, abre espaço para a acusação de pluralismo e ecletismo. Marcelino chega até a falar dessas características como parte de uma acomodação de Jameson ao horizonte cultural e acadêmico de sua época:

Ao mesmo tempo, essa constante mistura de referências que a teoria de Jameson acaba apresentando também reflete o ambiente cultural em que está inserido: como o próprio autor reconhece, além do “congestionamento bibliográfico” no “vasto mercado editorial” ser uma constante na academia, a presença de mesclas era um imperativo na cultura de massas emergente na época, basta olhar a diversidade de estilos e modas, que na verdade só tem aumentado desde os anos 1980. (Marcelino, 2017, p.52-53).

Esse ecletismo e congestionamento bibliográfico pode ser visto então como uma estratégia de sobrevivência para um autor marxista no coração da máquina acadêmica, que precisa manusear teóricos tidos como obsoletos, tais como Lukács, Adorno ou Ernst Bloch. Sobrevivendo a um contexto adverso, Jameson adotou uma estratégia de localização dentro da estrutura e das práticas editoriais vigentes, vendo-se na obrigação de colocar o marxismo em diálogo com novos códigos interpretativos, em um contexto de desinteresse pela dialética e por conceitos como os de reificação, totalidade e universalidade, todos caros a ele.

É aceitável que um capítulo pareça com o microcosmo ou um pedaço de algo maior, mas em Jameson seus livros inteiros causam essa impressão. É praticamente impossível estudar um de seus livros isoladamente, visto que eles chamam o diálogo com outros de seus livros o tempo todo, como se fossem um único e longo processo de escrita. Mas então, se falamos de tensão dialética, o que constitui o outro pólo, já que de um lado temos as digressões e *insights*, os saltos entre temas e teorias? O outro lado só se dá a ver

quando tomamos como perspectiva toda a obra de Jameson. Seus livros retornam sempre às mesmas problemáticas, pois são elas que unificam e enfeixam esses momentos dispersos: o problema da continuidade, da relação entre o episódico e o total; o problema da espacialidade; a relação entre realismo, modernismo e pós-modernismo; a dimensão utópica a ser escavada dentro das obras; a interpretação dialética. Só compreendemos Jameson de maneira *sinóptica*, para roubar o termo que o próprio utiliza para definir a obra do escritor policial Raymond Chandler; ou só conseguimos navegar por Jameson quando entendemos que a sua obra é composta através de *variações*, do mesmo modo como ele define Hegel; falando de Walter Benjamin, ele defende que o autor não praticava um relativismo filosófico, mudando de códigos críticos e linguagens teóricas a depender de cada momento histórico, mas um pragmatismo que não tem como objetivo a consistência ou a síntese de um novo código, e sim “sua adaptação ao momento, à crise, à necessidade” (Jameson, 2020, tradução nossa). É exatamente isso o que Jameson faz: dialoga com cada corrente de acordo com seu momento histórico; abandona questionamentos e metodologias que não parecem servir ao seu interesse, descarta seus materiais ou os adapta à novas linguagens, como se o que importasse não fosse esse ideal de consistência, mas a melhor capacidade para lidar com cada momento histórico, em um laboratório incessante de testes e realizações.

Mas, para concluir, relembremos e insistimos naquilo que nos parece unificar todo o esforço intelectual de Jameson quando trata do cinema e, em grande medida, da maioria de suas análises de obras culturais. Trata-se da história, ou da busca por desbloquear a utopia, revelá-la onde ela parecia morta, petrificada ou inexistente. Metacomentários, mapeamentos cognitivos, todos os movimentos e estratégias de Jameson visam a estabelecer esse conflito entre reificação e utopia, o que deixa evidente a nossa estratégia de começar a leitura por esse texto de 1977. Na verdade, é como se todos os textos de Jameson reencarnassem essa oposição e a dissolvessem, mostrando como onde o cotidiano e o senso comum costumam ver apenas reificação e paralisia é possível encontrar o movimento e a história, a possibilidade de interferência e de ação. O cinema se torna uma arte privilegiada para esse tipo de investimento teórico por ser predominante ou saliente na pós-modernidade, uma época conhecida por ter como uma de suas principais características o declínio ou esmaecimento da historicidade; as diversas artes do espaço e da visualidade, como a arquitetura, o cinema e a instalação ganham destaque nesse período, para Jameson, como artefatos culturais capazes de apontar os sintomas de um novo período histórico e de uma nova dominante cultural.

Nos próximos dois capítulos vamos tratar de vários problemas de Jameson a partir de dois eixos, o pós-modernismo/pós-modernidade e a ideia de representar ou figurar a totalidade, dentro da lógica de que o cinema e a interpretação de filmes e gêneros cinematográficos funciona como um espaço de identificação de sintomas do capitalismo tardio a partir da atenção de Jameson a dialética entre reificação e utopia. Veremos como alguns dos temas que tratamos aqui vão retornar em outra forma, e como eles dialogam com a obra de Jameson. Todos eles reforçando a nossa defesa do cinema como um lócus de investigação sobre as formas literárias e sobre o espaço (ficcional e real) no pós-modernismo.

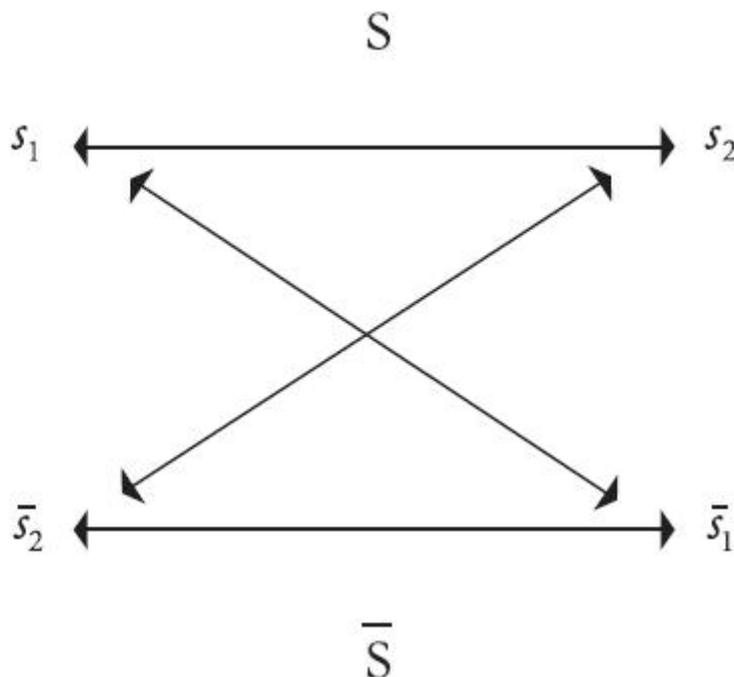
3.5 Excurso: o quadrado semiótico de Greimas

Quem lê os textos de Fredric Jameson inevitavelmente termina se deparando com o uso dos chamados quadrados semióticos, desenvolvidos pelo linguista A.J Greimas. A escolha desse método estruturalista em princípio pode causar algum espanto, afinal, um modelo aparentemente tão congelado à história soa como algo muito distante da dialética e do marxismo, mas Jameson se apropria desse modelo de um modo muito pessoal.

A defesa dos quadrados greimasianos se dá pela possibilidade de romper ou expandir as oposições dualistas ou binárias, criando um campo semântico a ser explorado pelo intérprete, de forma a revelar um fechamento que possibilita iluminar um momento ideológico, permitindo desta forma que se enxergue o que pode e o que não pode ser dito. A dialética retorna assim a partir de uma leitura que leva em conta a Ideologia, fazendo com que os textos revelem sua arquitetura e os limites do possível, do que se consegue ou se permite narrar. Ao visualizar e espacializar esses limites e fronteiras, elas podem ser pensadas e talvez ultrapassadas, fazendo antigas contradições caducarem, abrindo espaço para que novos antagonismos surjam, o que indica que Jameson não vê esses quadrados como modelos estáticos, mas dinâmicos, capazes de permitir a visualização das passagens e transições registrados em um dado texto: “o significado da posicionalidade no seu interior é apenas um índice da forma como pode ser tão facilmente considerado para mapear um processo

temporal como um registo de um bloqueio conceitual ou de uma paralisia”⁶⁷ (Jameson, 2008, p.527). Os semas e sentidos de um texto podem ser isolados em uma espécie de equação, reduzidos em um pequeno sistema abstrato e mapeável. Greimas ambicionava, no auge do estruturalismo, construir um método científico que permitisse ao estudioso se debruçar sobre várias linguagens, em uma aproximação explícita com a matemática. Sem esse quadrado semiótico greimasiano, muito do poder de Jameson de interpretar artefatos culturais externos à literatura seria reduzido.

Eis a forma canônica do quadrado semiótico e, em seguida, a longa citação em que Jameson começa a enumerar as qualidades que ele vê no modelo:



A enumeração das vantagens do quadrado pode começar imediatamente com a observação de que ele é uma ampliação decisiva da noção estrutural mais antiga da oposição binária: \$1 versus \$2 é claramente uma oposição binária, ou, na linguagem da lógica filosófica, um "contrário", ou seja, uma oposição forte (branco versus negro, homem versus mulher), mas que o quadrado agora revela abranger muito mais do que duas posições disponíveis. Ele implica imediatamente, por exemplo, os dois espaços suplementares do que a lógica chama de "contraditório", em que \$1 e \$2 são as negativas simples dos dois termos dominantes, mas incluem muito mais do que qualquer um deles: assim, "não-branco" inclui mais do que "negro", "não-homem" mais do que

⁶⁷ Do original: “the significance of positionality within it is only one index of the way in which it can just as easily be considered to map a temporal process as to register a conceptual blockage or paralysis”.

"mulher". Enquanto isso, as duas posições compostas ou "sintéticas" de S e \$ oferecem ampliações conceituais ainda maiores, sendo S um termo complexo ou utópico, no qual a oposição de "branco" e "negro" pode ser transcendida (mestiço, por exemplo), enquanto \$ é o termo neutro, no qual todas as privações e negações são reunidas ("incolor", por exemplo). Finalmente, os eixos transversais mapeiam o lugar de tensões distintas da principal ou binária, enquanto a síntese hipoteticamente proposta pela união dos dois lados do quadrado ("branco" mais "não negro") designa combinações conceituais alternativas. Todo o mecanismo, então, é capaz de gerar pelo menos dez posições concebíveis a partir de uma oposição binária rudimentar (que pode ter sido originalmente não mais do que um único termo, por exemplo, "branco", que se mostra internamente definido por uma oposição oculta que articulamos ao promover o polo oculto "preto" à visibilidade). Sugeri que outras tradições podem achar esse esquema interessante se considerarem a hipótese de que ele constitui um mapa virtual do fechamento conceitual ou, melhor ainda, do fechamento da própria ideologia, ou seja, como um mecanismo que, embora pareça gerar uma rica variedade de conceitos e posições possíveis, permanece, na verdade, preso a alguma aporia inicial ou a um duplo vínculo que não pode ser transformado por seus próprios meios. (Jameson, 2008, p.524-525)⁶⁸.

Em Jameson, o problema do mapeamento é fundamental, e aqui vemos nessa ferramenta semiótica uma forma de mapeamento dos semas e significantes de um texto teórico, literário ou narrativo, permitindo então que a teoria literária se aplique à análise de praticamente qualquer objeto. Reside nesse posicionamento uma herança das ambições da teoria francesa da década de 1960, fundamentalmente o estruturalismo, do qual Jameson é também um arguto leitor e herdeiro. Percebe-se a mediação, ou transcodificação, já em funcionamento, entre teorias distintas do marxismo, da teoria crítica e da dialética hegeliana sendo incorporadas, no caso, a partir da problemática da ideologia que é adicionada ao

⁶⁸ Do original: "The enumeration of the advantages of the square can begin at once with the observation that it is a decisive enlargement on the older structural notion of the binary opposition: \$1 versus \$2 is clearly just such a binary opposition, or in the language of philosophical logic a "contrary," that is, a strong opposition (white versus black, male versus female), but one that the square now reveals to encompass far more than two available positions. It immediately implies, for example, the two supplementary slots of what logic calls a "contradictory," where \$1 and \$2 are the simple negatives of the two dominant terms, but include far more than either: thus "nonwhite" includes more than "black," "nonmale" more than "female." Meanwhile, the two compound or "synthetic" positions of S and \$ offer still greater conceptual enlargements, S standing as a complex or utopian term, in which the opposition of "white" and "black" might be transcended (mestizo, for example), whereas \$ stands as the neutral term, in which all of the privations and negations are assembled ("colorless," for example). Finally, the transversal axes map the place of tensions distinct from the principal or binary one, while the synthesis hypothetically proposed by uniting the two sides of the square ("white" plus "nonblack") designates alternative conceptual combinations. The entire mechanism then is capable of generating at least ten conceivable positions out of a rudimentary binary opposition (which may originally have been no more than a single term, e.g., "white," which proves to be internally defined by a hidden opposition we articulate by promoting the concealed pole "black" to visibility). I have suggested that other traditions may find this schema interesting if they entertain the hypothesis that it constitutes a virtual map of conceptual closure, or better still, of the closure of ideology itself, that is, as a mechanism, which, while seeming to generate a rich variety of possible concepts and positions, remains in fact locked into some initial aporia or double-bind that it cannot transform from the inside by its own means".

modelo de Greimas, deixando-o assim permeável à história e à atenção às transformações que um texto sofre e ao mesmo tempo registra ao longo do tempo.

Ainda dentro dessa apresentação, interpretação e apropriação de Greimas, três decisões operativas são indicadas como necessárias de atenção: a decisão inaugural sobre os termos da primeira oposição binária, inclusive de seu posicionamento (tudo muda se optamos por estabelecer a oposição, por exemplo, entre homem x mulher, ou entre mulher x homem); a necessidade de conceber a polissemia dos quatro primeiros termos (S1, S2, S3, S4), registrando seus possíveis sinônimos e sinônimos de sinônimos, o que permite que "grandes áreas de conceitualidade relativamente novas ou, pelo menos, distorcidas, são registradas dessa forma (Jameson, 2008, p.526, tradução nossa)."⁶⁹ e, finalmente, uma atenção à peculiaridade do quarto termo, que é, em linguagem dialética, a "negação da negação", para Jameson: "Esse deve ser (quando a operação for bem-sucedida) o lugar da novidade e do surgimento paradoxal: é sempre a posição mais crítica e a que permanece aberta ou vazia por mais tempo, pois sua identificação completa o processo e, nesse sentido, constitui o ato mais criativo da construção." (Jameson, 2008, p.526, tradução nossa)⁷⁰. Por meio dessa observação vemos um procedimento que acontece em toda obra de Jameson, não só, mas também através desses quadrados greimasianos: a fuga das oposições binárias sem que esta ocorra por seu simples abandono, mas se dê por meio de sua proliferação e multiplicação, partindo de uma contradição inicial para gerar um edifício complexo de permutações e combinações que geram diagnósticos muito mais densos (Jameson, 2007b).

Ao longo de nossa tese, apesar de não nos debruçarmos sobre cada quadrado semiótico apresentado por Jameson em suas leituras, faremos uma apresentação ainda que inicial das principais linhas de força desse teórico, uma vez que é impossível não registrar a importância do quadrado greimasiano em suas análises, ainda que transformado e colocado a serviço de leituras dialéticas e históricas.

⁶⁹ Do original: "large areas of relatively new or at least skewed conceptuality are thereby registered".

⁷⁰ Do original: "This must be (when the operation is successful) the place of novelty and of paradoxical emergence: it is always the most critical position and the one that remains open or empty for the longest time, for its identification completes the process and in that sense constitutes the most creative act of the construction"

4 Capítulo 3: PÓS-MODERNISMO E CINEMA

Dissemos no capítulo anterior que os livros de Jameson dedicados ao cinema complementam as suas investigações sobre o pós-modernismo e a pós-modernidade, tendo sido escritos quase que simultaneamente à publicação do livro de mesmo título. Precisamos agora entender o que é o pós-modernismo e quais são as suas principais características. Começaremos por definir este conceito e debater o que é a pós-modernidade; em seguida, faremos uma incursão pelo fenômeno do cinema de nostalgia. Por fim, discutiremos a proposta do mapeamento cognitivo, a saída estético-política que Jameson apresenta para entender e se localizar no presente, pensando formas de agir e de se libertar das travas do capitalismo tardio. O objetivo deste capítulo é revisitar as definições elaboradas por Jameson, testar seus limites e pensar em que pontos elas são ainda válidas e sob que aspectos nos parecem superadas.

4.1 Antinomias de tempo, espaço, natureza e utopia na pós-modernidade

Começemos pelas conferências pronunciadas na Biblioteca Wellek, em Irvine, na Universidade da Califórnia, em 1991 — portanto contemporâneas do lançamento da primeira edição do livro *Pós-modernismo* —, e mais tarde editadas e publicadas no volume *As sementes do Tempo* (1997a). As intervenções de Jameson tentam abarcar o problema da pós-modernidade em um ângulo teórico mais abrangente, pensado a partir de seus limites. São “uma previsão do futuro feita com um baralho imperfeito” (Jameson, 1997a, p.10), isto é, uma tentativa de adivinhar para onde vai o pós-modernismo a partir das observações de seus antagonismos insolúveis, ou antinomias, seus limites que, ao serem mapeados, revelariam os pontos onde transformações poderiam ainda ser efetivadas em um esforço de desbloqueio da imaginação.

São quatro os conjuntos de antinomias apresentados por Jameson, todos interligados e dotados de forte viés teórico-descritivo:

- a) a antinomia do tempo, o registro da aparição de “um conceito de mudança sem o seu oposto” (Jameson, 1997a, p. 24), uma visão de transformações ininterruptas que terminam por dar lugar a uma estase, uma imobilidade sistêmica em meio à fungibilidade e à flexibilidade capitalista que parece não conhecer limites; metamorfose incessante acompanhada de imobilismo e

estandardização planetária, paradoxo temporal que define o regime de historicidade pós-moderno, fazendo com que a categoria de tempo histórico se dobre na categoria de espaço, ou que o tempo se especialize;

- b) a antinomia do espaço, que por sua vez se estrutura a partir de uma relação inconciliável entre a promessa de heterogeneidade e de uma multiplicidade de experiências, de um lado, contra a homogeneização produzidas pelo capital abstrato, pela violência da lógica de produção de mercadorias que torna todos os lugares semelhantes entre si e elimina a alteridade — a dicotomia entre rural e urbano, ou entre província e metrópole, tende a se desintegrar, as diferenças regionais apagadas em uma globalização que nivela modos de vida ao mesmo tempo em que promete uma carnavalização desenfreada nas metrópoles, tudo isso dentro de um plano de fundo mais geral em que está em jogo o desaparecimento da Natureza. Em resumo, quando o capitalismo se tornou mais homogêneo, ele passou a oferecer “o brilho da diversidade absoluta e das mais inimagináveis e inclassificáveis formas de liberdade humana” (Jameson, 1997a, p.45); a promessa de heterogeneidade mais intensa surgindo de dentro do que era mais repetitivo;
- c) O desaparecimento da natureza, engendrando um conjunto de problemáticas teóricas que se expressam no antiessencialismo ou antifundacionismo hegemônicos nas humanidades, conjunto esse que Jameson articula ao que acontece no terreno capitalista pós-fordista de flexibilização, de pluralidade e de distribuição de mercadorias a partir de um esvaziamento das relações de produção — Jameson não sugere que o antifundacionalismo teórico é correlato ou “aliado” desse outro processo, mas os pensa como parte do mesmo cenário de “esvaziamento dos conteúdos” e de uma libertação das mediações e sistemas fechados. A antinomia aparece quando se pensa que essa tentativa de esvaziar ou de eliminar a Natureza, do ponto de vista teórico e abstrato, enquanto limite “metafísico”, é acompanhada de um ressurgimento de discursos conservadores que exercem força política impressionante quando tratam da Natureza Humana ou de temas correlatos. Para Jameson, o fim do modernismo e a derrota das lutas sociais dos anos 1960 trouxe um “retorno da consciência da natureza em ambos os sentidos: ecologicamente, nas condições deploráveis em que a busca tecnológica de lucro deixou o planeta, e,

humanamente, numa desilusão com a capacidade dos povos de mudar, agir ou conseguir qualquer coisa substantiva em termos de práxis coletiva” (Jameson, 1997a, p. 62). O fato é que o mercado aparece como irradiador de uma série de novos — na verdade, na maior parte das vezes velhos e repaginados — discursos metafísicos, um “naturalismo pós-moderno” (Jameson, 1997a, p. 63), a defesa de uma natureza humana estática e regressiva;

- d) Um cancelamento das energias utópicas que eram a base do modernismo e das lutas das vanguardas políticas em todo o globo. A antinomia é detectada quando se percebe que toda essa agressividade antiutópica pós-moderna se constitui enquanto expressão de impulsos utópicos, o que nos leva a pensar como os medos e pânicos em torno das ideias de transformação do mundo são indicadores da sua persistência em um ambiente que se acreditou como pós-utópico⁷¹. Mais importante, o mercado torna-se, através do marketing e da publicidade, lugar privilegiado para a construção de um conjunto de novos anseios e investimentos libidinais.

As quatro antinomias acima apresentadas são, na verdade, exercícios de Jameson que demonstram uma alternância incessante entre as categorias da Identidade e da Diferença, não se resolvendo enquanto uma contradição, como no passado, mas aparecendo como um bloqueio, uma impossibilidade, a de que essas categorias possam se desenvolver, se transformar por meio de sua própria interação (Jameson, 1997a, p. 80). O futuro, nesse cenário, só aparece enquanto catástrofe distópica ou como algo da ordem do inimaginável (Jameson, 1997a, p.80-81), o que nos traz um diagnóstico sombrio sobre a pós-modernidade que gostaríamos de avaliar ao longo deste capítulo.

4.2 Lógica do pós-modernismo

A obra de Jameson estrutura ao longo das décadas o entendimento de uma divisão tripartite entre realismo, modernismo e pós-modernismo, que tem como objetivo estabelecer as dominantes — termo que aproxima o seu raciocínio de Jakobson e do formalismo russo — de um determinado período, e não um estilo; trata-se de uma lógica cultural que orienta um

⁷¹ Veja o artigo de Jameson sobre o Wal-Mart como um exercício de elaboração em torno da ideia de que os espaços mais opressores do capitalismo tardio guardam indicadores de outras formas de sociabilidade e da superação do próprio sistema atual (Jameson, 2009b).

momento histórico como um campo de forças. No caso do pós-modernismo, este é a dominante cultural do *capitalismo tardio*, que o autor delimita como a etapa iniciada por volta do final dos anos 1950, se consolidando plenamente em algum momento entre o final dos anos 1960 e dos anos 1970⁷². Jameson defende o seu método como capaz de pensar a cultura e o social/histórico de forma conjunta, o que veremos que é bem o caso, mas termina por fornecer explicações que são mais fortes quando remetem a mudanças históricas e deslocamentos políticos externos ao desenvolvimento interno das obras — temos uma primeira indicação desse fato quando lembramos da própria afirmação de que o pós-modernismo é um fenômeno cultural de fortes traços estadunidenses, no sentido de que os Estados Unidos são seu centro irradiador, em um momento em que sua hegemonia se torna incontestável em amplos domínios. O pós-modernismo é um produto genuinamente americano e imperialista.

Se tivermos que resumir o que significa para Jameson o “momento pós-moderno” em um problema central, diríamos que é o fim da distinção entre a alta cultura e a cultura de massas⁷³, uma separação que era importante no momento modernista, como vimos no capítulo anterior. Em outras palavras, Jameson debate o esgotamento do modernismo enquanto projeto estético, social e político, a perda de sua carga utópica, sua canonização: o momento em que o modernismo não se torna mais antagônico à sociedade burguesa, mas é engolido por ela em seus museus e formas simplificadas de massa, atestando que a cultura mudou e a posição que o modernismo ocupava se transformou irremediavelmente (Jameson, 1997b, p.30). É nesse momento que o reino da visualidade, onde o cinema se insere, se torna incontornável.

Para entender melhor o que acontece com a crise ou fim dessa divisão entre alta cultura e cultura de massas do ponto de vista da crítica, vamos iniciar observando a comparação que é feita por Jameson entre dois quadros, *Os sapatos* (1887), de Van Gogh, e os *Diamond Dust Shoes* (1980), de Andy Warhol. O quadro de Van Gogh foi, desde sua descoberta pela crítica, sempre acompanhado de leituras e comentários hermenêuticos, uma obra lida como portadora de uma materialidade e de um sentido que tornaram possíveis interpretações que, diante do outro quadro de Andy Warhol, seriam procedimentos inúteis ou impossíveis — leituras como as de Heidegger, por exemplo. Com sua linguagem superficial e

⁷² Diga-se de passagem, a divisão de Jameson é baseada na proposta de periodização feita pelo economista belga Ernst Mandel (1982).

⁷³ Distinção que, como vimos no capítulo anterior, Jameson já problematiza em seu ensaio “Reificação e utopia na cultura de massa”, de 1977, quase dez anos antes da primeira versão do artigo sobre o pós-modernismo.

publicitária, Warhol e os *Diamond Dust Shoes*, na leitura de Jameson, neutralizam a interpretação e a distância crítica, tornam o gesto hermenêutico bloqueado.

Outro caso semelhante de detecção de uma transformação irreversível no que era o modernismo diz respeito à tese de que no pós-modernismo ocorreria uma experiência de “esmaecimento dos afetos” que, segundo Jameson, seria um dos fenômenos marcantes da pós-modernidade, afirmação que rendeu críticas e ataques feitos por diversos teóricos ligados ao que hoje se chama de “*Affect Theory*”, levando a toda uma reelaboração do pensamento jamesoniano em torno dos afetos em suas obras mais recentes. Concordamos com Duncan quando este diz que o termo afeto aqui significa algo muito diferente do que vai significar na obra tardia de Jameson, o que não torna a tese do esmaecimento menos problemática⁷⁴ (Duncan, 2017). O que Jameson entende nesse ensaio é que alguns temas que eram cruciais para o modernismo, como a ideia do sujeito solitário nas grandes metrópoles, a alienação, e os diversos conflitos existenciais registrados em obras modernas tendem a sair de cena:

⁷⁴ Jameson neste ponto fez uma autocritica bem mais forte, em entrevista conferida a *Social Text*: “Eu utilizei a palavra errada nessa passagem. Ela foi escrita no início dos anos 1980, antes de o termo afeto receber a atenção teórica volumosa que tem recebido desde então; eu não tinha uma oposição binária para me guiar e simplesmente tomei a palavra afeto como sinônimo de emoção. Hoje, no entanto, vejo a situação como envolvendo uma oposição entre afeto e emoção ou, melhor ainda, emoção nomeada, como prefiro chamar: em que o afeto como uma escala emergente e corporal de sentimentos e *Stimmung* (a palavra de Heidegger para isso) é radicalmente oposto a um sistema de emoções nomeadas que, de uma forma ou de outra, está em vigor desde os tempos antigos (no Ocidente). Esse sistema é um com toda uma estética, uma retórica e uma psicologia da expressão e da expressividade, enquanto o afeto não era visível esteticamente até recentemente e é resistente à operação de nomear - não tenho certeza se ainda temos a terminologia certa para descrever suas manifestações. Portanto, para resumir, o que eu realmente quis dizer na época foi o declínio das emoções, mas eu ainda não tinha essa oposição entre afeto e emoção disponível, que implementei em trabalhos mais recentes. Na verdade, eu a desenvolvo apenas de forma unilateral em *The Antinomies of Realism* porque meu livro de alegorias tratará mais das emoções nomeadas. Vejo o afeto e a emoção quase como opostos, e essa oposição de repente permite que se veja a posição histórica do afeto como, se preferir, uma espécie de redução ao corpo, que mencionei anteriormente. Não tenho certeza se estou usando o afeto da mesma forma que outras pessoas estão usando hoje em dia. Mas certamente todo o surgimento da "teoria do afeto" me forçou a repensar essa palavra e a reconhecer o quanto ela é útil no contexto que eu estava tentando desenvolver” (Jameson, 2016, p.153, tradução nossa). Do original: “I used the wrong word in that passage. It was written in the early 1980s, before the term *affect* had the voluminous theoretical attention it has since; I did not then have a binary opposition to guide me, and I simply took the word *affect* as a synonym for *emotion*. Today, however, I see the situation as involving an opposition between *affect* and *emotion* or, better still, *named emotion*, as I prefer to call it: where *affect* as an emergent and bodily sliding scale of feelings and *Stimmungen* (Heidegger’s word for it) is radically opposed to a system of *named emotions* which in one form or another has been in place since ancient times (in the West). This system is at one with a whole aesthetic, a rhetoric, and a psychology of expression and expressiveness, whereas *affect* has not been visible aesthetically until recently and is resistant to the operation of naming — I’m not sure we yet have the right terminology to describe its manifestations. So to sum up, what I really meant at the time was the waning of emotions, but I didn’t yet have that opposition between *affect* and *emotion* available, which I’ve deployed in more recent work. I develop it really only in a one-sided way in *The Antinomies of Realism* because my allegory book will deal more with named emotions. I see *affect* and *emotion* almost as opposites, and that opposition suddenly allows one to see the historical position of *affect* as, if you like, a kind of reduction to the body, which I mentioned earlier. I’m not sure that I’m using *affect* the way other people are nowadays. But certainly the whole emergence of “affect theory” has forced me to rethink that word and to recognize how useful it is in the context that I was trying to develop (Jameson, 2016, p.153).

viveríamos um “desaparecimento virtual da própria estética da expressão”, ou uma crise da relação entre o eu e mundo, entre o dentro e o fora (Jameson, 1997b, p.38-39). O que nos parece correto é que a crítica e a teoria deixaram de lado abordagens como o existencialismo sartreano ou a teoria clássica da alienação marxista, que foram importantes até ao menos os anos 1970. Mais contundente ainda é a hipótese de que, com a crise da noção de sujeito cartesiano — esta sim um elemento que o pós-estruturalismo na teoria só agudizou — teríamos uma crescente inviabilidade de um pensamento ancorado na subjetividade e na ideia de estilo e de autoria⁷⁵. É essa orientação em torno de uma crise do estilo que conduzirá Jameson até seus influentes debates sobre o pastiche e sobre a nostalgia.

Primeiro, sobre o pastiche. A diferença frente a sua irmã modernista, a paródia, se dá no terreno da ironia corrosiva que é de certa forma uma expressão de reverência para com o original parodiado, uma característica que desapareceria com o pastiche, nada mais do que uma “paródia pálida” [*blank parody*] que se torna viável enquanto uma prática neutra, uma canibalização dos estilos modernistas do passado, agora tornados códigos para livre uso, destituídos do aprisionamento em visões de mundo ou funções determinadas de outrora, uma imitação sem compromisso (Jameson, 1997b, p.44-45). O pós-modernismo se define em larga medida no terreno do estilo por essa prática de incorporação de modos e técnicas pregressas, em torno de uma estratégia de conversão dessas formas em clichês e slogans, marcas superficiais a preencher os artefatos como pontos de referência *intertextuais*, para usar uma palavra que Jameson não aprecia muito, que podem estar na origem da forma de leitura da cultura pop mais comum de nossa época, a saber, a orientação em torno da procura frenética por easter eggs, referências a filmes ou textos passados, em um processo indiciário que não é aquele proposto por Carlo Ginzburg (1999), mas uma atividade detetivesca banal, de acúmulo de signos pop como modo de afirmação, dando margem à ideia de que quanto mais capaz de estabelecer relações entre esses signos e logomarcas culturais mais “preparado” ou “antenado” é o leitor, quem sabe apto então a upar seus próprios vídeos de “*reacts*” e finais explicados no YouTube, ao longo de seu processo infinito de decodificação de superfícies.

Neste sentido, Jameson defende que ocorreu a desapareção da crença na existência de uma linguagem normativa ou comum:

⁷⁵ No que diz respeito ao cinema, sugerimos as intervenções de Vogner dos Reis, em debate com Bernardet, sobre o problema da autoria no cinema contemporâneo (Bernardet; Reis, 2018).

[...] suponhamos que, nas décadas que sucederam o surgimento dos grandes estilos modernos, a sociedade tinha começado a fragmentar-se, de modo que cada grupo tenha passado a falar uma curiosa linguagem particular só sua, cada profissão tenha desenvolvido o seu código particular ou idioleto e, finalmente, cada indivíduo tenha se tornado um tipo de ilha linguística, separado de todos os demais. Nesse caso, então, a própria possibilidade de qualquer norma linguística, em cujos termos poder-se-ia ridicularizar linguagens particulares e estilos idiossincráticos, desapareceria, e não teríamos nada além da diversidade e da heterogeneidade linguísticas (Jameson, 2006, p.22).

Acontece aqui um daqueles casos clássicos de salto da quantidade para a qualidade, no qual a absorção das obras, da parte do leitor, e a composição, da parte dos criadores, se tornou tão parodicamente orientada que a estratégia estética perdeu algo de sua força. Seguindo a mesma lógica, a fragmentação das linguagens e códigos se tornou tão acentuada que perdeu a referência em uma língua neutra ou guia, que talvez nunca tenha existido exceto como uma crença compartilhada. O que é fora de dúvidas é a existência de uma realidade onde os simulacros, ou as cópias infinitas sem um referente ou original, assumiram a primazia no terreno visual e ideológico, um terreno no qual tudo também passa a ser lido como pastiche⁷⁶ de alguma outra coisa, criando a sensação de que pensar o novo é

⁷⁶ Talvez no debate sobre o maneirismo encontremos a discussão de uma tendência e de uma relação com a estética que mais se aproxima do que Fredric Jameson escreveu. Dubois encara o maneirismo como um cinema que surge em uma época de luto, onde “a beleza não é mais algo dado, a inocência se perdeu” e cada diretor “deve redefinir o liame que o une ao mundo e à representação” (Dubois, 2014). É um cinema da paixão contra a nostalgia e o pessimismo. Dubois também compartilhou com seus amigos da *Cahiers*, e depois transferiu para os seus livros, uma tentativa de periodização do cinema que se aproxima da de Jameson, em torno das etapas de cinema que ele chama de “primitivo” (o cinema dos primeiros dias), “clássico” (o cinema da era de ouro de Hollywood e da Europa), “moderno” e, por fim, o cinema “maneirista”, que ele também aceita nomear de pós-moderno ou barroco (Dubois, 2014). A aproximação com a caracterização de Jameson é evidente, especialmente no diagnóstico do contemporâneo. O cinema maneirista também é um cinema da citação, das imagens do passado, mas diferente do autor estadunidense, Dubois e seus colegas, como Alain Bergala, veem nesse cinema não só a paródia vazia que é o pastiche, mas algo mais que talvez se explique se mantermos em vista o termo “barroco”. A pós-modernidade para os teóricos e críticos franceses é uma época de retorno ao barroco, ao menos no cinema.

Um cinema dos anos 1980, portanto, representado por nomes como Syberberg, Coppola, Brian de Palma, Raoul Ruiz, dentre outros, um “cinema do depois, feito por quem tem a perfeita consciência de ter chegado tarde demais, num momento em que certa perfeição já fora atingida em seu domínio” (Dubois, 2014,). Ora, o nome remonta a tradição da pintura que passou pelo mesmo problema de como lidar com a tradição quando todos os caminhos pareciam esgotados: “Todo o peso da tradição e de sua excelência está lá, e ele pesa e chega a bloquear o trabalho do cineasta. E é preciso encontrar a maneira, a maneira de se libertar deste peso, de re-fazer, de filmar de novo o encontro de um homem e uma mulher [...]. Daí, ainda, a um só tempo, a dificuldade, a luta, e frequentemente a dor, que experimenta o cinema tentando ‘filmar ainda’, tentando arrancar ainda um plano — e chegando, por vezes, ao impasse e ao desespero. Daí também as “maneiras frequentemente sinuosas, as contorções, as anamorfoses, as sofisticadas que o cineasta se impõe, e que autorizaram a falar, a este respeito, de cinema do artifício, do factício, do excesso, da panóplia, do cenário ostensivamente teatral (Dubois)”. Por esse ângulo, mais próximo inclusive da reflexão sobre o fazer cinematográfico, vemos um caminho traçado por um tom de desespero e de angústia, de *pathos* e de excesso em torno do cinema, por esse ponto de vista também se ressalta que o maneirismo quer resgatar a pureza, a inocência outrora vista no cinema clássico, “mas estas devem ser arrancadas de um fundo de dor. Elas vêm

uma atividade obsoleta ou impertinente.

O pós-modernismo é a época da crise do tempo histórico, como pensado pela melhor filosofia dialética, de Hegel a Lukács, passando por Marx e tantos outros, assim como pela escola dos Annales na França, ao menos em suas duas primeiras gerações. Para Jameson, o romance *Ragtime*, de Doctorow, apresenta sintomas dessa crise, com seus personagens hologramáticos e a lógica de desenho animado que impregna o romance, conduzindo-nos a pensar a perda de relação com a historicidade (Jameson, 1997b, p.49). O interessante aqui é manter em vista a ideia de que o passado se torna algo impossível de se debruçar, e nos resta apenas o eterno jogo combinatório com as diversas linguagens estereotipadas de tempos anteriores (Jameson, 1997b, p.52). Já vale a pena destacar nessa leitura que o que se identifica no romance *Ragtime* é o que será melhor explorado no cinema de nostalgia, o uso e abuso dos clichês do passado como uma relação historicamente vazia.

Um fenômeno de tipo semelhante se dá com a poética da fragmentação esquizofrênica que Jameson registra como outra característica do pós-modernismo enquanto um campo de forças do capitalismo tardio; a “ruptura na cadeia dos significantes”, ou o “amontoado de significantes distintos e não relacionados” (Jameson, 1997b, p.53), é um fenômeno encontrado não só em romances e poemas, mas nas artes visuais, no vídeo, no cinema narrativo contemporâneo e em outras formas de expressão. Um estilo ou forma composicional que se torna perfeito para figurar as lógicas de intensidade tão comuns no pós-modernismo, as sensações de euforia e ao mesmo tempo confinamento no presente, como uma experiência fora do tempo em um mar de signos disparatados, cuja cadeia é montada e remontada a cada instante de modo singular (Jameson, 1997b, p.54). A angústia e a alienação moderna cedem espaço para essas intensidades sem nome, ou esses impulsos alegres e intoxicados.

depois, elas não estão de antemão” (Dubois, 2014). Também aqui, como em Jameson, lemos na luta com as formas um confronto com a história e um impasse diante de um ofício que parece em cheque, paralisado. É a época em se começa a falar com mais frequência na morte do cinema, na emergência da TV e do Vídeo. Assim como a história do cinema, os diretores dessa época também precisam lidar com essa nova forma de consumir imagens, com o fluxo e a onipresença da visualidade (o vídeo representa essa passagem, entre o modernismo e o maneirismo, para a *Cahiers* dos anos 1980). Dubois olha para o maneirismo também do ponto de vista da subtração: recusar o desejo do plano fácil, simples e imediato, entender que agora há uma luta por cada plano, que o mundo está saturado de sentido e precisamos nos livrar dessa carga de clichês e ideias prontas, como se cada plano precisasse reinventar o mundo enquanto ao mesmo tempo se apresenta como testemunha da história de todo um século (Dubois, 2014).

Tudo isso prepara a afirmação de que há um enfraquecimento da ideia de obra e a afirmação da ideia de texto⁷⁷. O mote jamesoniano de que “a diferença relaciona” não emplacou tanto como outras formulações mais próximas à linguagem marxista, como a ideia do fim do mundo como algo mais fácil de se imaginar do que o fim do capitalismo, mas está aqui sustentada sem espaços para dubiedade, entendendo que as obras como um todo orgânico ou homogêneo nos deram adeus e agora o que temos são formas textuais múltiplas e heterogêneas, agregados de forças receptíveis às leituras as mais disparatadas, agora procedendo por diferenciações ao invés de unificações e estratégias de coesão (Jameson, 1997b, p.57). A defesa por parte do autor de que no pós-modernismo os melhores textos procedem por meio de um jogo de relações nos parece sem margem para dúvidas, o que recoloca todas as questões do pastiche e da nostalgia mencionadas acima não como um momento de crítica ou “denúncia”, como muitas vezes foi lido, e mais como o de uma contestação que dá de ombros diante de uma etapa que não pode ser transformada por uma discordância intelectual solitária.

Quanto ao problema do espaço, esse também muito ligado à visualidade, o ponto de Jameson é uma espécie de reedição ou prolongamento das reflexões de Benjamin, Simmel e outros teóricos da modernidade em Weimar no começo do século XX, que pensaram a alteração no espaço urbano constituído e entenderam que ela não foi seguida por uma mutação equivalente nos sujeitos. É como se não possuíssemos os órgãos adequados para nos situarmos no espaço pós-moderno, cujo sublime assume uma relação mais tecnológica do que natural — a natureza vira segunda natureza (Jameson, 1997b, p.70-71). Um novo espaço pós-moderno emerge e se complexifica ao nosso redor⁷⁸, de modo que é praticamente impossível representar o capitalismo tardio em sua totalidade, exceto por meio de alternativas degradadas e pobres como a paranoia. Essa dificuldade de figurar ou de se situar no capitalismo tardio é um problema tanto estético quanto político para Jameson, uma questão que recoloca problemas oriundos do modernismo político em novos termos. Jameson conclui seu ensaio apelando ao leitor para a necessidade de construção ou reafirmação de um momento pedagógico da arte — um gesto que é reiterado em praticamente todos os seus livros e é a linha vermelha, em um sentido de práxis política, que ata todas as suas elaborações teóricas —

⁷⁷ Fabio Durão apresenta uma defesa da pertinência da ideia de obra, que para ele não estaria confinada apenas ao momento modernista, cf. Durão (2019).

⁷⁸ Um espaço, que com as propostas um tanto estapafúrdias de metaversos atuais, só se expande em novas configurações e mesclagens entre virtual e “real”, tendência que só se intensificou do ensaio de Jameson para cá.

que agora deveria se efetivar por meio da questão do espaço e a partir da reflexão sobre as novas modalidades espaciais e as alterações que levaram à percepção de que o inconsciente e a natureza foram colonizados pelo capital; de que a cultura enquanto esfera autônoma explodiu e se deixou absorver por todo o ambiente social, em um movimento de abolição da distância crítica outrora possível para a interpretação, criando uma estetização total, fazendo com que até a política e sobretudo a economia, com a linguagem do marketing, as métricas comunicacionais e uma série de códigos técnicos, se tornassem discursos culturais ou estéticos em seu momento predominante. De fato, por esse ângulo a pós-modernidade de Jameson se apresenta como uma distopia que não deve nada aos construtos de Atwood, K. Dick e Orwell, um mundo onde não há contracultura que não seja absorvida pelo capital em seu nascedouro. A alternativa? A estética do mapeamento cognitivo, “uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global” (Jameson, 1997b, p.78), ainda não existe como tal, e o apelo de Jameson é para que ela seja inventada, uma estratégia que impulsiona como um mote político forte todas as reflexões e, sendo ela mesma uma aglutinação de questões brechtianas e benjaminianas, pela adoção de uma política de combate a partir de questões estéticas (daí a continuidade que apontamos entre o mapeamento cognitivo e o modernismo político das vanguardas dos anos 1960 e 1970); questões lukacsianas, no desejo de uma arte política e de totalidade; e mesmo as questões sartreanas, no instinto de localização, percepção e configuração do sujeito em sua existência dentro de uma coletividade incomensurável, o que serve como elo de todas as abordagens teóricas que Jameson assimila e reconstrói. Goste-se ou não, o arranjo teórico deste como de outros ensaios de Jameson se dá a partir do impulso estético-político de intervenção, que se expressa bem na busca do mapeamento cognitivo; todas as perguntas, respostas e lacunas dos textos de Jameson giram em torno dessa questão criativa e ideológica.

A primeira elaboração do autor estadunidense sobre o mapeamento cognitivo foi uma conferência dada na Universidade de Illinois, em 1983, em um ciclo de palestras de um evento chamado “*Unit for Criticism and Interpretative Theory*”, que contou com a presença de nomes como Stuart Hall, Chantal Mouffe e outros. Posteriormente, o texto seria publicado em 1988 em uma coletânea chamada *Marxism and the interpretation of the culture*.

Jameson propõe o mapeamento cognitivo enquanto uma estética ou procedimento que ainda não existe, com a finalidade de resgatar a dimensão pedagógica ou cognitiva da arte, que estaria soterrada depois de décadas de modernismo e Teoria, uma dimensão que não está em antagonismo com o deleite estético, mas imbricado nele.

É nesse artigo que Jameson fundamenta a sua ideia de representação, que merece ser considerada por nós:

Para mim, “representação” é na verdade sinônimo da própria “figuração”. Independentemente de sua forma histórica e ideológica. Eu parto, portanto, a seguir, do pressuposto de que todas as formas de produção estética consistem, de um modo ou de outro, na luta contra e pela representação – e isso vale sejam elas ilusões perspectivistas ou *trompe l’oeil* ou os modernismos mais reflexivos e diacríticos, iconoclastas ou de ruptura formal. De modo que, pelo menos na minha linguagem, a reivindicação por novos modos de representação não significa um retorno a Balzac ou Brecht, tampouco se pretende uma valorização do conteúdo sobre a forma, outra dessas distinções arcaicas que eu ainda considero indispensável e à qual retornarei mais à frente (Jameson, 2021, grifo do autor).

O mapeamento cognitivo pode ser entendido então como uma forma de figuração da totalidade em um mundo pós-moderno, cada vez mais difícil de ser discernido pelos sujeitos, no qual se agudiza um processo conflituoso do modernismo entre a experiência individual e a lógica da produção, não mais restrita aos espaços de cidades como Londres ou Paris, mas agora englobando diversos continentes e regiões, em uma cadeia que é praticamente impossível de ser reconstituída fenomenologicamente: “Surge, então, uma situação em que podemos dizer que, se uma experiência individual é autêntica, então ela não pode ser verdadeira; e que se um modelo científico e cognitivo desse mesmo conteúdo é verdadeiro, então ele escapa à experiência individual” (Jameson, 2021). O mapeamento cognitivo é uma forma de “jogo da figuração”:

Eu gostaria de introduzir um outro conceito que é importante para o meu argumento e que chamo de “jogo da figuração” [*play of figuration*]. Esse é um conceito essencialmente alegórico que supõe o óbvio, a saber, que essas novas e enormes realidades globais são inacessíveis para qualquer sujeito ou consciência individual – nem para Hegel, muito menos para Cecil Rhodes ou para a Rainha Vitória – ou seja, que essas realidades fundamentais são de alguma forma irrepresentáveis ou, para usar o termo althusseriano, são algo como uma causa ausente, que nunca poderia emergir para a presença da percepção. No entanto, essa causa ausente pode encontrar figuras por meio das quais se expressa de modo distorcido e simbólico: de fato, uma de nossas tarefas mais básicas como críticos literários é traçar e tornar conceitualmente disponíveis as realidades e experiências desenhadas por essas figuras, que a mente do leitor tende inevitavelmente a reificar e ler como conteúdos primários (Jameson, 2021, grifo do autor).

Essa lógica de “jogo da figuração” é expressa aqui pelo mapeamento cognitivo, mas pensamos não ser uma extrapolação equivocada pensar que o termo dá conta de muito do que Jameson faz em suas análises de cinema. “Jogos da figuração” é precisamente o que vimos Jameson praticar em sua leitura de *Um Dia de Cão*, *Tubarão* e *O Poderoso Chefão*. No que diz respeito ao mapeamento cognitivo em si, Jameson o lê como uma junção entre as elaborações do teórico da arquitetura Kevin Lynch e a noção de Ideologia de Louis Althusser:

Fico tentado a descrever o modo como entendo esse conceito como uma espécie de síntese entre Althusser e Kevin Lynch – uma formulação que, certamente, não diz muito se vocês não souberem que Lynch é o autor do clássico *A imagem da cidade*, livro que deu origem a toda uma subdisciplina rebaixada que hoje tem a frase “mapeamento cognitivo” como sua designação. A problemática de Lynch permanece presa aos limites da fenomenologia, e seu livro pode certamente ser submetido a muitas críticas em seu próprio campo (importante entre elas, é a ausência de qualquer conceituação de agência política ou de processo histórico). Meu uso do livro será emblemático, já que o mapa mental do espaço da cidade explorado por Lynch pode ser extrapolado para o mapa mental da totalidade social e global que todos carregamos por aí em nossas cabeças de várias formas truncadas. A partir do centro da cidade de Boston, Jersey City e Los Angeles e utilizando entrevistas e questionários em que pessoas eram chamadas a desenhar seu contexto urbano de memória, Lynch sugere que a alienação urbana é diretamente proporcional à incapacidade de mapear mentalmente os espaços locais das cidades. Assim, uma cidade como Boston, com suas perspectivas monumentais, seus marcadores e monumentos, sua combinação de formas espaciais simples, mas grandiosas, incluindo fronteiras dramáticas como o Rio Charles, não apenas permite que as pessoas tenham em suas imaginações uma ligação geralmente contínua e eficaz com o resto da cidade, mas também dá a elas algo da liberdade e gratificação estética da forma urbana tradicional.

Sempre me impressionou como a concepção de Lynch da experiência da cidade – a dialética entre o aqui e o agora da percepção imediata e o sentido imaginário ou imaginativo da cidade como totalidade ausente – funciona como um análogo espacial da grande formulação de Althusser da própria ideologia como “a representação imaginária da relação do sujeito com suas condições reais de existência”. Quaisquer que sejam seus defeitos e problemas, esse conceito positivo de ideologia como uma função necessária em qualquer forma de vida social, tem o grande mérito de enfatizar a lacuna entre o posicionamento local do sujeito individual e a totalidade das estruturas de classe nas quais ele ou ela está situado, uma lacuna entre a percepção fenomenológica e uma realidade que transcende toda experiência ou pensamento individual; mas que essa ideologia tenta cobrir ou coordenar, mapear, por meio de representações conscientes ou inconscientes. O conceito de mapeamento cognitivo proposto aqui envolve, portanto, uma extrapolação da análise espacial de Lynch para o campo da estrutura social, isto é, em nosso momento histórico, para a totalidade das relações de classe em uma escala global (ou melhor, multinacional). A premissa secundária também é mantida, a saber, que a incapacidade de mapear socialmente é tão debilitante para a experiência política quanto a incapacidade análoga de mapear

especialmente o é para a experiência urbana. Decorre daí que uma estética do mapeamento cognitivo é, nesse sentido, parte integral de qualquer projeto político socialista (Jameson, 2021, grifo do autor).

O mapeamento cognitivo explica-se como um procedimento que se torna necessariamente político, envolvendo a capacidade de entender a totalidade social. Já vimos no capítulo anterior, com a já citada análise de *Um Dia de Cão*, um exemplo de como essa ideia de mapeamento cognitivo funciona. No próximo capítulo veremos como Jameson usa alguns filmes de conspiração também como forma de ler a totalidade. Abundam nos seus escritos sobre cinema esse procedimento, o que nos leva a crer que a arte cinematográfica se tornou um meio privilegiado para que esse tipo de análise se efetive. A explicação está no uso que os filmes fazem do espaço, um meio específico de efetivar esse “jogo da figuração” que interessa a Jameson, registrando locações reais e fazendo com que os personagens reflitam a respeito dos conflitos políticos dentro das cidades, sejam elas Taipei, Nova York, Los Angeles ou qualquer outra. Com o mapeamento cognitivo Jameson também dá uma resposta aos dilemas trazidos pela teoria do cinema dos anos 1970, envolvendo a Ideologia e as possibilidades de se libertar das formas convencionais de representação, substituindo essa última pela ideia de figuração, capaz de estabelecer relações mais mediadas entre a cultura e o real, com implicações políticas para se pensar a totalidade.

Mas o cinema, obviamente, não é o único meio com que Jameson lida com o mapeamento cognitivo, tampouco é o meio por excelência da pós-modernidade. O vídeo ocupa o lugar de forma mais representativa do pós-moderno, e é para ele que precisamos nos voltar a partir de agora.

4.3 O Vídeo como forma mais representativa do pós-moderno

O vídeo não é uma “tendência” ou característica da imagem na pós-modernidade, mas um meio à parte. Gostaríamos de pensá-lo junto com o cinema e como este se transforma na interação com a tv e com as imagens em fluxo. Dubois define o vídeo em sua característica de “transmissão”, especialmente no que diz respeito à máquina televisiva. A sala de projeções dá lugar à distância e à multiplicação, o espectador se dilui em uma imagem que circula em qualquer parte, tornando-se “no máximo um número, um alvo, uma taxa de audiência, uma onipresença fictícia, sem corpo, sem identidade e sem consciência”. (Dubois, 2014). A essa máquina televisiva vem somar-se o digital, imagem informática, que torna o próprio real

“maquínico, pois é gerado por computador” (Dubois, 2014). Esta não é mais uma reprodução, mas uma imagem concebida de forma computadorizada, o que altera completamente nossa relação com o real, que se virtualiza; está dado o caminho para o mundo de simulacros e de imagens sem referentes tão tematizado por Jameson. Dubois entende o vídeo como, “ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples ‘sinal’” (Dubois, 2014). Em termos estéticos, o vídeo pode aparentemente prescindir de uma narrativa ficcional (com encadeamentos dramáticos, personagens, dramas, etc.), ou este não ser seu modo discursivo dominante. No lugar das convenções narrativas clássicas, temos a videoarte, o modo plástico e o modo documentário, unidos, sobretudo, contra a transparência, através do “senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação” (Dubois, 2014). O procedimento mais comum é o da mescla de imagens, ao invés da construção e do encadeamento de planos por meio de adição, como no cinema clássico e moderno. Essa destituição da lógica de adição plano a plano abrirá caminho para experiências estéticas como o cinema de fluxo⁷⁹.

Jameson definiu o vídeo como um tipo de “surrealismo sem inconsciente”; entendido à época (anos 1990) como a principal forma ou experiência estética do pós-modernismo, uma prática que bloqueia a memória e a distância crítica, realizando uma operação muito diferente do cinema, onde havia a construção de planos delimitados e de grandes cenas elaboradas com o intuito de impactar o espectador: o vídeo torna-se, por si só, uma teoria, bloqueando ou antecipando a sua teorização (Jameson, 1997b, p.94). Jameson caracteriza o vídeo, em primeiro lugar, em termos de uma experiência de “tédio estético”. Muitas vezes os videomakers e artistas optam por uma estratégia de provocação, através de textos que funcionam como um gesto de pura agressividade. Há também uma experiência de destruição da temporalidade ficcional, onde não há mais o encurtamento típico da narrativa e do drama, e sentimos a pressão do tempo em toda sua lentidão (Jameson, 1997b, p.96-98). O tédio é entendido nesse cenário como um mecanismo de escape, como reação e recusa a práticas culturais que nos são ofertadas (Jameson, 1997b, p.95). Na experiência do vídeo, o tempo se adensa e sentimos a presença de cada segundo, em um processo de desficcionalização. Em um esforço de síntese, o autor define o vídeo da seguinte forma:

Tentei dar a entender que o vídeo é especial — e nesse sentido historicamente privilegiado ou sintomático — porque é a única forma de arte,

⁷⁹ Para uma discussão aprofundada sobre Cinema de Fluxo e transformações na ideia de mise en scène, cf. Oliveira Jr (2013).

ou medium, na qual a junção do tempo e do espaço é o locus exato da forma, e também porque sua aparelhagem domina e despersionaliza de forma única tanto o sujeito quanto o objeto, transformando o primeiro em um aparato quase material de registro do tempo mecânico do segundo, e da imagem, ou “fluxo total, do vídeo” (Jameson, 1997, p. 99).

Com as características de ter uma aparelhagem despersionalizadora, ou descentralizadora, e com o fluxo total⁸⁰ que integra tempo e espaço para construir a própria forma, o vídeo então se apresenta como um meio sintomático ou predominante, à época em que Jameson escreveu seu livro. Talvez isso tenha se alterado, fazendo com que a ideia de fluxo total na verdade se espalhasse para outros meios e formas, como na internet. O que nos interessa é perceber o que se identifica como uma estratégia, um tipo de permutação rotativa entre signos que funcionam como logomarcas, na qual um signo empresta sentido a outro de forma provisória em um texto que não pode ser tematizado. Nas palavras de Jameson, a propriedade fundamental do fluxo de signos no vídeo é

[...] o fato de que eles mudam de posição, que nenhum signo em particular retém a prioridade de ser o tópico da operação; que a situação em que um signo funciona como o interpretante de outro é mais do que provisória, está sujeita a mudar sem aviso; e, no impulso incessante com que temos de nos haver aqui, nossos dois signos ocupam a posição um do outro, em uma troca desnorteante e quase permanente (Jameson, 1997, p.110).

Essa forma de eliminar o distanciamento crítico e de se apresentar por meio de um texto de fluxo total pode ser vista como uma característica da pós-modernidade que se expandiu para algumas experiências da arte contemporânea como as instalações, as *raves* de música eletrônica e outras práticas, conservando assim o valor desta análise mesmo para o nosso período, em que o vídeo como uma forma que trazia alguma novidade talvez já tenha perdido o interesse. Jameson entende esse processo como uma “reescritura de uma forma de narrativização em termos de outra momentaneamente mais forte, a renarrativização incessante de elementos narrativos já existentes por outros” (Jameson, 1997b, p.110). Essa operação de renarrativização, ou esse “ritmo de rotação incessante de sua constelação provisória de signos” (Jameson, 1997b, p.111), é a novidade trazida pelo vídeo, mas que pensamos ter sido absorvida por outros meios e formas, inclusive por certo cinema que é lido como ficção. Não acreditamos também que essa operação de renarrativização elimina a existência de obras. Ao invés de um conflito entre obra x texto, preferimos pensar que o fluxo também pode construir

⁸⁰ Vale mencionar que a ideia de fluxo total trabalhada por Jameson é uma herança do conceito de Raymond Williams e sua obra *Televisão* (2017).

formas, sendo o maior exemplo o cinema de autores como Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien e outros. Filmes que não admitem que um signo ou elemento funcione como interpretante geral da obra por muito tempo, esvaziando então o tipo de interpretação fraca, humanista e metafísica que buscava dotar as obras de temas ou sentidos unívocos. O texto pós-moderno torna-se, “um fluxo de estruturas ou de signos que resiste ao significado [...] e que, portanto, sistematicamente se propõe a frustrar tentações interpretativas tradicionais” (Jameson, 1997b, p.113). Nesse jogo, porém, em que os significantes circulam de modo aleatório, a própria realidade, ou o referente, são perdidos. Jameson acata essa ideia, ou a constata no debate teórico hegemônico, mas com a condição de pensar como se dá essa perda, talvez na esperança de, traçado um limite, reencontrar em algum ponto a história e a historicidade. O caso do cinema de nostalgia talvez seja um bom ponto de vista para adentrar nesse problema.

4.4 A imagem e o cinema no pós-modernismo: nostalgia e o retorno do estético

A primeira grande menção de Jameson a respeito do modo nostálgico está na versão inicial de seu ensaio sobre o pós-modernismo, publicado na revista *New Left Review*, depois apresentada como o primeiro capítulo do livro *A Virada Cultural*. Primeiro, trata-se daquele tipo de cinema estilizado e “de época”, tão presente na cultura de massas, e que é chamado na França de “la mode *retro*” (Jameson, 2006, p.26). Jameson entende que em sentido estrito o cinema nostálgico “consiste apenas em filmes sobre o passado, ou ainda, em momentos de gerações específicas desse passado” (Jameson, 2006, p.26). Compreende que essas não são apenas variações do antigo romance histórico, justamente por ocorrer a perda de uma referencialidade em um tempo forte, substituído pelo passeio por formas mortas, citações de estereótipos pop e *kitsch* do passado. Mas a definição começa a sofrer novos aportes quando o autor levanta a ideia de que a franquia *Star Wars* também é parte de uma moda nostálgica, no sentido de que ela reinventa a experiência das matinês e das séries de aventuras que passavam nos cinemas até os anos 1950, uma reinvenção que se dá por meio do pastiche (Jameson, 2006, p.27). Tanto os adolescentes não nascidos na época podem conhecer e usufruir de um tipo de produto cultural de outro momento histórico, quanto os adultos podem reviver aquela experiência de forma fetichizada, realizando um

[...] desejo muito mais profundo, e mais propriamente nostálgico, de voltar a esse período anterior e revivê-lo através dos seus estranhos e antigos

artefatos estéticos. Esse filme é, portanto, por *metonímia*, um filme histórico ou nostálgico. [...] ao reinventar a sensação e a forma de objetos de arte característicos de um período anterior (os seriados), ele procura reacender um sentido de passado associado àqueles objetos (Jameson, 2006, p.27).

Essa anomalia no cinema nostálgico é identificada por Jameson como a expressão de um desejo, ou de uma relação metonímica com o passado no qual formas pregressas reaparecem de forma fetichizada. Podemos pensar as variações em torno desse cinema nostálgico por metonímia, como por exemplo as diversas homenagens que a indústria de games e do cinema presta a si mesma, resgatando velhas franquias ou inserindo homenagens a filmes do passado; ou mesmo a música pop, que parece cada vez mais refratária ao surgimento de novos estilos e subgêneros, investindo em lançamentos com a estética dos anos 1970, 1980, 1990 e em alguns casos já até mesmo uma nostalgia dos anos 2000.

Outra anomalia desse modo nostálgico é detectada por Jameson quando analisa o filme *Body Heat*, de 1984, uma versão sutil de *Double Indemnity*, de 1944. Estranha-se o motivo da locação escolhida ser uma cidade pequena na Flórida, desprovida de arranha céus e marcas de desenvolvimento capitalista esperadas em um filme contemporâneo, para logo se detectar que é justamente esse sentimento de perturbação temporal o que está colocado, quando o sentido de embaralhar nossa percepção nos coloca em um terreno igualmente nostálgico e vislumbramos um mundo menos complexo que o nosso, “como uma narrativa situada em algum passado nostálgico indefinível, digamos, uma eterna década de 1930 para além da história” (Jameson, 2006, p.29). Hoje essa opção estética só se ampliou, com o desejo de construir narrativas que nos levam para mundos anteriores aos *smartphones* e aos rastreamentos por gps, onde histórias de crime e policiais podem se desenvolver utilizando de recursos mais analógicos. Também o embaralhamento de temporalidades se torna um recurso, criando um estranhamento com nosso passado ou a sensação de que estamos em futuros alternativos, ou em passados distópicos como na série de games *Fallout*. O fato é que estamos diante de um esboço certo da parte de Jameson, que aqui conseguiu mapear ainda nos anos 1980 boa parte dos caminhos do audiovisual contemporâneo, detectando uma contaminação do modo nostálgico para diversos outros modelos de filme:

Parece-me muito sintomático encontrar precisamente o estilo do cinema nostálgico invadindo e colonizando até mesmo aqueles filmes atuais que se passam em cenários contemporâneos, como se por algum motivo, não pudéssemos mais, hoje, focar o nosso próprio presente, como se nos tivéssemos tornado incapazes de alcançar representações estéticas de nossa

própria existência atual. Mas, se assim é, então estamos diante de uma imposição do próprio capitalismo de consumo — ao menos de um sintoma alarmante e patológico de uma sociedade que se tornou incapaz de lidar com o tempo e a história (Jameson, 2006, p.29).

Investigar as mutações desse modo nostálgico e o modo como ele invadiu outros estilos nos parece ainda um terreno fértil para pesquisa. A ficção científica, por exemplo, hoje parece dominada por variações de distopias e pós-distopias, onde os personagens são condenados a viver em sociedade mais “simples” do ponto de vista tecnológico, regredindo a estágios mais brutais de luta pela sobrevivência, sendo o próprio domínio dessas variações distópicas também uma impossibilidade de pensar o futuro como algo que não a pura catástrofe.

Em síntese, nessa primeira elaboração Jameson observa como “parecemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas próprias imagens pop e estereótipos sobre o passado, que permanece para sempre fora de alcance” (Jameson, 2006, p.30). Se essa não é a forma exclusiva que o cinema popular tem de lidar com o passado, certamente hoje, quase quarenta anos depois de escrito esse diagnóstico, segue sendo ainda uma constante na cultura de massas. Vale lembrar que esse diagnóstico também se aplica ao romance contemporâneo, pois *Ragtime*, livro já mencionado de Doctorow, se organiza justamente a partir de signos populares do passado e estereótipos americanos dos anos 1920. Ou seja, esses elementos que são detectados no cinema não são restritos a eles, são partes de fenômenos culturais que se aplicam também à literatura. Outra vez, vemos aqui como o cinema serve de ponto de irradiação para o entendimento das formas narrativas contemporâneas, inclusive e principalmente para ainda pensar a literatura na pós-modernidade.

Jameson volta a pensar sobre a nostalgia na conclusão de “A existência da Itália”, texto que encerra o livro *Marcas do Visível*. As duas últimas seções deste ensaio são dedicadas a pensar o cinema pós-moderno, dessa vez considerando que o filme ou cinema de nostalgia existe em um diálogo antagônico, uma dialética na qual este ocupa a posição de imagens esplendorosas, de brilho e de luminosidade, bem como de sofisticação estética — do ponto de vista do acabamento e do investimento econômico dos grandes estúdios —, contra uma estética contrastante de cinema imperfeito, punk ou B. O slogan de um cinema imperfeito logo nos traz à lembrança o manifesto de Julio García Espinosa (1969), mas Jameson afasta a nossa época daquela em que o manifesto foi escrito, embora reconheça o teor alegórico da estética do cinema imperfeito, onde “a forma é invocada para exprimir

atitudes específicas em direção ao conteúdo, como se fosse para conotar seus aspectos essenciais” (Jameson, 1995, p. 224). Se os filmes de nostalgia evocam esplendor e dispêndio econômico, fruto de estúdios desenvolvidos da Europa e dos Estados Unidos, a sua entidade contrastante, o cinema imperfeito, se aliaria a um mundo subdesenvolvido, limitado por forças externas e que arranca sua força da reivindicação dessa condição subalterna no cenário global, fornecendo uma contraestética terceiro mundista e guerrilheira do ponto de vista da produção de imagens (Jameson, 1995, p.224). O equívoco de Jameson está em acreditar que o teor produtivo dessa estética se fechou no final dos anos 1960 e que hoje ela representaria apenas limite e restrição, sendo apenas uma “experiência da Necessidade” no atual mundo pós-moderno (Jameson, 1995, p.224). Contra o teórico, afirmamos o oposto, a persistência de um cinema imperfeito como ainda mais relevante em um período de imagens instagramáveis, filtros e digitalizações.

Mas no que diz respeito ao cinema de nostalgia, Jameson nos parece correto ao sugerir que “a elegância desses filmes [...] é acima de tudo um índice do processo de produção” (Jameson, 1995, p.225), nós, espectadores, consumimos a tecnologia avançada capaz de recriar esses visuais de época; é uma mercadoria que nos é oferecida como um bônus de prazer, diferente do cinema imperfeito, que também “contém o processo de produção e o exprime e conota” (Jameson, 1995, p.225), mas em sentido inverso: o cinema imperfeito está ainda relacionado a um fazer coletivo que resiste à mercantilização e à institucionalização de sua produção. Enxerga-se na moda retrô um retorno à narratividade que parecia perdida em momentos modernos, e um historicismo eclético de novo tipo, que ainda assim mantém o espaço aberto para questionamentos de teor histórico. Jameson compara mais uma vez esse novo cinema com o romance histórico lukácsiano, para ele distinto do filme de nostalgia, no sentido de que o romance se baseava em uma história dos grandes homens, que figuravam como personagens secundários, presenças que eram as marcas para “as datas e diferenças de paisagens históricas distintas” (Jameson, 1995, p.227). Essas figuras históricas de relevo, que apareciam incidentalmente como marcadores, deram lugar aos estereótipos, “foram transformadas em várias gerações ou em períodos históricos” (Jameson, 1995, p.227), funcionando como logotipos, marcadores ou características de determinado período, junto com a moda, a indumentária, os estilos, os produtos culturais consumidos e um longo etc. Jameson enxerga nessas obras uma proposição de leitura, como se o modo que temos para investigá-las fosse primeiro através de um processo de “decifração de índices e signos históricos, uma inspeção do figurino e uma apreciação do que é menos um novo padrão de

exatidão histórica [...] do que uma forma totalmente nova de “verossimilhança visual” (Jameson, 1995, p.228). Esse jogo de decifração, a nosso ver, não só está correto do ponto de vista da nostalgia, mas se alastra por todo o cinema comercial contemporâneo, em sua maior parte também baseado em processos de leitura que envolvem identificar nos personagens e elementos da narrativa ilustrações ou exemplos de um conhecimento prévio que o espectador traz para melhor fruir essas obras. O caso do mundo *geek* é emblemático, com os personagens do *MCU (Marvel Cinematic Universe)* e de franquias como *Star Wars* gerando comoção em salas de cinema com as suas cenas pós-créditos, ou evocando clássicos de outras mídias como livros populares e quadrinhos. Essa lógica de caça às referências e *easter eggs* é a forma dominante de consumo das narrativas mainstream: “a narrativa tem sempre de nos permitir *reconhecer* nosso conhecimento estereotipado já existente, que a narrativa deve — sem dúvida, do modo mais sutil possível — *confirmar* (Jameson, 1995, p.228). Palavras que propomos estender para além do cinema de nostalgia *tout court* e aplicar também às grandes franquias atuais.

Pressupõe-se, portanto, uma relação de passividade do/para o espectador, a qual é encontrada também nos protagonistas desses filmes nostálgicos, geralmente criaturas melancólicas. Esses personagens têm que ser passivos, impessoais, para que esse tipo de relação com o “contexto” estereotipado se efetive: eles não possuem espontaneidade ou arbitrariedade, não parecem sujeitos com interesses evidentes (Jameson, 1995, p.228). A melancolia pós-moderna do cinema de nostalgia é uma *motivação da técnica*, no sentido dado pelo formalismo russo, um pretexto para colocar “um modo de fazer da necessidade do enredo uma virtude e de contemplar a limitação formal com uma aparência de conteúdo” (Jameson, 1995, p.229), uma melancolia que expressa e transmite significação, como diz o autor, e, principalmente, coloca o espectador num estado de receptividade a esse modelo de imagens e de relação nostálgica para com elas (Jameson, 1995, p.230).

A questão se torna mais polêmica quando Jameson tenta argumentar que há determinados momentos do passado que se tornam abertos para esse tipo de leitura e representação. Ele propõe que as décadas de 1920 e 1930 são estrategicamente mais receptivas a esse tipo de conteúdo — o século XIX, para ele, teria representações mais atemporais e indistinguíveis, menos detalhadas, precisamente acuradas historicamente e mais “míticas”, por assim dizer, fornecendo uma gratificação diferente dessa identificação fácil com estereótipos. Os anos 1920 e 1930 são décadas dotadas de “um tipo de oposição binária semiótica em nossos estereótipos referentes à história americana” (Jameson, 1995, p.230). Do

ponto de vista da história dos Estados Unidos, há uma transição expressa em torno dos anos 1920, vistos como épocas de prosperidade e conforto, bem como de desenvolvimento cultural, com o jazz, o cinema e a literatura funcionando como marcadores de destaque, e os anos 1930, identificados por sua vez pela crise econômica pós-*crash* da bolsa, a luta social e a violência urbana, o gangsterismo, a luta sindical intransigente, as prisões, motins, rebeliões e violência. Na Europa, em Cuba e em outros espaços, esses dois momentos são vistos coexistindo simultaneamente ou se combinando nos artefatos culturais de forma um pouco mais complexa, mas também repetindo o mesmo modelo de um momento mais sofisticado, ligado ao *art déco*, de um lado, e esse realismo social mais bruto de outro. Jameson entende que esses dois polos, independentemente de como se apresentem, “expressam uma nostalgia pela luta e pela diferença de classe e também pelo dinamismo histórico e político resultante, algo que a *doxa* contemporânea acredita estar ausente do capitalismo tardio ou multinacional” (Jameson, 1995, p.231). Há um conteúdo político e histórico expresso nessa dicotomia entre as duas imagens das décadas, o que faz com que exista um sentimento de historicidade nessas formas nostálgicas. Jameson lembra que, se a *art déco* marca uma “expressão formal de uma síntese entre a *modernização* (e as máquinas modernas) e o *modernismo* (e formas estilizadas), que podem ser refletidos em uma direção tanto estilística (ou da ‘década de 20’), quanto populista (ou da ‘década de 30’)” (Jameson, 1995, p.231, grifos do autor), então o cinema de nostalgia poderia ser tratado como uma *nostalgia déco*, por sua relação com essa expressão formal do passado que efetiva um mesmo gesto de síntese. Jameson vê nessa relação entre as duas décadas a codificação de uma narrativa de transição — saltando o seu argumento, lembramos que ele recorre ao historiador Arno Mayer e vê na cultura burguesa uma relação com o chamado Antigo Regime, que, na visão desse famoso historiador, teria persistido até a eclosão da Primeira Guerra; a cultura aristocrática ocuparia uma função semelhante a uma idade de ouro e prosperidade a ser ultrapassada por um período mais tenso e violento de crise e transformação. Essa narrativa de transição se aproxima da narrativa marxista de transição de um feudalismo ou de um regime pré-mercadológico para o capitalismo propriamente dito, o que seria o conteúdo que várias narrativas historiográficas do presente tentam codificar. O raciocínio é complexo, mas com isso Jameson quer dizer que esses diversos artefatos culturais narram situações de *modernização*, o grande evento histórico que esses artefatos codificam a seu modo nessa dicotomia entre anos 20 e 30 em narrativas que são lidas como alegorias de uma passagem entre épocas. Por um lado, essa estratégia de Jameson coloca a persistência de um senso de temporalidade histórica que para ele estaria dado como quase cancelado na pós-

modernidade. Por outro lado, gostaríamos de propor ao menos duas correções a esse raciocínio.

A primeira delas é que é um exagero reduzir as possibilidades de leituras alegóricas de um fenômeno tão complexo quanto a narrativa de nostalgia à codificação de processos de transição. Devemos ter um olho aberto para perceber que é comum que esse conteúdo transicional esteja presente como um inconsciente político dessas obras, mas é frágil sustentar uma exclusividade ou única interpretação para textos tão diferentes. A segunda retificação é que a produção contemporânea dentro do âmbito da nostalgia mostra que essas décadas são móveis, não precisam se restringir às décadas de 1920 e 1930, de fato privilegiadas no período da Nova Hollywood que, nos parece, é o cinema que Jameson tem em mente com seus exemplos de Kubrick, George Lucas e Coppola⁸¹.

Mas Jameson acerta no fundamental, que é a percepção da temporalidade e da transição a qual ele consegue detectar através de produtos culturais do capitalismo tardio. Este raciocínio sobre a transição entre feudalismo-capitalismo, reencenada para os anos 1920-1930 americanos no cinema, é a conclusão do longo texto “A existência da Itália”, capítulo final do livro *Marcas do visível*, já largamente citado nesta tese. As mais de 80 páginas do ensaio são um dos melhores modelos da lógica de laboratório e de experimentação de hipóteses que se dá na escrita teórica jamesoniana, tanto que seu saldo final, ou seu objetivo, é a percepção da transitoriedade e da mudança histórica a partir da investigação do cinema contemporâneo. De forma resumida, podemos dizer que esse é o fim último de toda essa perspectiva e desse jogo das transcódificações: ler e ver a história.

⁸¹ O filme de 2019 *Era uma vez em Hollywood...* de Quentin Tarantino, por exemplo, coloca os anos antes do assassinato de Sharon Tate como um momento de inocência antes da explosão dos *serial killers* e das teorias da conspiração — faz mais do que isso, propondo um passado alternativo onde a estrela sobrevive ao assassinato cometido pela gangue de Charles Manson — posicionando a morte da atriz como uma espécie de ponto de ruptura entre a utopia dos anos 1960 e a paranoia da década de 1970, uma divisão que é correlata a que Pynchon propõe em diversos de seus livros, como é o caso de *Inherent Vice* (Pynchon, 2012), adaptada ao cinema por Paul Thomas Anderson. Este, por sua vez, também fez uma recente obra de nostalgia ambientada no começo dos anos 1970, o filme *Licorice Pizza* (2022), dessa vez marcando a crise do petróleo de 1973, uma outra crise econômica historicamente importante, como marco de transição entre uma época de ouro e de inocência e um período de transformações e tensões sociais que é mantido fora de campo. Esse tipo de filme, que é uma tentativa de narrativizar uma transição entre um tempo utópico, ou onde as utopias pareciam possíveis, e o nosso, pós-utópico, pós-moderno ou mais pessimista, é relativamente comum. Não queremos insistir em exemplos, apontando aqui apenas formas de ampliar a proposta de leitura de Jameson e mostrar como esse tipo de divisão narrativa ainda é constante no cinema *mainstream* americano, pelo menos, e temos razões para crer que segue tendo configurações próprias no cinema de outros países. Sem os problemas da elaboração, ainda assim muito sofisticada, de Jameson, pensamos que este é um tipo de leitura que pode ser atualizado e seguir válido para outras obras do presente.

Vamos insistir no que estamos chamando de laboratório Jameson e na lógica de composição de seus textos com um outro caso. Ainda tratando do tema da nostalgia, o penúltimo capítulo do livro *Pós-modernismo* é supostamente dedicado ao cinema e ao problema do filme de nostalgia, fornecendo mais uma reflexão, que vale a pena acompanhar, sobre a dialética entre este e o cinema imperfeito. Dizemos supostamente porque é e não é bem isso o que acontece na prática, em um capítulo que, lido com atenção, revela-se como um exemplo paradigmático da forma de raciocínio de Jameson ante um objeto não literário. Com essa atenção dada ao capítulo, podemos enfim concluir a questão sobre a nostalgia, mas também avançar algumas posições sobre o estilo e a forma argumentativa de Jameson.

A simples descrição dos temas tratados nesse capítulo já nos revela o que ele tem de interessante e, ao mesmo tempo, de problemático. Chamado “A nostalgia pelo presente”, o texto se inicia com um comentário acerca de um romance do prestigiado escritor de ficção científica Philip K. Dick, em uma proposta de homologia entre o romance de ficção científica e o romance histórico, a qual leva a uma discussão sobre o tema pós-moderno da perda de historicidade que consome oito das dezoito páginas do capítulo em questão. Só depois desse movimento são mencionados os filmes *Blue Velvet*, de David Lynch, e *Something Wild*, de autor Jonathan Demme, e descobrimos que o interesse de Jameson agora é o de investigar o que ele detecta como um novo estilo ou subgênero, uma fusão entre o filme punk, ou b, e o filme de nostalgia, onde a suntuosidade e elegância *déco* se fundem à precariedade e à imprecisão, em um processo de busca pela criação de um novo estilo o qual os filmes não fazem mais do que alegorizar, isto é, os filmes são a expressão desse cruzamento, desse desejo de mesclagem, constituindo esse o seu “tema” primordial (Jameson, 1997b, p. 293-294). O curioso é que, ao invés de mergulhar nas características estilísticas ou de composição presentes nos dois filmes selecionados, o que temos é a sobreposição de um debate sobre o gênero do gótico, que vai ocupar mais três páginas, seguido de mais três páginas dedicadas a uma análise dos personagens de *Something Wild*, como em um procedimento em miniatura do que Jameson realiza em seu ensaio sobre *Um Dia de Cão*⁸². Essa rápida leitura semiótica dos personagens, sem muita atenção a alguma questão de estilo, amparada pelo debate do gótico feito anteriormente, leva a considerações sobre *Blue Velvet*, filme de Lynch que é percorrido em suas relações com a perda da natureza e da historicidade, nessa trama que se passa em uma estranha cidade do interior da Carolina do Norte (EUA), com seus signos que parecem

⁸² Ver Cap.2 desta tese.

reminiscências corrompidas de estereótipos passados. O tema da cidade do interior, ou do espaço interiorano, ou pré-pós-moderno, no entanto, aparece em todos os objetos, de *Time out of Joint*, de K. Dick, até o filme de Lynch, como se esse fosse outro tema oculto do ensaio⁸³, a mutação da pequena cidade americana⁸⁴.

Enfim, no penúltimo parágrafo é apresentada a hipótese de que filmes como os selecionados “podem ser lidos como duplo sintoma: eles nos mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo que iluminam o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado” (Jameson, 1997b, p.301). *Blue Velvet* e *Something Wild* nos oferecem então indicações de que muitos filmes são tentativas de construir um tipo de estética de mapeamento cognitivo, seguindo os termos de Jameson, na qual se busca entender o presente histórica e ideologicamente. Porém, a partir do fracasso em fornecer uma hipótese de leitura forte sobre o presente histórico, quando a própria existência da possibilidade de pensar nesses termos é questionada, sobram então os estereótipos. Filmes como esses são, portanto, nostálgicos do próprio presente, são tentativas codificadas de entendê-lo. É de fato uma hipótese de leitura abrangente e forte, sendo essa a grande força desse capítulo, mais do que a leitura individual

⁸³ De fato, se pensarmos que o modernismo era para Jameson a narrativa de situações inconclusas de modernização, ou o choque entre a temporalidade do campo e da cidade vivida por intelectuais transpostos de um ambiente para o outro quando esse estranhamento era possível, faz sentido que esse tema retorne justamente aqui, aliás, que ele apareça tantas vezes em tantos ensaios.

⁸⁴ Isso nos leva a uma rápida digressão, pois é preciso comentar o quão exasperante é ler um livro de Jameson tentando mapear os temas tratados, delimitar sobre o que trata cada capítulo, visto que uma digressão sobre o gótico enquanto gênero ocupa tantas páginas quanto um filme supostamente em análise; e em um capítulo sobre cinema, quase metade dele é dedicada à leitura de um romance de ficção científica. A sensação que temos ao reler Jameson é não só a de que entramos em um labirinto já percorrido e extremamente difícil, mas que lidamos com um *puzzle* que assume outras formas e altera a iluminação de seu espaço constituído a cada nova visita. Se sentir surpreso ao reler um texto é uma situação comum e esperada, mas em Jameson a surpresa é tão constante que nos parece com uma forma particular de desorientação, jogando com a nossa memória, tentando decodificar em qual capítulo cada tema foi tratado apenas para constatar que a qualquer momento um problema pode surgir em uma nova faceta. Por exemplo, embora não exista no livro *Pós-modernismo* uma seção específica sobre a fotografia enquanto fenômeno estético, podemos encontrar na maioria dos capítulos passagens a respeito de livros clássicos que tratam da linguagem fotográfica, como as obras de Barthes e Sontag, bem como opiniões e impressões de Jameson sobre o tema. Outro exemplo, dessa vez tratando de nossa própria matéria: no último capítulo do livro *Pós-modernismo*, a conclusão chamada de “elaborações secundárias”, há um comentário realmente instigante sobre o cinema de Fellini e a decadência, bem como uma rara consideração de Jameson sobre a relação entre cinema e distopia e sobre efeitos especiais, ou melhor, tecnologia e cinema, amparada por uma leitura de duas páginas sobre o filme *Mad Max*. Esta pequena digressão também é uma justificativa para nosso procedimento de muitas vezes selecionar alguns capítulos inteiros e tentar acompanhar os saltos e mudanças de marcha efetivados por Jameson em seus diversos assuntos e problemas. A seleção se faz necessária, mas também demonstra como todos os textos de Jameson possuem um ar sempre provisório e instável, nunca são um ponto final, mas um percurso ou linha de raciocínio no qual as obras comparecem, com mais ou menos atenção, sempre a serviço de ideias e problemas mais gerais. Há ganhos e perdas nesse tipo de procedimento, como não nos cansamos de enfatizar, um gesto que pode perder em especificidade, mas ganhar no poder de construção de *insights* e de teorização.

dos filmes. Parece uma tentativa metodológica de realizar de forma diferente o que Kracauer fez em seu *De Caligari a Hitler*, embora no caso do teórico alemão, o que ele tentou foi ler o passado recente da República de Weimar a partir dos filmes, como se eles manifestassem desejos coletivos inconscientes que levariam ao Nazismo (Kracauer, 1998). No caso de Jameson, o que se parece propor é uma abordagem para, através do cinema, medir ou mapear o inconsciente histórico-ideológico de uma época ou conjuntura determinada. Mas a afirmação é feita de forma tímida, e não saímos com um modelo ou uma metodologia e sim com uma intencionalidade; Jameson aponta o fim dos filmes clássicos de nostalgia, entendidos como aqueles esplendorosos da moda retrô, e o surgimento de um espaço para algo novo e diferente, mas que não somos ainda capazes de definir. Vimos como o texto funciona na prática como um grande laboratório, onde há o gótico, a reflexão sobre as cidades americanas do interior, a literatura de ficção científica e o cinema de David Lynch se misturar à semiótica e a uma leitura sintomatológica, inspirada em Althusser e Lacan. O mais importante aqui é o trajeto do que uma reflexão final sobre a nostalgia, sendo esse movimento bem representativo do que temos chamado de Laboratório Jameson. Um elemento importante, mas sutil dessa investigação sobre a nostalgia⁸⁵, é como ela é não uma pesquisa sobre o

⁸⁵ Como vimos, o cinema ou filme de nostalgia foi um elemento importante na leitura de Jameson sobre a pós-modernidade, mas o mesmo deixou claro que, tendo apenas desenvolvido uma ideia, e não a elaborado sozinho, devia muito ao que os franceses batizaram de *La mode retro*, uma forma suntuosa e em grande medida reacionária, que surgiu no cinema francês e europeu dos anos 1970 e foi lida por muitos como parte de um novo cenário cultural formado a partir dos retrocessos das lutas de esquerda. A experimentação e o modernismo político deram lugar a filmes de época, mais preocupados com a reconstrução de figurinos e fachadas do que com abrir novos caminhos na linguagem.

Pascal Bonitzer e Serge Toubiana convidaram Michel Foucault a discutir sobre esse fenômeno, escolha que coaduna com o problema destes filmes e deste novo cenário, percebido como de apagamento histórico das lutas e do passado popular francês em nome de um mundo idílico, sem conflitos projetado a partir desse resgate nostálgico. Na introdução à entrevista, os dois autores declaram que esse fenômeno no cinema pertence ao contexto pós-gaullista, no qual a direita se livra do passado antifascista, da resistência como movimento de unidade, no intuito de livrar a França de sua história de mobilizações e combates, um cinema que não esconde seu cinismo: “O que está surgindo é uma ideologia cínica: a das grandes empresas, da cultura multinacional e tecnocrática que Giscard representa. Acredita-se que os franceses estão prontos para esse cinismo (cinismo da classe dominante, desilusão das classes exploradas): um cinismo ilustrado, na tela, pelo fenômeno conhecido como “estilo retrô”, ou seja, o fetichismo esnobe dos efeitos de época (figurinos e cenários) com pouca preocupação com a história” (Foucault, 2000, p.159, tradução nossa). Do original: “What is emerging is a cynical ideology: that of big business, of the multinational and technocratic culture that Giscard represents. The French, it is thought, are ripe for this cynicism (cynicism of the ruling class, disillusionment of the exploited classes): a cynicism illustrated, on the screen, by the phenomenon known as the ‘retro style’, i.e. the snobbish fetishism of period effects (costumes and settings) with little concern for history”.

Nomeando o cinismo desse tipo de cinema, encontramos um dos apontamentos pioneiros sobre uma das grandes características ideológicas de nossa época, posteriormente apontada com mais nuances filosóficas e teóricas por Jameson, Sloterdijk, Safatle e outros. O estilo retrô nada mais é que o cinema de nostalgia, percebido pelos críticos franceses, em termos de luta ideológica e luta de classes, como uma estratégia de apagamento. Foucault vai direto ao ponto que nos interessa: “Há uma verdadeira batalha em andamento. E o que está em jogo é o que pode ser chamado grosseiramente de memória popular. É absolutamente verdadeiro

cinema que se detém em tendências contemporâneas da mídia, mas sim uma reflexão maior sobre a narrativa no contemporâneo, que tem como um de seus efeitos mais importantes a capacidade de ler o que acontece na literatura. Não achamos que é por acaso que as leituras de Doctorow e de Philip K. Dick aparecem dentro dessa discussão sobre a nostalgia. O principal ganho para a literatura nessa discussão é a possibilidade de ler o romance contemporâneo como imbuído, muitas vezes, da mesma lógica de algumas obras cinematográficas, com seus

que as pessoas comuns, ou seja, aquelas que não têm o direito de escrever, o direito de fazer seus próprios livros, de compor sua própria história, essas pessoas, no entanto, têm uma maneira de registrar a história, de lembrá-la, vivê-la e usá-la. Essa história popular estava, até certo ponto, mais viva e até mesmo mais claramente formulada no século XIX, quando se tinha, por exemplo, toda uma tradição de lutas revividas oralmente ou em textos, canções, etc.

Mas o fato é que toda uma série de aparatos foi estabelecida ('literatura popular', livros baratos, mas também o que é ensinado na escola) para bloquear esse desenvolvimento da memória popular, e pode-se dizer que o projeto foi, relativamente falando, muito bem-sucedido. O conhecimento histórico que a classe trabalhadora tem sobre si mesma está se tornando cada vez menor. Quando se pensa, por exemplo, no que os trabalhadores sabiam sobre sua própria história no final do século XIX e no que a tradição do sindicalismo – usando o termo 'tradição' em seu sentido pleno – representava até a Primeira Guerra Mundial, isso era algo bastante substancial. Isso vem desaparecendo gradualmente. Está desaparecendo o tempo todo, embora não tenha se perdido de fato" (Foucault, 2000, p.161-162, tradução nossa). Do original: "There's a real battle going on. And what's at stake is what might be roughly called *popular memory*. It's absolutely true that ordinary people, I mean those who don't have the right to writing, the right to make books themselves, to compose their own history, these people nevertheless have a way of registering history, of remembering it, living it and using it. This popular history was, up to a point, more alive and even more clearly formulated in the nineteenth century when you had, for example, a whole tradition of struggles relived orally or in texts, songs, etc.

"But the fact is that a whole series of apparatuses has been established ('popular literature', cheap books, but also what is taught in school) to block this development of popular memory, and you could say that the project has been, relatively speaking, very successful. The historical knowledge that the working class has about itself is becoming less all the time. When you think, for example, about what the workers knew about their own history at the end of the nineteenth century, and what the tradition of trade unionism - using the term 'tradition' in its full sense - represented up until the First World War, it amounted to something pretty substantial. That has been gradually disappearing. It's disappearing all the time, although it hasn't actually been lost".

Não seria de todo equivocado ver o ensaio do pós-modernismo de Jameson como uma expansão dessas ideias para além do contexto francês e cinematográfico, no sentido de que o que Foucault chama, mais próximo da tradição historiográfica francesa, de "memória popular", torna-se para Jameson uma preocupação com a história em si, em termos mais hegelianos e lukácsianos, uma identificação de que discursos e formas no novo contexto do final dos anos 1970 e começo dos 1980 buscam apagar o que foi o maio de 1968, mas não só: buscam cancelar toda a experiência de lutas do século XIX e XX, apagando o que foi o socialismo e a luta operária. Esse cinema é identificado, por Foucault e depois por Jameson, como parte da construção de uma nova relação com o passado, na qual há, agora, apenas nas palavras de Jameson, uma perda de historicidade: tudo se torna um museu de plástico, de motivos e clichês mortos. A transmissão da cultura popular e operária, especialmente de seus combates e heróis também é apagada nesse mundo em que os shopping centers substituem as praças e encontros comunitários, onde a lógica das mercadorias dizima as tradições de luta. Nas palavras de Foucault: "Não são mostradas às pessoas o que elas foram, mas o que elas lembram de ter sido" (Foucault, 2000, p.162, tradução nossa). Do original: "People are shown not what they have been but what they must remember they have been". Nessa nova história, não há heróis operários, nunca houve luta; indo além, Foucault identifica nesses novos filmes uma impossibilidade, a de construir filmes que abordem de forma positiva as lutas que ocorreram na França (Foucault, 2000, p.162), uma preocupação que o identifica com o Jameson que escreve desde *O Inconsciente Político* sobre os bloqueios ideológicos que impedem que se narre ou que se digam certas experiências e certas histórias. Embora Foucault provavelmente não aderisse à concepção hegeliana de história de Jameson, sobretudo no que diz respeito ao "pós-moderno" como ficou conhecido nos anos 1980, aqui há uma confluência entre os dois autores na preocupação com o apagamento da história, uma identificação em comum de um mesmo sintoma que é percebido através do cinema.

estereótipos e clichês do passado, substituindo uma relação forte com a historicidade, para não dizer que toda essa discussão é tributária de Lukács e do romance histórico. Então, concluímos que o cinema é em Jameson um ponto muito importante para observar as mutações sofridas pelos gêneros literários na pós-modernidade.

4.5 Insistência no Pós-Modernismo

Depois de ter gozado de muita popularidade nos anos 1980 e 1990, o termo pós-modernismo e suas variações parecem ter caído em um limbo de esquecimento ou de banalização, abandonado teoricamente enquanto um problema, substituído por termos como “contemporâneo” (Agamben, 2008), “pós-autonomia” (Ludmer, 2010), dentre outros. Jameson optou por persistir, afirmando suas teses e defendendo a utilização dessa maneira de periodizar, privilegiando o conceito de pós-modernismo e de pós-modernidade.

Em “End of Temporality?”, texto publicado em 2003 e posteriormente reeditado em 2008 como conclusão do volume *Ideologies of Theory*, Jameson reafirma a sua distinção entre modernismo e pós-modernismo a partir do privilégio que o primeiro dava ao segredo do tempo, contra o privilégio dado pelos últimos ao segredo do espaço, segredo este que Jameson prossegue chamando de “Absoluto” (Jameson, 2008, p.637), argumentando ainda que o pós-modernismo apresenta um “novo sistema das artes” não explicitado e não codificado, no qual as artes do espaço e das imagens onipresentes — fotografia, publicidade, televisão etc. — são privilegiadas como um material bruto, onde se constitui uma espacialização da música e a própria experiência da vida urbana como o cume de um sistema estético não codificado (Jameson, 2008, p.637). Esse ponto a respeito da experiência da vida urbana nos parece evidente quando tomamos esse como um dos grandes temas secretos do livro *Pós-modernismo*, originalmente publicado em 1991, quando a vida na cidade pós-moderna parece o fio condutor que é desatado em cada reflexão de Jameson sobre as diversas formas de arte contemporânea — e o que explica a parca presença da literatura convencional e da poesia nas investigações de Jameson sobre a pós-modernidade⁸⁶.

Sobre as imagens, Jameson rejeita a ideia de que assistimos a um retorno de um realismo figurativo na pós-modernidade, e advoga a existência de um “realismo das imagens”,

⁸⁶ A bem da verdade, é surpreendente o quanto a obra de Jameson pode ser informada por uma leitura atenta a suas reflexões sobre a cidade moderna e depois pós-moderna, constituindo-se como verdadeira paixão do autor. Veja por exemplo o ensaio “The Detections of Totality” (Jameson, 2018), sobre a obra de Raymond Chandler, como uma forma de pensar a partir da narrativa policial a experiência da vida urbana.

onde a figura deu lugar à logomarca, um realismo do espetáculo (Jameson, 2008, 641). Nesse e em outros ensaios recentes, como veremos, Jameson desenvolve a ideia de que a globalização, que foi também um processo global de financeirização da economia, propiciou uma nova forma de mediação para pensarmos a cultura a partir dos derivativos e das finanças: “O capital financeiro sugere um novo tipo de abstração, em que por um lado o dinheiro é sublimado como número puro, e, por outro lado, um novo tipo de valor emerge, que parece ter pouco a ver com o antiquado valor de empresas e fábricas ou de seus produtos e sua comercialização” (Jameson, 2008, 642, tradução nossa)⁸⁷. A relação entre arte e abstração é feita através da reflexão sobre as finanças: a mesma autonomia do valor encontrada no derivativo é vista nessas novas imagens e logomarcas do capitalismo pós-moderno. Como categoria de mediação, Jameson fornece alguns *insights* sobre como o capitalismo financeiro pode nos ajudar a pensar a arte contemporânea. Um exemplo é o próprio tempo das finanças, extremamente acelerado e não mais dependente daqueles antigos ciclos econômicos de expansão plenamente identificáveis em épocas de capitalismo monopolista e imperialista: “os novos ritmos são transmitidos para a produção cultural na forma das narrativas que consumimos e nas histórias que contamos a nós mesmos, sobre nossa história tanto quanto sobre nossas experiências individuais” (Jameson, 2008, p.644, tradução nossa)⁸⁸. O fim da temporalidade aludido no título do ensaio é então essa “condição pós-moderna” na qual antigas formas de existência e percepção do tempo foram perdidas em detrimento de um confinamento espacial e cognitivo ao presente descolado de um futuro e sem relação profunda com o passado, uma sensação percebida em toda parte na cultura contemporânea⁸⁹ (Jameson, 2008, p.647). Essa redução ao presente engendra um novo tipo de materialismo, no qual estamos confinados apenas ao nosso corpo: a redução ao presente é uma redução ao corpo (Jameson, 2008, p. 651), uma tendência presente nas artes contemporâneas da performance, no cinema, mas mesmo em obras literárias que tematizam ou organizam seus narradores em torno desse confinamento as percepções corporais de uma voz que parece destituída de

⁸⁷ Do original: “Finance capital suggests a new type of abstraction, in which on the one hand money is sublimated into sheer number, and on the other hand a new kind of value emerges, which seems to have little enough to do with the old-fashioned value of firms and factories or of their products and their marketability”.

⁸⁸ Do original: “the new rhythms are transmitted to cultural production in the form of the narratives we consume and the stories we tell ourselves, about our history fully as much as about our individual experience”.

⁸⁹ Jameson identifica na experiência da decolonização e da entrada em cena de diversos sujeitos, todos esses outros em relação ao sujeito burguês da modernidade, o detonador dessa nova experiência contemporânea, uma entrada em cena que bagunça as velhas categorias e formas de percepção temporal (Jameson, 2008, p.647). A financeirização do capital talvez seja uma forma reativa de sincronização a esse processo, uma estratégia de dominação e de captura que afeta todo o globo.

conexão com uma coletividade. No momento desse ensaio, 2003, Jameson parece cético quanto a esse tipo de estética calcada no confinamento ao corpo, vendo nela uma manifestação ideológica que reforça as tendências mais reacionárias da pós-modernidade. Temos razões para crer que esse juízo muda em obras mais recentes, quando Jameson passa a refletir mais sobre a categoria dos afetos, talvez como estratégia para escapar desse “materialismo do corpo”.

Feitas essas reflexões, Jameson passa a considerar, a partir do exemplo do filme *Velocidade Máxima*, de 1994, uma espécie de contradição que pode ser fatal e é encontrada em algumas obras recentes, nas quais a exigência de um *plot* ou enredo entra em confronto com as cenas explosivas de ação, violência ou até mesmo pornografia, momentos espalhafatosos que suspendem o interesse nessas narrativas, que se reduzem a mero pretexto para a ação (Jameson, 2008, p.653). O filme em questão alegoriza essa redução ao presente através de uma experiência de adrenalina e confinamento, na qual os protagonistas se encontram, juntamente com reféns, dentro de um ônibus em alta velocidade que não pode parar, sob risco de a bomba explodir. O filme é uma boa escolha de Jameson pela permutação encenada entre movimento e paralisia, confinamento e mobilidade, dialogando plenamente com o cenário de antinomias pós-modernas explorado no início do capítulo. O filme mostra como a explosão definitiva que suspenderá o tempo nunca acontece, da mesma forma como a almejada redução completa ao corpo nunca se efetivará (Jameson, 2008, p.655). Concordamos com Jameson, mas iríamos além. Se pensarmos no cinema como uma arte feita por corpos em movimento, notamos que desde a existência dos primeiros filmes e do cinema de atrações existe a possibilidade de explorar novas formas de percepção e de temporalidade que outros meios ainda não eram capazes de sistematizar e articular — entretanto, uma questão posta é sobre como o cinema afetou essas outras mídias, o que é inegável que aconteceu, e assim a literatura em prosa, a poesia e o teatro se alteraram para sempre de formas que até hoje é quase impossível mensurar; talvez seja disso que Virginia Woolf falava quando dizia que algo na natureza humana havia se alterado irremediavelmente no começo do século XX. Com as lutas coloniais e a globalização o que acontece é uma multiplicação de temporalidades, uma explosão de novas formas de percepção, de afetos e intensidades sem nome que o cinema como meio pode explorar a partir de sua forma. Isso pode nos levar a olhar com outros olhos para objetos estéticos como o filme de ação — pense-se, por exemplo, na tradição de filmes de ação de Hong-Kong — ler esses objetos não como explorações de enredo e de espaço, mas como exploração de movimentos plásticos e coreografias, aproximando-os da dança e da

encenação, pode nos revelar outras facetas que seriam perdidas em uma abordagem que privilegiasse a densidade dos personagens ou a construção de uma trama complexa⁹⁰.

Jameson permanece defendendo a indispensabilidade do termo pós-modernismo em seu texto de 2015 “Estética da singularidade”, no qual ele reavalia alguns pontos de sua obra e a atualiza através do empreendimento de ontologias do presente que nem se reificam em um vocabulário neutro, nem se rendem a um discurso moralista ou psicologizante. Esse ensaio pode ser lido como uma continuação de “End of temporality?”, já que Jameson se compromete a reavaliar a questão da redução ao corpo a partir de outras manifestações culturais e de uma abordagem que ele define do seguinte modo: “Quero descrever sintomas históricos em vez de tomar minhas próprias posições; e quero documentar a proposição de que entramos atualmente, não em uma era totalmente nova, mas certamente em um novo ou terceiro estágio globalizado do capitalismo como tal” (Jameson, 2015a, p.124, tradução nossa)⁹¹.

A primeira e talvez principal “autocrítica” presente no ensaio é a própria reflexão sobre o equívoco terminológico que Jameson acredita ter cometido:

No entanto, logo me dei conta de que a palavra que eu deveria ter usado não era pós-modernismo, mas pós-modernidade: pois eu tinha em mente não um estilo, mas um período histórico, no qual todos os tipos de coisas, da economia à política, das artes à tecnologia, da vida cotidiana às relações internacionais, haviam mudado para sempre. A modernidade, no sentido de modernização e progresso, ou telos, havia acabado definitivamente; e o que tentei fazer, juntamente com muitos outros, trabalhando com diferentes

⁹⁰ Jameson usa o cinema de ação de Hong Kong como parâmetro para observar a história, em uma entrevista concedida ao periódico *Social Text*: “Certa vez, ouvi um excelente crítico de cinema de Hong Kong que mostrou como cada um de um grupo de filmes de Hong Kong que consideramos produtos totalmente cinematográficos refletia um determinado ano da crise que levou a 97. Portanto, há um caso em que os próprios contextos e eventos históricos reais deixam sua marca no trabalho e — mesmo que não sejam exatamente o significado do trabalho — podemos encontrar o traço de um evento ou resposta simbólica. Em um segundo nível, muitas vezes podemos detectar uma luta mais generalizada de grupos e classes. E no terceiro nível, é o padrão do próprio modo de produção que se torna legível; ou seja, é esse terceiro momento do capitalismo que se inscreve na obra, e podemos recuperar essa inscrição e usar a obra para explorá-la em novas direções. Isso ainda é o que chamo de interpretação” (Jameson, 2016, p.148-149, tradução nossa). Do original: “I once heard a wonderful Hong Kong film critic who showed how each one of a group of Hong Kong films that we think of as completely cinematic products reflected a certain year in the crisis that was leading up to ’97. So there is a case in which actual historical contexts and events themselves leave their mark in the work and — even if they are not exactly the meaning of the work — we can find the trace of a symbolic event or response. On a second level, we can often detect a more generalized struggle of groups and classes. And on the third level, it’s the pattern of the mode of production itself that becomes legible; that is, it’s this third moment of capitalism that gets inscribed in the work, and one can recover that inscription and use the work to explore it in new directions. That’s still what I call interpretation”.

⁹¹ Do original: “I want to describe historical symptoms rather than take my own positions; and I want to document the proposition that we have currently entered, not a whole new era, but certainly a new or third, globalized, stage of capitalism as such”.

terminologias, sem dúvida, foi explorar a forma do novo período histórico em que começamos a entrar por volta de 1980 (Jameson, 2015a, p.104, tradução nossa)⁹².

Ao afirmar que se trata não só de pós-modernismo, mas também de pós-modernidade, Jameson demarca melhor que o assunto não era um estilo artístico conjuntural, mas uma mudança de época, o registro de um encerramento de todas as promessas, sonhos e projetos do modernismo, a aceitação de que aquilo que entendíamos como modernidade, em todas as suas facetas havia se transformado e tornando-se algo que ainda não possuía nome. Com isso, o projeto de Jameson torna-se redimido em uma tentativa de construir uma ontologia do presente, entender uma situação nova que desafiava os antigos conceitos e entendimentos formulados ao longo dos séculos. Logo em seguida, Jameson entende que o termo globalização foi o que se tornou mais popular para designar as transformações desta época, e que o pós-modernismo era para a globalização⁹³ o que o modernismo foi para a modernidade, uma dominante cultural (Jameson, 2015a, p.104).

Passadas três décadas da primeira publicação do ensaio de Jameson, ele retorna ao tema do pastiche do modernismo, argumentando que ocorreu uma nova volta do parafuso e agora diversos diretores — ele faz questão de assinalar que na literatura esse movimento é muito menos interessante — como Sokurov, Tarr e Greiman realizam uma “estética modernista” em plena pós-modernidade⁹⁴. Concluindo o que seria o preâmbulo do ensaio — ainda estamos avaliando esse começo — Jameson insiste também no que é para ele o destino da estética na pós-modernidade: o Belo perdeu seu caráter subversivo enquanto categoria e o antigo sistema de belas artes ruiu completamente, tendo as artes se imiscuído umas nas outras ou se transformado em novas formas de expressão, indicando, portanto, que o título do ensaio, “Estéticas da singularidade”, tem muito de irônico (Jameson, 2015a, p.107).

⁹² Do original: “Yet I soon became aware that the word I should have used was not postmodernism but rather postmodernity: for I had in mind not a style but a historical period, one in which all kinds of things, from economics to politics, from the arts to technology, from daily life to international relations, had changed for good. Modernity, in the sense of modernization and progress, or telos, was now definitively over; and what I tried to do, along with many others, working with different terminologies no doubt, was to explore the shape of the new historical period we had begun to enter around 1980”.

⁹³ Os ensaios em que Jameson melhor lida com o conceito de globalização foram reunidos em *Valences of Dialectic* (2009b).

⁹⁴ Jameson também detecta, e para ele isso é ainda mais importante, um retorno ou pastiche do ideário moderno na teoria, com as novas promessas de modernização feitas por diversos autores (provavelmente ele está se referindo ao trabalho de Habermas, Honneth, Giddens e de outros ideólogos da União Europeia e do liberalismo estadunidense).

Se há um conceito que unifica grande parte da filosofia francesa contemporânea, de esquerda, de Deleuze a Badiou, passando por Rancière, sem dúvida é o conceito de Evento, ou acontecimento. Pode-se dizer que esse é um conceito que assombra todo o ensaio de Jameson, que tenta acertar contas com ele em termos estéticos, a começar pela eleição da instalação como arte paradigmática do pós-modernismo — sutilmente corrigindo sua versão original, que coloca o vídeo nessa posição — e a figura do curador como substituto da posição de vanguarda no modernismo, figura essa que alegoriza as próprias instituições artísticas contemporâneas como forças impessoais e comunicacionais (Jameson, 2015a, p.108-111). Essas instalações são definidas por Jameson como verdadeiros Eventos, ou estratégias para produzir eventos, aparições que se dissolvem no agora (Jameson, 2015a, p.111). A hipótese mais interessante de Jameson vem a seguir:

Como, então, caracterizar o espírito das obras mais recentes? Quero voltar àquela categoria mais antiga de crítica de arte que invocava a inspiração, o Einfall, a "ideia" de uma obra, e adaptá-la a essa nova produção para a qual a "ideia" é uma espécie de descoberta técnica, ou talvez uma invenção no sentido das engenhocas dos inventores malucos solitários ou obsessivos. Atualmente, a arte é gerada por uma única ideia brilhante que, combinando forma e conteúdo, pode ser repetida ad infinitum até que o nome do artista assuma um tipo de conteúdo próprio. Assim, o artista chinês Xu Bing concebeu a ideia de criar conjunturas de linhas ou traços que pareciam caracteres chineses reais, mas que eram totalmente sem significado: podemos pensar em palavras sem sentido, ou mesmo no zaum futurista ou na linguagem inventada de Khlebnikov, mas esses fenômenos ocidentais realmente não têm equivalente para a dimensão visual do sistema chinês. Essa foi, portanto, uma concepção ou Einfall notável, uma descoberta de gênio, se preferir - desde que se entenda que ela não constitui uma inovação formal nem a elaboração de um estilo; nem é autorreferencial no sentido modernista, nem mesmo estética no sentido de alterar ou estranhar a percepção ou intensificá-la. Disseram-me que o título original de Xu Bing - "Leaves from Heaven" (Folhas do céu) - tem sua ressonância na tradição chinesa e pode ser considerado, mais do que uma mera alusão, como um comentário completo sobre essa tradição. Da mesma forma, a maior parte do pós-modernismo pode ser entendida como uma espécie de comentário sobre o modernismo, como uma tradição formal comentando outra: simulacros de significados que não são incompatíveis com a análise que estou propondo (Jameson, 2015a, p.112-113, tradução nossa).⁹⁵

⁹⁵ Do original: "How then to characterize the spirit of the newer works? I want to go back to that older category of art criticism which invoked the inspiration, the Einfall, the 'idea' for a work, and to adapt it to this new production for which the 'idea' is a kind of technical discovery, or perhaps an invention in the sense of the contraptions of the lonely crackpot inventors or obsessives. Art today is generated by a single bright idea which, combining form and content, can be repeated ad infinitum until the artist's name takes on a kind of content of its own. Thus the Chinese artist Xu Bing conceived the idea of making up conjunctures of lines or strokes that looked like real Chinese characters but were utterly without meaning: we might think of nonsense words, or even

Há muita coisa para se comentar aqui, visto que essa é toda uma nova reconfiguração da teoria do pastiche outrora levantada. Os riscos de sempre das generalizações de Jameson, é claro, continuam: Toda a arte de nossa época é guiada por essa “ideia” singular? O final, porém, mais contido, de que a maior parte do pós-modernismo é uma glosa ou comentário do modernismo, bem parece interessante, e pode ter consequências maiores quando pensamos o cinema e aquele retorno ao modernismo que Jameson apontara como uma nova torção na estratégia do pastiche. A noção de singularidade, nesse debate, é apontada como “um puro presente sem passado ou futuro” (Jameson, 2015a, p.113).

Indo direto ao ponto que nos interessa: em primeiro lugar, não acreditamos que essa lógica, por assim dizer, da arte contemporânea, no cinema, se expressa como uma morte do estilo, visto que essa glosa dos estilos e obras do passado se dá em um confronto e atualização que gera assinaturas pessoais — pensemos no diretor sul-coreano Hong Sang-soo que parece retrabalhar a cada filme elementos herdados da *Nouvelle Vague*, em especial de Rohmer; no português Pedro Costa, que lida com a tradição expressionista e com os filmes de terror de Jacques Tourner através de estratégias pós-brechtianas; no brasileiro Júlio Bressane, que há décadas vem praticando um cinema que absorve as imagens do *kitsch* brasileiro, da literatura e da filosofia, da história do cinema mundial e de seus filmes anteriores para fundar um espaço cinematográfico mítico e fecundo; ou mesmo no Godard tardio, que retrabalha incansavelmente a própria obra e a história do cinema e da arte do século XX. Talvez estilo e *mise en scène* habitem aí, nessa revisão, reconfiguração, comentário, ou reabertura, que não deixa intacto o “original”, mas o aborda de novos ângulos. Quanto ao argumento de que esses novos artistas trabalham uma única ideia, talvez seja o caso de pensar que no cinema o que eles propõem é, cada um a seu modo, uma forma de lidar com a herança de uma arte precoce, que já agoniza e alcançou a literatura como modalidade que já avista sua própria desapareição. Artistas que pensam a si mesmos e ao cinema a cada filme, promotores de variações. Concordamos com a formulação a seguir: “Quero sugerir que, da mesma forma, aqui a forma

Futurist zaum or Khlebnikov’s made-up language, yet these Western phenomena really have no equivalent for the visual dimension of the Chinese system.

This was thus a remarkable conception or Einfall, a discovery of genius, if you like—provided it is understood that it constitutes neither a formal innovation, nor the elaboration of a style; nor is it auto-referential in the modernist sense, nor even aesthetic in the sense of altering or estranging perception or intensifying it. I am told that Xu Bing’s original title—‘Leaves from Heaven’—has its resonance in the Chinese tradition and can be taken, even more than mere allusion, as a whole commentary on the latter. In the same way, most of postmodernism can be grasped as a kind of commentary on modernism, as one formal tradition commenting on another: simulacra of meanings not incompatible with the analysis I’m proposing”.

do trabalho se tornou o conteúdo; e que o que consumimos nesses trabalhos é a forma em si” (Jameson: 2015a, p.113, tradução nossa)⁹⁶, mas talvez não tanto com a conclusão de sua explicação sobre ela:

Hoje, portanto, consumimos não a obra, mas a ideia da obra, como nas resenhas de livros imaginários de Lem; e a obra em si, se é que ainda podemos chamá-la assim, é uma mistura de teoria e singularidade. Ela não é material — nós a consumimos como uma ideia e não como uma presença sensorial — e não está sujeita ao universalismo estético, na medida em que cada um desses artefatos reinventa a própria ideia de arte em uma forma nova e não universalizável, de modo que, nesse sentido, é até mesmo duvidoso se deveríamos usar o termo geral arte para tais eventos de singularidade (Jameson, 2015a, p.114, tradução nossa)⁹⁷.

Duvidamos dessa tese de que consumimos a ideia de uma obra mais do que a obra em si⁹⁸, mas a ideia de que as obras são uma mistura de teoria e de singularidade nos parecem fecundas. Sim, aqueles vídeos e filmes que Jameson alegava proporem uma experiência de tédio podem ser apresentados agora como filmes que apresentam uma teoria do tempo, e a singularidade poderia caber adequadamente dentro da ideia de que eles propõem uma experiência, a de sua própria fruição visual e sonora. Isto é, os melhores filmes contemporâneos, ou pós-modernos, sejam eles documentários ou obras de ficção, experimentais ou ensaísticos, todos propõem uma teoria (do cinema, do tempo, da sociedade, da arte, da tecnologia, do espaço, de tudo isso ao mesmo tempo...) e uma experiência afetiva e sensorial, temporal, singular.

Mas há obviamente um problema. Diferente da instalação, que se realiza a cada vez de forma diferente para o espectador e depois se desmancha no presente, o filme pode ser exibido e repetido sempre uma outra vez, desde que se encontre uma sala de exibição disponível para ele. Podemos entrar e assistir o novo filme do tailandês Apichatpong quantas

⁹⁶ Do original: “I want to suggest that in much the same way here the form of the work has become the content; and that what we consume in such works is the form itself”.

⁹⁷ Do original: “Today therefore we consume, not the work, but the idea of the work, as in Lem’s imaginary book reviews; and the work itself, if we can still call it that, is a mixture of theory and singularity. It is not material—we consume it as an idea rather than a sensory presence—and it is not subject to aesthetic universalism, insofar as each of these artefacts reinvents the very idea of art in a new and non-universalizable form, so that it is in that sense even doubtful whether we should use the general term art at all for such singularity-events”.

⁹⁸ Sem mergulharmos no que pode ser uma má leitura de Jameson da obra de Stanislaw Lem, autor que não conhecemos o suficiente, levantamos a hipótese de que o próprio modo de apresentar ou lidar com as ideias pode conter pistas sobre como a obra merece ser tratada, e a generalização de Jameson pode perder de vista como o diálogo com essas obras falsas ou inexistentes pode apontar para reflexões sobre a leitura, a crítica e a arte que escaparam a Jameson nesse argumento. Não seria o gesto de Lem inspirado no modernista Borges, que o sucedeu em algumas décadas nessa prática de estudo de obras imaginárias?

vezes conseguirmos e quisermos, o que coloca em dúvidas a ideia de singularidade — assim como a experiência de ler um romance também pode ser repetida a cada vez que retornamos à primeira página. Isso mostra uma persistência da temporalidade nas artes narrativas, e que Jameson acaba ofuscando em seu ensaio, preocupado em dar conta de novas tendências. O título-brincadeira estética da singularidade está mal colocado, visto que essa ideia de singularidade se aplica melhor para parte significativa da arte contemporânea — mas em defesa de Jameson poderíamos dizer que o cinema narrativo como o conhecemos ao longo do século XX está morrendo e o que vigora enquanto cinema expandido hoje se encontra melhor nos museus e exposições, são também instalações, como o trabalho de Harun Farocki, Chantal Akerman e tantos outros.

Tentando resumir esse diálogo tortuoso com a obra de Jameson: mais do que singularidade, preferimos a ênfase na Teoria: o que caracteriza as obras pós-modernas é que a maior parte delas também são teorias sobre o seu próprio meio, e com Teoria queremos associá-las justamente àquele discurso específico que floresce em meados do século XX, mais do que a autorreferencialidade que existia plenamente em obras romanescas do século XVIII. Não descartamos a importância da singularidade, em especial para as instalações que interessam a Jameson como forma ou texto predominante da arte atual, mas damos mais atenção a outro polo, o da Teoria, por este parecer abarcar melhor o fenômeno da arte pós-moderna. Isto é, as observações de Jameson são pertinentes para a arte contemporânea, o *Happening*, a performance, a instalação, mas é uma pena que não recebam um tratamento melhor ao serem generalizadas para pensar o romance e o cinema, o que julgamos ser também a intenção do autor⁹⁹. Reproduzimos, mesmo assim, a definição de singularidade dada no

⁹⁹ Há outra reflexão de Jameson sobre a arte contemporânea, mais voltada para as artes das imagens, que não vamos esmiuçar aqui, trata-se do seguinte trecho: “Mas com a virada especulativa, algo como um realismo retorna à arte: é o realismo da imagem, no entanto, o realismo da fotografia e da chamada “sociedade do espetáculo”. Trata-se agora de uma abstração de segundo grau com uma vingança, na qual somente os simulacros das coisas podem ser chamados para tomar seu lugar e oferecer sua aparência. Daí, ao mesmo tempo, em teoria, a proliferação da especulação semiótica e de inúmeros conceitos de signo, simulacro, imagem, sociedade do espetáculo, imaterialidades de todos os tipos, incluindo as atuais ideologias hegemônicas de linguagem e comunicação. Poucos deles, no entanto, anteciparam a reflexão de suas próprias complexidades no Real que o capitalismo financeiro viria a oferecer em breve”. (Jameson, 2015a, p.117-118, tradução nossa). Do original: “But with the speculative turn, something like a realism returns to art: it is the realism of the image, however, the realism of the photograph and of so-called ‘spectacle society’. This is now second-degree abstraction with a vengeance, in which only the simulacra of things can be called upon to take their place and offer their appearance. Whence at one and the same time, in theory, the proliferation of semiotic speculation as well, and of myriad concepts of the sign, the simulacrum, the image, spectacle society, immaterialities of all kinds, very much including the current hegemonic ideologies of language and communication. Few enough of these, however, anticipated that reflexion of their own intricacies into the Real which finance capitalism was shortly to offer”. Como o trecho fica sem muito desenvolvimento e com

texto:

A singularidade, em outras palavras, propõe algo único que resiste ao geral e à universalização (sem mencionar a totalização); nesse sentido, o conceito de singularidade é em si mesmo singular, pois não pode ter conteúdo geral e é meramente uma designação para o que resiste a toda subsunção em categorias abstratas ou universais. A própria palavra carrega em si o grito perene do existencialista contra o sistema e a resistência feroz anarquista ao Estado (Jameson, 2015a, p. 126, tradução nossa)¹⁰⁰.

A hipótese de que existam obras que tendam mais a essa singularidade é poderosa, mas, como dissemos, achamos que ela é mais forte quando se trata dessas artes ligadas à performance e às instalações¹⁰¹. Nos parece evidente como uma tendência da arte

poucos exemplos, fica difícil analisar no que essas considerações diferem do que já havia sido levantado em obras anteriores e que obras representam esse realismo das imagens e do espetáculo.

¹⁰⁰ Do original: “Singularity, in other words, proposes something unique which resists the general and the universalizing (let alone the totalizing); in that sense, the concept of singularity is itself a singular one, for it can have no general content, and is merely a designation for what resists all subsumption under abstract or universal categories. The very word carries within it the existentialist’s perennial cry against the system, and the anarchist’s fierce resistance to the state”.

¹⁰¹ Uma prática que joga a favor da hipótese de Jameson é a proliferação nas últimas décadas, coincidindo com o pós-modernismo, do chamado cinema dispositivo. O termo dispositivo, ou *dispositif*, tem longevidade teórica, e remete aos debates de Baudry e Commoli nos anos 1970, bem como a abordagem particular do conceito dada por Foucault, Deleuze, Lyotard e posteriormente Flusser e Agamben, cada um deles abordando-o de forma específica. Não vamos adentrar nesses meandros teóricos, embora eles contribuam para a ideia em filmes e exposições de arte que se apropriaram da ideia de dispositivo. Vamos nos contentar com a definição mais prática de Adrian Martin: “É um jogo com regras, em que a execução dos movimentos do jogo - o cumprimento das regras - gera resultados e, às vezes, surpresas. Essas regras podem ser as estruturas ou os parâmetros de um filme”; então o dispositivo é “basicamente isto: o arranjo de diversos elementos de forma a acionar, orientar e organizar um conjunto de ações” (Martin, 2011, p.179, tradução nossa). Do original: “it is a game with rules, where the execution of the game’s moves – the following of the rules – generates outcomes, results and sometimes surprises. These rules can be the structures or parameters of a film” e “basically this: the arrangement of diverse elements in such a way as to trigger, guide and organise a set of actions”. Os filmes tardios de Abbas Kiarostami, como *Ten* ou *Five: dedicated to Ozu* podem servir de exemplos para essa prática. Em *Ten*, temos dez longos takes de uma mulher iraniana dirigindo seu carro, dando carona para seu filho, parentes e conhecidos pelas ruas de Teerã. A câmera fica sempre posicionada dentro do carro e o espectador não recebe uma trama, precisa decodificar o que se passa na vida desses personagens — que não sabemos até que ponto improvisam os diálogos ou seguem um roteiro pré-estabelecido, ou quando acaba uma coisa e começa outra — através de seus diálogos. A clássica *mise en scène* é substituída pelo procedimento e um processo que se autonomiza. O dispositivo é um *set-up* ou arranjo criado para veicular e ambientar determinadas formas de experiência, em um jogo no qual a rigidez das regras estabelece espaço para a contingência e a imprevisibilidade. É importante ter essa dimensão de acaso em mente, visto que o dispositivo não exige só a rigidez e o sistema formal, mas também esse aspecto de surpresa e alteração que pode ocorrer; tratam-se mais de apontamentos estéticos que se dão previamente ao ligar da câmera, mas que podem inclusive se alterar no percurso. Um paralelo interessante seria pensar na literatura de Georges Perec e do grupo OULIPO, ou alguns experimentos da música e da arte contemporânea. Adrian Martin incorpora o dispositivo em termos que nos interessam, não cancelando, mas atualizando uma concepção de *mise en scène* que incorpora todas as possibilidades audiovisuais contemporâneas, além de liberar o cinema da unidade teatral da cena, mas se abrindo para outras sedimentações, o que acontece também com o cinema de fluxo, de forma mais contida; também se abre um debate de novo sobre a relação entre produção e o gesto propriamente dito de filmar, toda a preparação, o roteiro, as decisões prévias tornam-se pensados de outra maneira, mais criativa (Martin, 2011, p.197).

contemporânea, mas como não há maiores argumentações sobre a poesia, o romance e sobretudo o cinema¹⁰², temos dificuldade em discutir seus pormenores.

Arrisquemos, porém, alguns apontamentos. O cinema do já mencionado Apichatpong, por exemplo, com seu esforço de desaceleração, assim como o chamado Slow Cinema¹⁰³, podem ser estratégias de “desreificação” que tentam estabelecer uma queda de braços com o tempo hiperacelerado do presente. Por outro lado, o cinema contemporâneo, inclusive esse que acabamos de apontar, parece mergulhado no tempo da singularidade quando se dedica a explorar mais cenas e gestos soltos, quase que descolados de uma narrativa maior, como se buscassem se libertar de uma trama ou narrativa mais rígida, ou reconstruí-la. “Cinema da singularidade” bem poderia ser uma definição geral para abarcar o cinema de nosso tempo, tentando juntar essas tendências em torno de uma valorização dos corpos, das cenas, da lentidão do presente ou do fluxo. Diga-se de passagem, toda nossa problematização e nossa insistência em complicar a definição de Jameson também é uma

¹⁰² Em entrevista para o periódico *Social Text*, Jameson responde uma pergunta sobre as transformações nas imagens digitais da seguinte forma: “Não sei se entendo o suficiente sobre a cultura digital para responder adequadamente a essa pergunta. Acho que é aí que entra o filme porque, de certa forma, a fotografia e o filme não são subjetivos nem objetivos, o que pode se tornar a resposta. Como Cavell disse, é o mundo sem pessoas. Então, de um ponto de vista kantiano, o que seria o filme? Quero dizer, você não está obtendo a coisa em si, mas não está obtendo um ponto de vista sobre a coisa, e também não está lá. Portanto, acho que o filme se torna um tipo muito diferente de mídia não subjetiva, mas também realmente não objetiva, na qual essa estranha terra de ninguém pode ser transmitida. Como isso muda quando se passa do estoque de filme para a mídia digital? Não tenho certeza. Parece que a literatura se torna uma espécie de voz-off dessa experiência contemporânea” (Jameson, 2016, p.155-156, tradução nossa). No original: “I’m not sure I understand enough about digital culture to answer that properly. I do think that this is where film comes in because in some sense, photography and film are neither subjective nor objective, which might become the answer. As Cavell said, it’s the world without people. So from a Kantian standpoint, what would film be? I mean, you’re not getting the thing in itself, but you’re not getting a point of view on the thing, and you’re not there either. And so I think that film becomes a very different kind of nonsubjective, but also really nonobjective, medium in which that strange no-man’s land can be conveyed. Now how does that change when you pass from film stock to digital media? I’m not clear. It seems as if literature becomes a sort of voice-over of that contemporary experience”. Não há muito o que extrair desse comentário de Jameson, dado seu caráter vago, exceto sua simpatia pela filosofia do cinema de Stanley Cavell e o seu interesse pelo cinema como uma arte não subjetiva, ou dotada de uma subjetividade descentrada, nesse sentido realizando um projeto pós-estruturalista de destituição do sujeito burguês cartesiano.

¹⁰³ Matthew Flanagan define o slow cinema como: “um tipo único de arte reflexiva em que a forma e a temporalidade nunca estão menos do que enfaticamente presentes, e uma diminuição do ritmo serve para deslocar o impulso dominante da causalidade narrativa” (Flanagan, 2010, tradução nossa). “a unique type of reflective art where form and temporality are never less than emphatically present, and a diminution of pace serves to displace the dominant momentum of narrative causality” Como essa é apenas uma abertura vaga, Flanagan prossegue identificando no cinema da lentidão um cinema que preza pelos planos longos e planos seqüências, além de outras características que configuram para ele uma estética da lentidão: “As características formais compartilhadas por esses cineastas são imediatamente identificáveis, embora não sejam totalmente inclusivas: o emprego de tomadas (muitas vezes extremamente) longas, modos de narração descentralizados e discretos e uma ênfase acentuada na quietude e no cotidiano” (Flanagan, 2010, nossa tradução). No original: “The formal characteristics shared by these filmmakers are immediately identifiable, if not quite fully inclusive: the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday”.

expressão desse sintoma antiuniversalista: é evidente o incômodo que essas tentativas de abarcar definições para uma época inteira causam, até por deixarem algo de fora sempre. Essas afirmações e intuições de Jameson, no fim, devem ser saudadas por representar uma forma de abrir o debate e pensar o que seria isso que estamos chamando provisoriamente de cinema da singularidade e não encontrar um maior detalhamento nas discussões que o próprio Jameson realiza.

É então que a segunda metade do ensaio “Estéticas da Singularidade” assume uma série de novos tópicos e as considerações a respeito de obras e manifestações artísticas vão dando lugar a comentários sobre o derivativo e o capitalismo financeiro, enquanto o problema da singularidade no contemporâneo passa a ser discutido em termos de política identitária e manifestações políticas como o *Occupy*, a primavera árabe e outros, encerrando o texto inclusive conferindo destaque ao *Syriza* e ao *Podemos*, dois projetos social-democratas que em 2015 despertavam simpatia da esquerda, mas que rapidamente naufragaram, dando lugar ao turbulento período que vai da eleição de Trump nos Estados Unidos até o momento em que redigimos essa tese, no qual uma nova direita reacionária populista e neofascista ganha protagonismo no mundo.

Não vamos esmiuçar os argumentos sobre os derivativos e a explicação incrivelmente didática, na medida do possível, que é feita no ensaio, mas saltemos para o seu argumento central: “o derivativo é o próprio paradigma da heterogeneidade, até mesmo a heterogeneidade no centro desse processo homogêneo que chamamos de capitalismo” (Jameson, 2015a, p.119, tradução nossa)¹⁰⁴. A explicação gira em torno do fato de que o derivativo é um processo de crédito financeiro novo, é um garantidor de valor, um seguro em meio a transações de mercadorias muito distintas entre si, e é sempre um evento único — aqui de volta o conceito que em nossa opinião protagoniza o ensaio — e singular, diferente a cada nova transação. Com esse giro para o econômico e o evento político das manifestações efêmeras que explodem e rapidamente se dissolvem, Jameson apresenta um estudo convincente sobre a singularidade e sobre o evento em nossa época que, do ponto de vista teórico, pode render boas reflexões¹⁰⁵. O problema que temos com esse percurso de Jameson

¹⁰⁴ Do original: “the derivative is the very paradigm of heterogeneity, even the heterogeneity at the heart of that homogeneous process we call capitalism”.

¹⁰⁵ Pense-se por exemplo na conclusão a respeito do tempo do capitalismo atual: “Essa é a conclusão lógica final do paradoxo da derivativo: não que cada derivativo seja um novo começo, mas que cada derivativo é um novo presente do tempo. Ele não produz nenhum futuro a partir de si mesmo, apenas um presente diferente e outro. O mundo do capital financeiro é esse presente perpétuo - mas não é uma continuidade; é uma série de eventos-singularidades.” (Jameson, 2015a, 124, tradução nossa). Do original: “This is the ultimate logical conclusion

pode ser melhor apontado se olharmos para a citação a seguir:

Podemos voltar à nossa ilustração anterior, na medida em que o texto pós-moderno - para nós, um termo mais neutro do que obra — ou o efeito de singularidade artística pós-moderna, se preferir, é do mesmo tipo exclusivo que aquele instrumento financeiro único chamado derivativo. Ambos são, pelo menos em parte, o resultado da situação da globalização, na qual múltiplos determinantes em constante transformação, em diferentes taxas de velocidade, tornam problemática qualquer estrutura estável, a menos que seja simplesmente um pastiche de formas do passado. O mercado financeiro mundial é espelhado no mercado mundial de arte, aberto pelo fim do modernismo e de seu cânone eurocêntrico de obras-primas, juntamente com a teleologia implícita ou explícita que o informava. Agora, com certeza, tudo e qualquer coisa é possível, mas apenas com a condição de que abrace a efemeridade e consinta em existir apenas por um breve período, como um evento e não como um objeto durável (Jameson, 2015a, p.122-123, tradução nossa)¹⁰⁶.

Há muitas teses levantadas aqui que mereceriam uma análise mais detida, como por exemplo a de que o mercado financeiro mundial está espelhado no mercado de arte global, o que está correto ao menos do ponto de vista de que as obras de arte do ponto de vista financeiro são apenas mercadorias de luxo e de extremo valor, o que torna esses dois reinos implicados em um mesmo circuito. Quanto à ideia de obras que abraçam a efemeridade e consentem em existir apenas por um curto período, essa pode funcionar como uma chave explicativa para a obra de alguns autores na literatura e no cinema. Pensemos no escritor argentino César Aira, por exemplo, que durante algum tempo publicou alguns de seus livros em tiragens minúsculas, fazendo com que seus poucos exemplares se tornassem raros, até que a brincadeira acabasse cancelada por lançamentos de compilados de sua obra em editoras maiores e versões digitais.

of the paradox of the derivative: not that each derivative is a new beginning, but that each derivative is a new present of time. It produces no future out of itself, only another and a different present. The world of finance capital is that perpetual present—but it is not a continuity; it is a series of singularity-events”. Poderíamos tentar desenvolver como alguns filmes contemporâneos propõem sua estética a partir dessa série de eventos singulares, ou mesmo pensar como redes sociais, como o TikTok, se baseiam em um fluxo muito diferente daquele teorizado por Raymond Williams a respeito da televisão e agora se apresentam como uma sucessão de singularidades-eventos.

¹⁰⁶ Do original: “We may return to our earlier illustration, insofar as the postmodern text—to us a more neutral term than work—or the postmodern artistic singularity-effect, if you prefer, is of the same unique type as that unique one-time financial instrument called the derivative. Both are at least in part the result of the situation of globalization, in which multiple determinants in constant transformation, at different rates of speed, henceforth make any stable structure problematic, unless it is simply a pastiche of forms of the past. The world financial market is mirrored in the world art market, thrown open by the end of modernism and its Eurocentric canon of masterworks, along with the implicit or explicit teleology that informed it. Now, to be sure, anything and everything is possible, but only on condition that it embrace ephemerality and consent to exist but for a brief time, as an event rather than as a durable object”.

Feita a leitura de todos esses textos sobre o pós-modernismo e a pós-modernidade, algumas outras palavras sobre o estilo de Jameson, agora à luz desses textos mais recentes, se fazem necessárias. David Sanches Usanos, comentando uma conferência dada por Jameson em Buenos Aires em 2010, um texto que parece ser uma versão preliminar de “Estéticas da Singularidade”, fala que as categorias mobilizadas pelo autor: “têm sempre o objetivo de produzir um determinado efeito no leitor e não tanto o de sustentar uma estrutura lógico-argumentativa usual” (Usanos, 2012, p.9, tradução nossa)¹⁰⁷. Essa é uma tática que não se dá apenas nessa conferência em questão, mas em grandes ensaios de Jameson, como “A existência da Itália”, “Periodizando os anos 1960” e tantos outros: há uma lógica que tem mais a ver com impactar o leitor — e as muitas referências disparatadas, as relações impensáveis a princípio, são parte importante nesse arsenal — e construir um efeito mais próximo da arte que da filosofia ou da ciência. Continua Usanos:

Com isso, queremos dizer que elas são escolhidas devido ao seu potencial de tornar o leitor mais consciente da realidade ao seu redor. Não raro, essa escolha envolve o sacrifício de alguma precisão e, acima de tudo, distancia Jameson do excesso de cautela do estudioso acadêmico. De certa forma, pode-se argumentar que seu gesto, embora provocativo, é fundamentalmente estético. Isso não quer dizer que ele se esquive da polêmica, mas sua visão parece estar voltada para outro lugar: o confronto - que é sempre teatral - não é seu objetivo principal. E, voltando à questão do gesto, talvez em vez de "estético" devêssemos ter dito "artístico". Porque aqui, como em tantas ocasiões, a resposta parece estar na arte. Especificamente, na vanguarda e em sua propensão ao impacto, na maneira como ela buscava violar o público e, assim, fazê-lo participar de sua rejeição à ordem estabelecida (Usanos, 2012, p.9-10, tradução nossa)¹⁰⁸.

Com este parágrafo revelador, muitas das nossas suposições parecem confirmadas: há em Jameson um processo de escrita, um estilo, que subtrai ao rigor para ganhar no efeito, uma forma que o aproxima das vanguardas do modernismo — Usanos o compara especialmente a Brecht — embora sem o enfrentamento, tendendo mais à conciliação e à

¹⁰⁷ Do original: “están siempre orientadas a producir un determinado efecto en el lector y no tanto a sostener una estructura lógico-argumentativa al uso”.

¹⁰⁸ Do original: “Con esto queremos señalar que son elegidas en virtud del potencial que se les confiere para hacer que el lector sea más consciente de la realidad que le circunda. En no pocas ocasiones, esa decisión conlleva sacrificar algo de precisión y, sobre todo, aleja a Jameson del exceso de caución propio del erudito académico. En cierto modo, podría afirmarse que su gesto, sin dejar de ser provocador, es fundamentalmente estético. Ello no significa que rehuya la polémica precisamente, pero su vista parece puesta en otra parte: la confrontación-que siempre tiene algo de teatral- no es su objetivo primordial. Y, volviendo a la cuestión del gesto, quizá en lugar de «estético» deberíamos haber dicho «artístico». Porque aquí, como en tantas ocasiones, la respuesta parece estar en el arte. Concretamente, en las vanguardias y su inclinación al impacto, en el modo en el que perseguían violentar al público y hacerle partícipe, así, de su rechazo al orden establecido”.

construção de relações — o que explica também a opção jamesoniana de se posicionar sempre em um terreno de ambiguidades, onde pode extrair melhor, ao mesmo tempo, a tensão de um dado cenário em análise e um deslizamento de posições que o permite transitar entre os diferentes códigos e discursos. Jameson, com sua teoria, não propõe sistematizações ou tratados coesos e rigorosos, mas parece lançar o tempo todo o convite ao pensamento, uma aliança; seus textos são mais bem apreciados se entendidos como uma conversa com seus companheiros do que ele chama de “partido da utopia”: o conjunto de ativistas e intelectuais dispersos pela pós-modernidade que precisam elaborar uma nova cartografia estética e política. Em suma, o objetivo de Jameson, recorrendo uma vez mais a Usanos, é “pôr o pensamento em movimento, dirigindo-o para uma crítica (social, política) do presente” (Usanos, 2012, p.10, tradução nossa)¹⁰⁹. Construir uma crítica social e política do presente é o objetivo central de Jameson. As fraquezas de seu pensamento residindo, porém, nessa mesma escolha. A obra do teórico norte-americano precisa do leitor, de um segundo momento de debate com suas hipóteses e *insights*, para que ela não seja um mero acúmulo de relações.

Há outras considerações que Jameson fez no mesmo período de publicação do ensaio “Estética da Singularidade” que são válidas de atenção. Um ano antes da publicação de seu texto na revista *New Left Review*, o autor concedeu uma entrevista para o periódico *Social Text*, na qual ele fez o seguinte comentário, também sobre a situação atual da arte pós-moderna:

Em relação à arte: o que eu estava atribuindo ao período pós-moderno era um tipo de arte que desejava escapar da alta seriedade do modernismo, em favor do entretenimento, do relaxamento e assim por diante. Provavelmente já passamos dessa fase na arte, e o que me impressiona na arte recente é que, de certa forma, todos são políticos. Mas isso não significa que nossa arte “política” funcione como política. Acho que ninguém sabe o que seria uma arte política bem-sucedida — verdadeiramente política — que teria um efeito. Mas acho que hoje em dia todos reconhecem que o capitalismo é uma forma onipresente de nossa existência, e eu diria que é uma continuação do processo que foi chamado, no famoso capítulo que faltava em *O Capital*, de “subsunção”. Ou seja, tudo foi subsumido ao capital em um grau muito maior do que nunca (Jameson, 2016, p.144, tradução nossa)¹¹⁰.

¹⁰⁹ Do original: “poner en marcha el pensamiento dirigiéndolo hacia una crítica (social, política) del presente”.

¹¹⁰ Do original: “To take art: what I was ascribing to the postmodern period was a kind of art that wished to escape from the high seriousness of modernism, in favor of the entertaining and the relaxing and so on. We’re probably beyond that stage in art, and what strikes me about recent art is that, in a sense, everybody’s political. But that does not mean that our “political” art works as politics. I don’t think anybody knows what a successful political — truly political — art would be, one that would have an effect. But I think that everybody nowadays recognizes that capitalism is an omnipresent form of our existence, and I would say it’s

A novidade é a ênfase no “*everybody’s political*”, que se transforma em um diagnóstico de que tudo foi subsumido ao capital, em uma dominação a qual ninguém pode mais fingir não conhecer — o que ao mesmo tempo engendra a razão cínica tão característica da pós-modernidade e que também rende comentários da parte de Jameson. Isso não quer dizer que não existam grandes obras de arte de caráter político que não sejam valiosas, mas sim que até mesmo aquela euforia e carga de entretenimento que a arte pós-moderna carregava já se foi.

Outro ponto importante tocado na entrevista é a ideia de que a teoria também é uma prática curatorial, na qual distintos saberes e códigos são articulados e apresentados — Deleuze é o exemplo paradigmático — através de uma revisita ao passado (Jameson, 2016, p.145-146). A teoria é aproximada dos protestos em praças e instalações, todas reunidas sob a categoria de evento para Jameson, e depois ampliada para a de singularidade, como vimos — embora ainda nos pareça estranho pensar o que exatamente existe de efêmero na filosofia de Deleuze e seu espinozismo, até hoje, mesmo passada a moda de sua divulgação, ainda muito popular em várias partes do mundo. O interessante é pensar que a defesa de Jameson da teoria ainda perdura, apesar da ressalva em tantos outros pontos de seu ensaio original sobre o pós-modernismo.

Fato é que Jameson reserva ainda um lugar especial para a teoria, aproximando-a da arte. Em entrevista concedida a Maria Elisa Cevasco quando de sua passagem pelo Brasil em 2011, Jameson chega a dar a seguinte sugestão: “a meu ver hoje em dia todas as artes parecem estar numa certa espécie de crise. Talvez sequer devamos nos debruçar sobre a arte, quem sabe o papel de arte dominante esteja na própria teoria enquanto tal, na escrita da teoria” (Cevasco, 2015). A sugestão de abandonar a arte e abraçar de vez a teoria não deve passar despercebida, e talvez explique bem como o centro de gravidade da obra de Jameson não está há muito tempo na análise de estilos e formas individuais, mas sim em tendências e sintomas históricos de maior amplitude que se esclarecerem por meio da Teoria. A resposta seguinte, na mesma entrevista feita por Cevasco, elucida esses textos recentes de Jameson e confirma o que levantamos no início sobre a atenção maior ao que se chama de evento e a tentativa de mapear um momento histórico:

a continuation of the process that was called, in the famous missing chapter of *Capital*, a “subsumption.” That is, everything has been subsumed under capital to a much greater degree than ever before”.

Cevasco: Na sua apresentação no Brasil o senhor vai falar sobre como, em face de um novo conceito de arte, as palavras-chave artesanato, evento e curador talvez substituam estilo e forma, conteúdo sócio-histórico e crítica cultural. O senhor pode antecipar um pouco dessa fala?

Jameson: Eu não chamaria isso de um novo conceito de arte. Eu classificaria como certos tipos de novos eventos que estão ocorrendo em um bocado de níveis diferentes e que têm expressão artística. Todas essas palavras-chaves são sintomas dessas mudanças, e é isto que eu descrevo, o evento substituindo estruturas ou instituições ou categorias fixas, mas isso também tem algo a ver com a própria representação, com a temporalidade, a temporalidade das artes. Eu não tenho a intenção de escolher de forma isolada uma expressão artística específica. Quero examinar minuciosamente um sem-número de níveis, discursos, ou o que quer que seja. É mais uma descrição da época em si, e do que há de importante nela, do que uma atitude puramente estética (Cevasco, 2015).

Aqui se define o intuito de Jameson: um diagnóstico de época em que novos eventos acontecem, dando notícias de uma outra forma de temporalidade, uma descrição de época em si.

Não seria um exagero dizer que Jameson dedicou grande parte da sua vida de pesquisador a buscar entender o que foi ou é a pós-modernidade e o pós-modernismo. Sua obra se constrói em paralelo a teses como a do “fim da ideologia”, de Daniel Bell e a tese do “fim da História”, elaborada por Francis Fukuyama, quase como uma resposta ou contraponto a esses pensamentos mais conservadores¹¹¹. Ao esquadrihar o fenômeno pós-moderno, Jameson buscou entender o presente e as possibilidades de pensar a história, mas também pensou a pós-modernidade como um ponto crítico que o permite entender a modernidade e o realismo enquanto dominantes culturais. É a partir do entendimento do que é o pós-modernismo que se pode olhar para o que foi o discurso do modernismo e do realismo, reelaborando e reinterpretando o que eles foram.

Vimos também como a defesa da Teoria, embora enxergada em suas contradições, aparece como uma constante na obra de Jameson, mais até do que a presença da Literatura. Neste capítulo também entendemos um pouco mais como seus textos se constituem, através de campos de forças, nas palavras de Usanos (2012), atraindo o leitor para suas posições por meio de estratégias estéticas e de produção de efeitos, o que nos mostra mais uma vez como Jameson desafia a lógica argumentativa acadêmica das hipóteses e teses circunscritas a áreas de pesquisa, expandindo as possibilidades de referências e linhas cruzadas para atrair o leitor a uma compreensão do presente. Outra forma de explicar aquilo que definimos no capítulo

¹¹¹ Ou, como diria Cevasco, Jameson seria o teórico por excelência da globalização, um investigador privilegiado da cultura e da sociedade nesse momento histórico de tantas incertezas (Cevasco, 2015).

anterior como o jogo da escrita, o prazer da teoria que se encontra em Jameson. Esse jogo com a Teoria, porém, aponta para um problema que já vislumbramos no capítulo 2, que é o tipo de crítica imanente que se realiza por Jameson, ou o que poderíamos chamar de prioridade da Teoria, a partir do que ele confessa em diálogo com Maria Elisa Cevalco. Ora, se por um lado é justamente esse foco na Teoria que permite a proliferação de códigos interpretativos, o jogo das transcódificações e toda a força da escrita de Jameson, é de se questionar se no fim das contas a Teoria não acaba se acomodando à chamada máquina acadêmica em detrimento da especificidade das obras, que perdem importância diante dos teóricos e correntes interpretativas. É justamente essa a inquietação que move a crítica de autores como David Bordwell, assunto que trataremos a seguir. Faremos nos próximos capítulos ao mesmo tempo uma defesa de Jameson e um apontamento aos riscos envolvidos em suas escolhas metodológicas e estéticas em defesa da Teoria.

Por fim, vimos nesse capítulo como Jameson entende a estratégia do mapeamento cognitivo como maneira de figurar a totalidade, ou realizar um “jogo de figurações”, um tipo de escrita e de prática teórica político-pedagógica que se coaduna a esse prazer da Teoria que acabamos de mencionar, e não entra em contradição com ele.

Nos dois próximos capítulos vamos continuar explorando a lógica de exposição de Jameson e sua relação com as diversas teorias, bem como as estratégias de mapeamento e de figuração da totalidade que ele empreende, desta vez para investigar, ancorados em um entendimento da pós-modernidade, como ele entende o realismo e o modernismo, a partir da análise de alguns filmes contemporâneos.

5 Capítulo 4: COMO O REALISMO NO CINEMA PODE MAPEAR A TOTALIDADE? CONTRA A *POST-THEORY*

Nos estudos literários ocorreu nos últimos anos uma nova virada dentro do discurso acadêmico. Chamada por alguns autores de antiteoria (Leitch, 2014; Di Leo, 2019), trata-se de um conjunto de iniciativas plurais, mas que se unificam em torno de uma oposição à Teoria como institucionalizada em torno da recepção de autores franceses como Foucault, Derrida, Lyotard e outros. Sob esse prisma, tornou-se comum um certo tipo de crítica que mira em todo o campo de estudos teóricos, mas que em particular se volta contra práticas e métodos que atingem de forma direta o marxismo, a teoria crítica e a psicanálise, tomando como um dos alvos prioritários, não só por abarcar essas três vertentes, mas também pelo importante nome e reputação acadêmica no meio dos estudos literários, justamente Fredric Jameson. A crítica ao “leitor paranoico” (Sedgwick et al., 2020), ou a defesa de um tipo de “surface reading” (Best; Marcus, 2009) geraram livros e trabalhos que se confrontam com a crítica ideológica, com a busca de inconscientes textuais, com interpretações políticas que buscam inserir as obras analisadas em contextos sociais e políticos e outros procedimentos que passam a ser desacreditados como excessivos. Por isso, não é raro que se identifique justamente na figura de Jameson, e em especial na sua obra *O Inconsciente político*, o inimigo privilegiado a ser atacado. A conjunção de teorias articuladas por Jameson tornam o autor um prato cheio para esses conflitos. Não obstante, é inegável que esses novos métodos e teorias, ainda que por vezes emergindo de antigos pesquisadores vinculados ou herdeiros da teoria crítica (a própria Rita Felski assim se coloca, para dar apenas um exemplo), propugnam outras visões política e teoricamente antagônicas ao marxismo. Felski, para seguir com seu nome, não demora a se articular à antropologia de Bruno Latour contra o modelo de crítica que se desenvolveu na modernidade a partir de Kant e que encontrou em nomes como Benjamin e Adorno descendentes fecundos (Felski, 2015). Buscando limar do campo literário esses constructos teóricos que, na visão desses autores, turvaram a análise dos objetos, colocariam em cena noções que viciavam as leituras em torno de temas como a “suspeita”, a “ironia”, a “desconfiança” e outros vocabulários negativos, essas visões buscaram se aproximar do texto com uma visão por vezes mais “positiva” e “otimista”.

Ainda que nos pareça interessante o confronto de Jameson com estes autores contemporâneos do campo literário— em primeiro lugar porque, na própria obra de Jameson, por exemplo em suas considerações sobre o trabalho crítico em *Ideologies of Theory* (2008),

já se forneça um antídoto e respostas antecipadas às críticas que ele vem recebendo nas duas últimas décadas — gostaríamos agora de recuar no tempo para um trabalho não menos importante no terreno da antiteoria, que modificou os rumos da pesquisa na área dos *Film Studies* e que teve também em Jameson um de seus inimigos declarados. Estamos falando da obra coletiva *Post-Theory* (1996), organizada por David Bordwell e Noel Carroll, que buscou eliminar da análise fílmica as históricas contribuições da psicanálise de nomes como Metz, Baudry, Mulvey e outros, além de se confrontar com nomes emergentes como Žižek, Mladen Dolar etc. A obra é importante por partir dos estudos de cinema, área que foi muito importante para que o discurso da Teoria se consolidasse, tornando possível afirmar inclusive que é uma área que se institucionaliza graças à expansão da Teoria como gênero discursivo.

Não passa despercebido a quem confronta esse volume o fato de que o nome de Jameson também é incluído nessas leituras de esquerda, ideológicas e vistas como teoricamente inadequadas. O nome desse autor é elencado junto com outros que teriam trazido para a análise de filmes e do cinema uma visão engessada, que por vezes eliminava a leitura estilística das obras em nome de jargões filosóficos e teóricos muito carregados, para não falar dos vícios da teoria literária que acabavam soterrando o que o cinema teria de próprio, privilegiando a análise dos personagens, do enredo ou do conteúdo em detrimento da forma, do estilo ou da *mise-en-scene*.

Neste capítulo avançaremos por meio de uma leitura da introdução do livro *Geopolitical Aesthetics* e de seu primeiro capítulo, “Totality as conspiracy”, que pensamos ser o texto mais representativo de toda a obra. Veremos como a simples leitura desse texto responde de forma antecipada a uma série de críticas feitas por Michael Walsh, um dos autores presente na coletânea *Post-Theory*, escritor de um texto que ataca diretamente Fredric Jameson e sua leitura de “*Mapping Taipei*”¹¹², uma análise do filme *Terrorizers* de Edward Yang. Jameson é o único autor a receber um capítulo particular de ataque na coletânea, o que prova o quão importante ele é como figura antagônica à *Post-theory* e demais movimentos de antiteoria. Por meio desse debate podemos ver como Jameson teoriza, interpreta e constrói o que temos chamado de seu laboratório de narrativas e reflexões, que partem da literatura e da teoria literária em direção à construção de um olhar original sobre o cinema, enriquecendo

¹¹² Decidimos escolher “Totality as conspiracy”, e não “Mapping Taipei”, por acreditar que no primeiro texto as escolhas metodológicas de Jameson estão mais bem explicitadas e por este ser o maior e mais importante capítulo do livro *Geopolitical Aesthetics*, suas discussões de certa forma abarcam o conteúdo do livro, em linhas gerais. A coerência de Jameson ao longo da obra poderia nos levar a escolher qualquer capítulo para análise, pois em todos eles temos procedimentos e escolhas que respondem aos ataques de Michael Walsh e da *Post-Theory*.

assim os *Film Studies* com uma contribuição original. O objetivo deste capítulo é mostrar como ao se ater aos aspectos formais de um filme, Jameson não deixa, muito pelo contrário, de atentar para os aspectos cognitivos do realismo e a capacidade de compreender a realidade a partir do corpo a corpo com objetos culturais. Por isso, além do texto já mencionado, também faremos uma leitura do realismo como entendido por Jameson no texto “A existência da Itália”, que temos considerado em nossa tese como o ensaio mais importante, devotado ao cinema, do autor. Por fim, esses aspectos cognitivos, no cinema, estão muito ligados à questão espacial, uma arte narrativa que privilegia muito o espaço, sendo, portanto, parte de nossos objetivos neste capítulo explicar a partir desse elemento narrativo-espacial por que Jameson privilegia o cinema para entender a narrativa contemporânea.

5.1 O projeto da *Post-Theory* contra a crítica marxista

David Bordwell resume, no artigo de abertura à coleção *Post-Theory: reconstructing the Film Studies*, aquilo que ele chama de “Grande Teoria” – e que se colocará como seu alvo de disputa e debate no texto – a duas correntes principais: de um lado, o que ele chama de culturalismo; e de outro, a por ele batizada teoria da posição do sujeito [*subject-position theory*] que basicamente diz respeito às diversas correntes teóricas e metodológicas feministas, marxistas e psicanalíticas derivadas de Althusser, Lacan, Kristeva e, em menor medida, de Barthes e da semiologia, abarcada por nomes como Metz, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis, Peter Wollen e outros nomes que foram hegemônicos quando do estabelecimento e consolidação institucional da área dos *Film Studies* ao longo dos anos 1970 e 1980 no mundo anglo-saxão, mas que passavam a ser desafiadas por um terceiro concorrente, uma posição mais “*middle-level*”, se atendo aos filmes e recusando maiores reflexões sobre a política, a cultura a sexualidade e a sociedade, dentro do que Bordwell chama de alguns esquemas; em suma, uma agenda de pesquisa mais modesta e com ambições restritas à leitura e interpretação de filmes pelo que eles são (Bordwell, 1996, p.3). Quanto ao culturalismo, este teria emergido ao longo dos anos 1980 e se consolidado nos anos 1990, substituindo a atenção dada aos temas do Sujeito e da Ideologia, forte nos autores ligados ao estruturalismo e pós-estruturalismo, por problemáticas mais ligadas à cultura e a representação de grupos subalternos, minorias, mulheres, *queer*, negras e negros, indígenas e demais grupos oprimidos e explorados. Na explicação de Bordwell, os culturalistas deslocaram a preocupação com as possíveis interpretações e possibilidades do texto, forte nos

procedimentos estruturalistas e pós-estruturalistas, para um enfoque maior nos usos dados aos textos e na percepção do público (Bordwell, 1996, p.10). Para Bordwell, o sucesso do culturalismo estaria em ter sido bem sucedido na tentativa de escapar dos esquemas da *subject-position theory*, que para ele teria se tornado ao longo dos anos 1980, redundante, chegando sempre às mesmas conclusões de pesquisa, qualquer que fosse o objeto em análise, sempre ressaltando a predominância da Ideologia, a força do simbólico ou do imaginário lacaniano, a constatação do patriarcado hollywoodiano etc; em suma, um dos motes da *Post-Theory*, que não se pretendia um movimento coeso, mas uma agenda de pesquisa comum, é essa reiteração, que veremos muito presente em Walsh em seus ataques contra Jameson, de uma ideia de que há uma paralisia da reflexão e da interpretação dos filmes em suas particularidades, em nome da reafirmação constante de pressupostos teóricos e abstrações (Bordwell, 1996, p.12). Mesmo assim, Bordwell vê diversas afinidades entre as duas posições, que conformam isto que ele chama de grande Teoria e que inclui, como uma espécie de alvo prioritário já no seu texto, o nome de Fredric Jameson, criticado em diversas passagens do ensaio, preparando o caminho para a abordagem mais direta feita por Michael Walsh.

O breve artigo de Walsh consegue elencar críticas aos principais tópicos de análise que Jameson levanta em seus dois livros dedicados ao cinema e em outras obras importantes publicadas até então. O foco maior recai na periodização apresentada por Jameson entre Realismo, Modernismo e Pós-modernismo, e na visão do cinema dentro do capitalismo global, observando a polaridade entre uma estética do terceiro mundo e uma estética dos países hegemônicos. Permeando estes dois elementos, também as observações de Jameson sobre os gêneros narrativos dentro do cinema são colocadas em questão.

Já no começo de seu artigo, Walsh apresenta a sua principal crítica ao projeto teórico geral de Jameson e o que será o fio condutor de seu artigo de polêmica. É que, para ele, o teórico literário estaria muito preocupado em detectar traços culturais e históricos muito abrangentes, com isso construindo painéis vagos das expressões artísticas contemporâneas e do capitalismo, tornando-o desatento para minúcias das obras. O principal pecado de Jameson decorreria do fato de que “seu interesse crítico primário não é tanto o de estudar os filmes como objetos estéticos, mas sim em localizar o estético como servindo a uma função dentro de um enquadramento histórico maior” (Walsh, 1996, p.481, tradução nossa)¹¹³. Expondo sua objeção à obra de Jameson de forma tão direta, já nos permitimos a identificar facilmente um

¹¹³ Do original: “his primary critical interest is not so much in studying films as aesthetic objects but rather in locating the aesthetic as serving a function within a larger historical framework”.

traço geral de discordância entre duas aproximações distintas, talvez irreconciliáveis. É verdade que Jameson busca o tempo todo conectar as obras que analisa a contextos históricos amplos, a largas escalas temporais. Mas para que esse tipo de conexão possa ser feito, é essencial que os objetos sejam analisados minuciosamente. Julgamos que no âmbito da análise de obras literárias não precisamos sequer argumentar. Basta lembrar dos exemplos das leituras que Jameson faz de Conrad ou Wyndham Lewis, minuciosas e atentas ao estilo desses autores, ou mesmo às obras escritas de Brecht e Raymond Chandler, autores aos quais ele dedicou livros inteiros, além de seus incontáveis artigos sobre Proust, Wallace Stevens, William Carlos Williams e um largo etc. Talvez ainda exista algo a se provar em matéria de análise filmica na obra de Jameson? É conveniente que Walsh ignore a leitura que Jameson faz do filme *Um dia de Cão*, de Sidney Lumet, a que já nos referimos. Ali justamente a posição dos atores no *star system* era o que balizava as considerações de ordem política e ideológica e a análise da situação das classes no capitalismo. Igualmente, analisando o filme *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, em outro ensaio importante, Jameson percebia que o historicismo na obra se construía com base nos elementos próprios ao gênero do terror e do gótico presentes no filme, a relação que ali se desenvolvia com as imagens do passado era o que permitia a Jameson construir sua leitura da relação que se desenvolverá com o tempo e a nostalgia de classe pelo passado americano, a visão idílica que uma certa classe média construiu dos anos 1920 pré-crash da bolsa (Jameson, 1995).

Em outro exemplo de procedimento distinto desses dois acima mencionados, temos aquele concernente ao filme *Hitler*, de Syberberg, em que o que vemos é Jameson refletindo a partir de uma base brechtiana acerca das escolhas cênicas do diretor. O uso de fantoches e cenários precários era o que possibilitava a ideia de que o diretor alemão tentava realizar um expurgo, uma espécie de terapia histórica do inconsciente alemão, desmontando a figura de Hitler, inclusive colocando-o na posição de algo como um cineasta de vanguarda alemão, uma estratégia para esfacelar o mito histórico (Jameson, 1995). Nenhuma dessas estratégias partia de outro caminho senão o mergulho nas escolhas autorais e da poética de cada obra, escolhas que eram lidas, sem dúvida, com o auxílio de conceitos tomados de empréstimo da psicanálise, do marxismo, do pós-estruturalismo e da teoria literária de modo geral. O que importa sublinhar aqui é que os filmes analisados não deixam de ser enriquecidos por estas leituras, que os relacionam a aspectos mais globais. Essa recusa em conectar os filmes a problemas de classe, de concepção histórica coletiva e de memória social é que nos parece impertinente, uma recusa política e um esvaziamento do que um filme pode ser e fazer

em uma cultura. É uma tentativa de interdição sobretudo de determinados conceitos como totalidade, reificação e inconsciente, decisão que obviamente traz como consequência a apresentação de uma determinada visão estética e social que busca esvaziar tais questões, como se elas não estivessem presentes nos filmes, como se os filmes não quisessem, sobretudo os citados e analisados por Jameson, ser lidos também de tal maneira e não propusessem eles mesmos determinados problemas envolvendo a história, a luta de classes e o modo de produção capitalista. Este tom inconciliável, portanto, não será atenuado, mas é parte do próprio projeto de Jameson, se lembramos que já em *Marxismo e Forma* ele declarava que sua intenção era desafiar o empirismo anglo-saxão presente nos filósofos analíticos e no que na tradição da teoria crítica poderia ser chamado de “positivismo”. Propomos ler então essa disputa entre a *Post-Theory* e Jameson como um longo capítulo entre duas formas de razão, essa razão anglo-saxã, instrumental, ou positivista, de um lado, contra a razão dialética, de outro, uma briga que pode remontar ao embate entre Karl Popper e Theodor Adorno no pós-guerra alemão e que continua até hoje nos conflitos dos movimentos de *Post-Theory*, *post critique*, *surface reading*, dentre outros, contra Jameson, a psicanálise, a teoria e a dialética. Veremos a seguir, a partir da leitura de uma série de filmes dos anos 1970 ligados a um subgênero que Jameson chama de “cinema de conspiração”, como a conexão com as questões históricas mais amplas é feita não à revelia, mas por dentro da análise atenta dos filmes. O tipo de crítica dialética praticada por Jameson envolve ganhos dos dois lados, tanto no que diz respeito à especificidade dos filmes, observando seu material narrativo, seus aspectos formais, sua construção à nível dos gêneros e subgêneros, como também uma série de conclusões teóricas e até filosóficas muito pertinentes. A recusa de Walsh e da *Post-Theory* nos parece mesquinha diante do que uma crítica de cinema pode fazer, restringindo as suas possibilidades a uma análise formal que quer isolar o cinema do resto da sociedade, transformando um aspecto da cultura em algo impermeável à história e à política. Não haveria projeto mais antagônico ao de Jameson, que tem como objetivo derrubar o muro ilusório que separa a cultura da sociedade, o cinema da história.

Grande parte da crítica de Walsh gira em torno da divisão tripartite entre realismo-modernismo-pós-modernismo que guia a obra de Jameson. Para aquele, esta divisão acaba se impondo sobre a análise detalhada dos filmes e produz conceitos vagos, de definição incerta, incongruentes e confusos. Escapa a Walsh, no entanto, que Jameson não inventou nenhum desses conceitos e eles carregam uma tensão oriunda de mais de um século de debates no terreno da estética e da teoria da literatura. O que o teórico literário faz é tentar organizar

esses três termos em uma sequência que obedece mais a uma lógica dialética do que a uma cronologia fechada e, quando pensa o cinema, tenta pensar como esses conceitos se desenvolvem e explicam a evolução dos filmes. É claro que essa progressão pode ser questionada, reconstruída, desmontada etc. Mas, ao menos no que toca às noções de realismo e modernismo, pensamos que é impossível lidar com a narrativa, especialmente a de ficção, e este é o centro das preocupações de Jameson, sem passar por elas. Reiteramos: Jameson não inventou os obstáculos concernentes ao que se entende por realismo, esse conjunto de tensões e de “sujeiras” acompanham os debates em torno do conceito, e o mesmo se pode dizer para o modernismo. Embora tenha dedicado uma obra inteira ao problema da definição de realismo, o estadunidense nunca deixou de pensar nesta definição, desde o começo de sua carreira. Quanto à modernidade e ao modernismo, Jameson dedicou uma obra, *Modernidade Singular*, além de diversos livros e ensaios, para pensar o modernismo na arte (no terreno propriamente literário, o livro *Modernist Papers* é inteiramente dedicado a obras modernistas). De todos os três termos, obviamente o mais frágil é o pós-modernismo. Sua fragilidade se explica por diversos motivos que explicamos no capítulo anterior, mas por hora chamemos a atenção para o fato de que quando se debruça sobre ele, Jameson não tenta tarefa menor do que pensar uma ontologia do presente (na qual o cinema e o filme se inseriram). Tentar esquadrihar o contemporâneo, sem dúvida, levanta o risco de adentrar em um terreno de ainda mais incertezas. Além disso, o termo pós-modernismo de fato parece muito carregado hoje, tendo sofrido de um envelhecimento precoce, que leva muitos a questionarem suas premissas; mas foi um problema que Jameson, como muitos outros autores, abraçou quando de sua disseminação e popularização nos anos 1980, para tentar entender o que acontecia com a arte e a cultura dentro do capitalismo tardio. Por hora, também queremos frisar que esta tripartição não significa de forma alguma ignorar os objetos específicos. Diríamos mais, esse esforço de periodização é parte da história dos *Film Studies*, realizado por autores como Aumont (2008), Deleuze (2018a; 2018b), Dubois (2004), Mourlet (2008) e tantos outros que propuseram formas de organizar a história do cinema. Jameson está muito sintonizado com as preocupações da teoria do cinema também nesse quesito, que nos parece diretamente ligado a problemas formais das obras. Em resumo, queremos sinalizar aqui como da parte de Jameson há tão somente a intenção de interpretar o que os estudos do cinema produziram a partir de uma matriz de pensamento dialética e hegeliana, além de muito informada pela teoria francesa de nomes como Barthes, Deleuze e Lacan, algo que, julgamos, em si nunca foi um pecado. Dito isso, vamos nos deter em algumas considerações mais específicas feitas por Walsh.

A primeira delas, logo no começo de seu artigo de polêmica, diz respeito à acusação de que Jameson sempre faz uma única pergunta aos filmes: “Como eles respondem à corrente situação global?¹¹⁴” (Walsh, 1996, p. 483, tradução nossa). Colocada dessa forma, a pergunta nos parece redutora, ignorando as nuances do esforço teórico de Jameson, que é tentar entender como a obra é uma tentativa de resolver simbolicamente uma determinada situação, e como responder essa pergunta exige uma leitura que passa por diversos níveis, desde o individual-psicológico até chegar à história; com isso, na verdade várias perguntas são feitas a uma obra específica, e vários elementos dela são tratados. Outra acusação exagerada é a de que Jameson escreveria mais acerca dos filmes e o que está em torno às obras do que discutiria elementos dos filmes propriamente ditos (Walsh, 1996, p.486). Essa é uma de muitas confusões feitas por Walsh em sua crítica. É fato que Jameson estabelece como método de análise aquilo que ele batiza de metacomentário. Retomando a ideia resumidamente, Jameson procura não se esquivar dos textos que acompanham uma obra, sejam críticas, sejam impressões, seja o modo como historicamente certo tipo de narrativa e de fórmula de gênero aquela obra em questão dialoga, se insere. Trata-se de um método que visa tentar dar conta da história que cerca uma determinada forma narrativa e uma obra específica, não a isolar, mas buscar conectá-la ao máximo possível com um contexto histórico mais amplo. Esse método por vezes pode parecer sufocante durante a leitura, forrando o texto de digressões e desvios por debates teóricos e de história literária ou das formas. Mas o objetivo central é aprimorar a percepção das obras e não as obliterar. Jameson acaba então retomando as cenas ou planos dos filmes com o objetivo de torná-los enriquecidos, inserindo-os dentro de uma história das formas narrativas que não começa no cinema e nem terminará com ele.

Esse tipo de confusão fica ainda mais claro quando Walsh tenta comentar as análises que Jameson fez. Ainda que ele não foque em nenhuma crítica em específico, preferindo fazer breves comentários que se pretendem capazes de desmontar todo o trabalho de Jameson, algumas dessas considerações rápidas merecem ser levadas em consideração. Uma delas diz respeito à descrição simplista feita sobre o filme *Terrorizers*, de Edward Yang, analisada por Jameson em um dos capítulos de *Geopolitical Aesthetics*. É dito por Walsh que *Terrorizers* é descrito simplesmente como um filme modernista feito em um contexto crescentemente pós-modernista (Walsh, 1996, p.486). Isso é falso. Jameson na verdade quer

¹¹⁴ Do original: “how do they respond to the prevailing global situation”.

pensar uma série de problemas estéticos e narrativos, como a tradução entre um narrador onisciente e o discurso indireto livre da literatura para o cinema, como podem estes existirem em outra forma; a construção de narrativas baseadas em vários pontos de vistas coexistindo em simultaneidade; o papel do acaso e da providência e um longo etc. São tantas as questões que seria exaustivo enumerá-las aqui. O que fica claro é que Walsh precisa reduzir todo o empreendimento e as inúmeras questões que Jameson faz em cada análise, como se ele se resumisse a elencar características do capitalismo tardio e buscá-las nos filmes que analisa, quando na grande maioria das vezes Jameson está buscando atualizar conceitos, categorias e problemas da história da literatura e da reflexão teórica. O cinema surge como um aporte para repensar dilemas narrativos.

Como forma de rebater essas e outras críticas de Walsh, vamos proceder à leitura de um dos capítulos mais profundos de Jameson dedicados ao cinema, “The Totality as Conspiracy”, abertura da obra *Geopolitical Aesthetic*. Veremos como o crítico cumpre aquilo que promete, uma análise fundamentada em obras culturais que ao mesmo tempo consegue funcionar como uma leitura do capitalismo e do mundo, além de abranger diversas questões estéticas importantes. Veremos como será impossível sustentar que os estudos de cinema não saem enriquecidos desse tipo de análise dialética. Optamos por esse texto, e não “Mapping Taipei”, o ensaio que Walsh critica mais diretamente, por acreditarmos que o primeiro contém de forma mais completa os problemas ligados ao realismo e a possibilidade de pensar questões ligadas ao capitalismo e à história contemporânea a partir do cinema, através de um método que é basicamente o mesmo do ensaio sobre o filme de Edward Yang.

5.2 Cinema como forma de ler o mundo

Se compararmos a introdução de *Marcas do Visível* com “Beyond Landscape”, texto que introduz o livro *Geopolitical Aesthetic*, percebemos algumas diferenças. O último é consequência de uma série de palestras dadas por Jameson em 1990, no *National Film of London*, o que o coloca como contemporâneo de *Marcas do Visível* e de toda a reflexão em torno do pós-modernismo. Jameson aqui adota como método a exploração de resíduos do que foi o moderno e o modernismo presentes em alguns filmes contemporâneos (situados mais ou menos entre os anos 1970 e final dos anos 1980), através da mediação de problemas concernentes à tecnologia, ao modo como o cinema aborda ou representa o telefone, a emergente internet, os meios de comunicação, a televisão etc., com vistas a entender a

passagem do tempo e a temporalidade, um projeto de elaborar um mapeamento não sistemático do sistema mundo (poderíamos dizer que já o título indica este empreendimento), uma leitura política do inconsciente da globalização,¹¹⁵ mas, principalmente, seu objetivo é compreender como é possível figurar ou pensar a totalidade e as transformações do capitalismo tardio: “pensar um sistema tão vasto que ele não possa ser englobado pelas categorias naturais e historicamente desenvolvidas de percepção com as quais os seres humanos normalmente se orientam” (Jameson, 1996, p.2, tradução nossa)¹¹⁶. Sua hipótese no livro é não só a de que é necessário construir maneiras para que os sujeitos desenvolvam uma forma de autoconsciência sobre a totalidade social, mas que “não é apenas o fato de que devemos nos esforçar para alcançá-la, mas que fazemos isso o tempo todo, sem estarmos cientes do processo” (Jameson, 1996, p.2, tradução nossa)¹¹⁷. Ou seja, o livro inteiro pode ser lido como um esforço de interpretação alegórica — se quisermos nos fiar na linguagem apresentada em *O inconsciente político* — ou um exercício de mapeamento cognitivo — a levar em conta o modo como Jameson lê a pós-modernidade. O livro é uma tentativa de reflexão sobre um inconsciente geopolítico, uma visão global do capitalismo. Em síntese:

[...] uma hipótese fundamental colocaria o princípio de que todo pensamento atual é, além do que quer que seja, uma tentativa de pensar o sistema mundial como tal. Isso é ainda mais verdadeiro no caso das figurações narrativas, cuja própria estrutura incentiva a absorção de todas as ideias que restam no ar e uma solução fantasiosa para todas as ansiedades que se apressam em preencher nosso vácuo atual (Jameson, 1996, p.4, tradução nossa)¹¹⁸.

A busca que se faz nessa obra é a de representar a totalidade social em si, uma questão que se coloca como imensamente difícil, mesmo que vivamos em um mundo de grandes corporações multinacionais. Esta representação será construída por Jameson a partir

¹¹⁵ Este é um texto marcado no tempo, no qual os grandes poderes do mundo são os Estados Unidos, a Europa e o Japão, com as potências asiáticas despontando como um fenômeno interessante, no qual as visões do autor sobre o período conhecido como globalização, para ele mesmo um termo alternativo ao que ele chama de pós-modernidade, se fazem sentir. Nesse período, Jameson ensaiava uma substituição, que se realiza em alguns textos, da expressão pós-modernidade pelo termo globalização, à época muito em moda nos círculos de reflexão das humanidades.

¹¹⁶ Do original: “to think a system so vast that it cannot be encompassed by the natural and historically developed categories of perception with which human beings normally orient themselves.

¹¹⁷ Do original: “is not merely that we ought to strive for it, but that we do so all the time anyway without being aware of the process”.

¹¹⁸ Do original: “a fundamental hypothesis would pose the principle that all thinking today is whatever else it is, an attempt to think the also, world system as such. All the more true will this be for narrative figurations, whose very structure encourages a soaking up of what ever ideas in the air are left and a fantasy-solution to all the anxieties that rush to fill our current vacuum”.

de leituras alegóricas que tomarão como base sujeitos em diversas localidades e paisagens, em posições que funcionam tanto em um sentido individual/esquizofrênico quanto em uma maior conexão com a totalidade:

Em escala global, a alegoria permite que as paisagens mais aleatórias, minúsculas ou isoladas funcionem como uma maquinaria figurativa na qual as questões sobre o sistema e seu controle sobre o local aumentam e diminuem incessantemente, com uma fluidez que não tem equivalente nas alegorias nacionais mais antigas das quais falei em outro lugar (Jameson, 1996, p. 5, tradução nossa)¹¹⁹.

A exploração da alegoria em Jameson neste livro irá tomar três direções gerais que podem funcionar como suas diretrizes metodológicas, que expomos a seguir:

(1) interrogá-los sobre as maneiras pelas quais seus mundos-objetos podem ser alegoricamente preparados, dispostos e religados para se tornarem portadores de conspiração, a mobília existencial da vida cotidiana encontrando-se, assim, lentamente transformada em tecnologia de comunicação; (2) testar a incomensurabilidade entre uma testemunha individual - o personagem individual de uma narrativa ainda antropomórfica - e a conspiração coletiva que deve, de alguma forma, ser exposta ou revelada por meio desses esforços individuais; (3) a coisa em si, ou seja, como os itens locais do presente e do aqui-e-agora podem ser feitos para expressar e designar a totalidade ausente e irrepresentável; como os indivíduos podem ser mais do que sua soma; como um sistema global ou mundial pode se parecer após o fim da cosmologia (Jameson, 1996, p.9-10, tradução nossa)¹²⁰.

Podemos resumir esse método como a transposição ou adaptação de Jameson ao contexto da globalização para uma questão que o intriga desde *Marxismo e Forma* e que também comparece em *Marxismo Tardio* (2011), a saber, a relação entre o particular e o universal, um tema caro a toda a tradição dialética e que aqui se traduz na relação entre os sujeitos ou personagens ficcionais e a totalidade do sistema-mundo.

¹¹⁹ Do original: “On the global scale, allegory allows the most random, minute, or isolated landscapes to function as a figurative machinery in which questions about the system and its control over the local ceaselessly rise and fall, with a fluidity that has no equivalent in those older national allegories of which I have spoken elsewhere”.

¹²⁰ Do original: “(1) to interrogate them about the ways in which their object-worlds can be allegorically prepared, disposed, and rewired in order to become the bearers of conspiracy, the existential furniture of daily life thereby finding itself slowly transformed into communications technology; (2) to test the incommensurability between an individual witness - the individual character of a still anthropomorphic narrative - and the collective conspiracy which must somehow be exposed or revealed through these individual efforts; (3) the thing itself, namely, how the local items of the present and the here-and-now can be made to express and to designate the absent, unrepresentable totality; how individuals can add up to more than their sum; what a global or world system might look like after the end of cosmology”.

No primeiro grande capítulo do livro, o alvo será a narrativa de conspiração, entendida por Jameson como uma forma de mapear a totalidade, objetivo, que como dissemos, percorre todos os capítulos do livro, cuja tese é a ideia de que todo o pensamento hoje, em uma era de capital multinacional, é um pensamento da totalidade social (Jameson, 1996, p.4), e note aqui como Jameson fala em pensamento, o que o permite abarcar a literatura, o cinema, a filosofia, a economia etc. Toda questão envolvendo a representação, para Jameson, hoje, envolve uma figuração ou representação inconsciente da totalidade social, de formas enviesadas, alegóricas, distorcidas, ou degradadas, que sejam. Isso se aplica, seguindo a introdução, ainda mais para as narrativas, que acabam em suas figurações dando conta dessa totalidade a seu modo, cabendo ao crítico observar os traços dessa totalidade em textos da cultura que fornecem imagens desse sistema ou desse mapa do presente. Em *O Método Brecht* Jameson fala que é preciso discutir uma “utilidade Brecht”, como se o método do dramaturgo e pensador alemão fosse algo como uma postura ou gesto (Jameson, 2012); poderíamos pensar que em Jameson está colocada também uma postura ou posição assumida pelo crítico e intérprete da cultura, algo como um “método Jameson”, ou um “gesto Jameson”, que perseguimos ao longo deste capítulo, algo que já batizamos de “Laboratório Jameson”.

Começamos investigando o que é para Jameson o realismo no cinema, para em seguida nos dedicarmos a mais uma atenção ao mapeamento cognitivo. Finalmente, prosseguiremos à leitura do capítulo “Totality as conspiracy” como forma de enxergar o gesto ou método Jameson em operação; veremos como esse ensaio também pode ser lido como uma série de reflexões sobre gêneros e subgêneros, como uma reflexão sobre o destino das narrativas de espionagem, policiais e políticas no pós-modernismo, a partir do exemplo de filmes em detrimento de romances ou contos. É muito mais proveitoso ler esse texto como uma continuação das elaborações de Jameson sobre a historicidade das formas de gênero e suas mutações no presente. O texto é uma continuidade, nesse sentido, das experiências metodológicas que Jameson tem empreendido desde os anos 1970.

No fundo, esse capítulo também é um debate de Jameson, mais um, acerca do realismo na ficção, algo evidenciado já na introdução do livro, quando é dito que a narrativa de conspiração reúne em si tanto um aspecto coletivo, de representação imperfeita da totalidade, quanto epistemológico, cognitivo, palavras que evocam o que Jameson diz sobre realismo no ensaio “A existência da Itália”, fazendo-se necessário então que realizemos uma digressão por esse debate de Jameson.

5.3 Realismo em “A Existência da Itália”

A tensão que se forma no ensaio “A existência da Itália” começa pelo fato de que este se coloca dentro e fora das disciplinas estritas do cinema; como já vislumbramos no capítulo anterior, quando tratamos do pós-moderno, são trazidas categorias da teoria literária, da linguística, da teoria política, da filosofia, da sociologia e de inúmeras outras disciplinas, ampliando o escopo do cinema, e fazendo dele parte de um objeto maior, no qual categorias estéticas são pensadas de forma a incluir o problema da produção capitalista. O que nos parece interessante nesse primeiro momento é que duas outras questões são colocadas, que vão assombrar todo o longo ensaio. A saber, trata-se do papel da fotografia em uma era de cultura visual hegemônica em comparação com as outras artes (Jameson, 1995, p.165) e, ao mesmo tempo, a pergunta, que não receberá uma resposta enfática nem nesse longo ensaio sobre o cinema e a periodização, nem em nenhum outro lugar de sua obra, sobre a possibilidade de uma outra forma de realismo e de arte em uma época pós-moderna, uma outra forma de arte denotativa ou literal. O que se interroga é a viabilidade de uma nova estética político-pedagógica que herdaria algumas conquistas de Brecht, do construtivismo russo e de outros nomes da história da arte, mas que nos anos 1990 pareceria fora do lugar. Jameson fracassa em formular essa arte político-pedagógica, e o ensaio “A existência da Itália” parece existir nos escombros dessa formulação, como se lutasse para construir essa forma impossível, mas apenas reconhecesse os limites e elementos que impedem essa arte de aparecer. Esse é um tipo de pergunta que afasta Jameson da teoria crítica praticada por Adorno, um nome que geralmente é aproximado ao dele; a busca por essa forma de arte que funciona também como intervenção está mais próxima aos experimentos de Brecht e da fase de Benjamin na qual este se encontrava mais influenciado pelo dramaturgo alemão, ou da ênfase lukácsiana que se dava ao realismo e seu papel ético e epistemológico na modernidade¹²¹. De fato, é válido lembrar que esta pergunta é recolocada no livro *O Método*

¹²¹ Jameson já nos anos 1970 havia feito a defesa de um tipo de realismo atualizado para a sua época, em um fraseado que o aproxima de Lukács e suas teorizações: “Nessas circunstâncias, a função de um novo realismo seria clara: resistir ao poder da reificação em uma sociedade de consumo e reinventar a categoria de totalidade que, sistematicamente minada pela fragmentação existencial em todos os níveis da vida e da organização social de hoje, é a única que pode projetar tanto as relações estruturais entre as classes quanto as lutas de classe que ocorrem em outros lugares no que está se tornando cada vez mais um sistema mundial. Tal concepção de realismo incorporaria o que sempre foi mais concreto no contraconceito dialético do modernismo - sua ênfase na renovação violenta da percepção em um mundo no qual a experiência se solidificou em uma massa de hábitos e automatismos. Entretanto, essa habituação que a nova estética teria a função de romper não seria mais tematizada nos termos modernistas convencionais de uma razão dessacralizada ou desumanizante, de uma sociedade de massa e de uma cidade industrial ou da tecnologia em

Brecht (Jameson, 2012), e parte da elaboração sobre o conceito de mapeamento cognitivo tem um pouco a ver com a necessidade de se orientar em um mundo desorientador, tarefa que inegavelmente possui um acento pedagógico forte. Outra ironia é que essa preocupação o aproxima das vanguardas do modernismo político da Europa dos anos 1960¹²², fazendo com que a obra de Jameson acabe dialogando com o maoísmo cultural francês do cinema pós-1968, além de se relacionar com as vanguardas do terceiro mundo e o já mencionado construtivismo russo do começo do século. Isso é irônico porque Jameson explicitamente aponta os limites dessas vanguardas em outros momentos de sua obra, mas principalmente porque essa preocupação política com o realismo acaba se chocando com a aspiração adorniana que move o ensaio, a preocupação com as categorias estéticas em um movimento dialético e a necessidade de ler as obras de forma imanente sem aplicar critérios normativos prévios a elas. Há um ecletismo marxista plenamente detectável neste ensaio, onde os nomes de Brecht, Lukács, Benjamin e Adorno parecem funcionar como forças e impulsos contraditórios que formam o texto, titubeante como ele é em todas as suas sessões, mas que, apesar de tudo, floresce muito bem no terreno dos *insights* e das hipóteses de pesquisa, sendo forte pelas sugestões ou apontamentos dados em cada parágrafo, embora pareça mais fraco se nele procuramos algum tipo de resolução mais geral.

Avançando no terreno das definições sobre a dominante cultural do realismo, no cinema ela é vista como parte de um longo processo educativo das massas, a criação de um código comportamental análogo ao que o realismo literário e estético representou para a burguesia e as classes médias no século XIX (Jameson, 1995, p.160). O realismo é visto através do desempenho de uma dupla função, uma tensão que a categoria precisa sempre

geral, mas sim como uma função do sistema de mercadorias e da estrutura reificadora do capitalismo tardio.”. (Jameson, 2009a, p.200-201, tradução nossa). Do original: “Bajo estas circunstancias, la función de un nuevo realismo sería clara; resistir el poder de la reificación en una sociedad de consumo y reinventar esa categoría de totalidad que, minada sistemáticamente por la fragmentación existencial a todos los niveles de la vida y de la organización social en la actualidad, es la única que puede proyectar tanto relaciones estructurales entre las clases como las luchas de clase que se dan en otros países en lo que se está convirtiendo cada vez más en un sistema mundo. Una concepción semejante de realismo incorporaría lo que siempre fue lo más concreto en el contra-concepto dialéctico del modernismo –su énfasis en la renovación violenta de la percepción en un mundo en el que la experiencia se ha solidificado en una masa de hábitos y automatismos. Sin embargo, esta habituación que la nueva estética tendría como función trastornar ya no sería tematizada en los términos modernistas convencionales de una razón desacralizada o deshumanizante, de una sociedad de masas y una ciudad industrial o de la tecnología en general, sino más bien como una función del sistema de mercancías y de la estructura reificante del capitalismo tardío”.

¹²² Na verdade, Jameson parece distante dessas vanguardas quando fala que o projeto de revistas como a *Tel Quel* e outros movimentos de vanguarda na França em torno de 1968 reivindicava Brecht, mas praticavam experiências estéticas que em seu juízo eram na verdade distantes do dramaturgo alemão (Jameson, 2009). Discordamos de Jameson e acreditamos que, independentemente de uma fidelidade ou não a Brecht, a sua pergunta por uma arte político-pedagógica se coaduna ao sentimento das vanguardas estéticas dos anos 1960.

considerar para continuar mantendo o sentido. De um lado, seu caráter epistemológico, sua capacidade de dialogar com um referente externo ao texto, de conseguir ser algum tipo de reflexão ou posição sobre o mundo; enquanto de outro lado, em uma chave menos “científica”, o realismo precisa ser uma categoria estética, com toda a carga de problemas derivada de uma longa tradição de teorias e elaborações (Jameson, 1995, p,167). Sendo assim, o realismo engloba duas características contraditórias que terminam por o impulsionar, a epistemológica e a estética¹²³. É lido também na chave de um conjunto maior, uma revolução cultural burguesa, sendo parte de uma “programação” cognitiva das classes que se adaptam culturalmente ao mundo legado pelo capitalismo de mercado. Tomando essa lógica de “programação”, Jameson se permite saltar para o presente e pensar várias formas de realismo como conectadas aos diversos sujeitos que emergem no contexto das lutas dos anos 1960 (a mulher, a negra e o negro, as minorias étnicas, as diversas subjetividades *queer*, o imigrante, o habitante do terceiro-mundo e um longo etc.). Essa postura o relaciona assim ao pós-estruturalismo de figuras como Félix Guattari, além de paradigmas ligados aos estudos culturais e aos estudos pós-coloniais. Isso mostra como Jameson se move em um terreno privilegiadamente teórico e constrói tentativas de transposição de conceitos de um código interpretativo para outro, estabelecendo relações entre os diversos marxismos que utiliza e as

¹²³ “A originalidade do conceito de realismo, entretanto, está em sua reivindicação de um status cognitivo e estético. Um novo valor, contemporâneo à secularização do mundo sob o capitalismo, o ideal do realismo pressupõe uma forma de experiência estética que, no entanto, reivindica uma relação vinculante com o próprio real, ou seja, com as esferas do conhecimento e da práxis que tradicionalmente foram diferenciadas da esfera do estético, com seus julgamentos desinteressados e sua constituição como pura aparência. Mas é extremamente difícil fazer justiça simultaneamente a ambas as propriedades do realismo. Na prática, uma ênfase exagerada na função cognitiva muitas vezes leva a uma rejeição ingênua do caráter necessariamente ficcional do discurso artístico, ou até mesmo a apelos iconoclastas pelo ‘fim da arte’ em nome da militância política. No outro polo dessa tensão conceitual, a ênfase dada por teóricos como Gombrich ou Barthes às ‘técnicas’ por meio das quais se obtém uma ‘ilusão’ de realidade ou ‘efeito de real’ tende a transformar subrepticamente a ‘realidade’ do realismo em aparência e a minar a afirmação de seu próprio valor de verdade - ou referencial - pelo qual ele se diferencia de outros tipos de literatura.” (Jameson, 2009a, p.191, tradução nossa). Do original: “La originalidad del concepto de realismo, sin embargo, reside en su reivindicación de un estatus cognitivo a la par que estético. Un nuevo valor, contemporáneo de la secularización del mundo bajo el capitalismo, el ideal del realismo presupone una forma de experiencia estética que no obstante reclama una relación vinculante con lo real mismo, es decir, con aquellas esferas de conocimiento y praxis que tradicionalmente habían sido diferenciadas de la esfera de lo estético, con sus juicios desinteresados y su constitución como pura apariencia. Pero es extremadamente difícil hacer justicia simultáneamente a ambas propiedades del realismo. En la práctica, un énfasis excesivo en la función cognitiva conduce a menudo a un rechazo ingenuo del carácter necesariamente ficticio del discurso artístico, o incluso a llamadas iconoclastas al ‘fin del arte’ en el nombre de la militancia política. Al otro polo de esta tensión conceptual, el énfasis que teóricos como Gombrich o Barthes ponen en las ‘técnicas’ a través de las que se consigue una ‘ilusión’ de realidad o ‘effect de réel’ tiende a transformar subrepticamente la ‘realidad’ del realismo en apariencia, y a minar esa afirmación de su propio valor de verdad –o referencial- por el que se diferencia de otros tipos de literatura”.

novas teorias e abordagens acadêmicas ou políticas. O foco aqui é em um tipo de realismo narrativo.

O que Jameson está lutando para fazer é uma defesa da possibilidade de não mais um, mas de vários realismos, e uma justificativa do papel que ele pode ter como código cultural (Jameson, 1995, p. 172). Argumenta que estes podem funcionar como códigos restritos ou elaborados, os primeiros funcionando como o código comunicativo de determinado grupo, fechado para outros, e os segundos como tentativas de abarcar e dialogar de forma mais ampla com outros grupos, além de conseguir elaborar formulações mais abstratas, clamando assim por mais universalidade e validade. O realismo literário do século XIX funciona justamente como um código restrito que teria se universalizado dentro da sociedade burguesa (Jameson, 1995, p.173-174). Trazendo esses elementos para o cinema, temos então várias formas de realismo restritas como códigos de microgrupos, minorias etc. São valorizados esses filmes alternativos ao aparato hollywoodiano, filmes com estética “punk” ou oriundos do até então chamado terceiro-mundo, ou feministas etc. Trabalhos que atingem os públicos de maneiras distintas: causam profundo estranhamento, são lidos como estilizados, mas poderiam por outro lado ser tidos como mais “próximos da vida”, dotados de uma verossimilhança anti-hollywoodiana (Jameson, 1995, p.173). Esses realismos restritos ou oposicionais são um fenômeno contraditório do pós-modernismo. Um exemplo interessante que Jameson traz para dar conta dessa estética oposicional é o filme *News from Home*, de Chantal Akerman, que em seu resultado se apresenta como “exatamente o paradigma do ‘código restrito’: a cena básica e contingente da qual surge uma multiplicidade de atos de fala, intraduzíveis entre si” (Jameson, 1995, p.177). Nesses termos, o teórico está tratando os diversos realismos oposicionais como linguagens “minoritárias”, em sentido parecido àquele empregado por Deleuze e Guattari no ensaio da dupla sobre Kafka (Deleuze; Guattari, 2014), no qual há um diálogo com formas e linguagens hegemônicas que são deslocadas, modificadas. Porém, essas estéticas oposicionais nunca se tornam hegemônicas. Jameson acredita que essas obras criam novos problemas e nos ensinam o que o verdadeiro realismo é, o que ele é capaz de fazer em termos de propor outros códigos e deslocar nossa experiência (Jameson, 1995, p.178).

Já no caso do realismo hollywoodiano, esse é identificado como um novo código das classes médias, das famílias “burguesas” e de seu dia a dia, ao mesmo tempo em que essa vida simples, ao ser lida dentro do seu período histórico apropriado, os anos 1930 de depressão e crise econômica, passa a ser vista também como uma compensação para o trauma

de viver em um país em queda (Jameson, 1995, p.179). O formato hollywoodiano em Jameson não é entendido a partir de um único estilo de filme privilegiado, mas sim de algo que só pode ser apreendido quando se pensa o sistema de gêneros hollywoodianos em uma constelação — filme *noir*, musical, comédia pastelão, drama, western e um longo etc.:

O “mundo”, então, não é o que é representado na comédia romântica ou no film noir, mas é, sim, o que de certa forma é determinado por todos eles juntos [...] e, também, algo mais difícil de imaginar, pelas relações implícitas entre os gêneros. O irreal — o não-dito, o reprimido — é então o que fica de fora do sistema como um todo e não encontra lugar nele (ou então, neste momento de um “realismo” da cultura de massa do século XX, encontra seu lugar na *high art* ou no modernismo concomitante no período (Jameson, 1995, p.180, grifos do autor).

Sendo assim, o entendimento que aqui se apresenta do realismo cinematográfico hollywoodiano se estrutura a partir da relação entre os gêneros e aquilo que está fora deles¹²⁴. Ainda que faça comentários breves, pensamos que há uma densidade e um diálogo profundo de Jameson com a tradição que tenta pensar a história do cinema. O que ele chama de realismo hollywoodiano ou realismo clássico é a sua concepção do mesmo problema que diversos críticos europeus, e franceses em especial, pensaram. Assim, se mostra de forma clara o diálogo que estamos propondo. Jameson retoma um problema da crítica de cinema e tenta o colocar em seus termos, saindo das imprecisões e do tom metafísico de críticos de cinema do pós-guerra¹²⁵ e ligando um problema dos *Film Studies* a suas preocupações pessoais em torno dos gêneros, fazendo com que as transformações que ocorrem na forma cinema se conectem com mudanças históricas gerais. No caso, o fim do realismo hollywoodiano se combina com a forma na qual as convenções de gênero, após a crise de 1929 e, decididamente, com a explosão da II Guerra, perdem sua carga utópica e se tornam inautênticas; aquilo que era encarado com inocência se torna intolerável em um novo ambiente onde o sucesso passa a ser visto como parte de um mundo cínico e mais comodificado. Implícita nessa ideia está o repúdio ao sistema de gêneros, algo que o ensaio lembra já ter acontecido anteriormente na literatura, na pintura e em outras artes. É fornecida uma teoria para essa ruptura entre um realismo clássico do cinema e a emergência do

¹²⁴ Chamamos atenção para a ideia de que no período do alto modernismo essa divisão entre cultura de massa e alta cultura ainda se aplica, e o modernismo concomitante do período a que ele se refere no parágrafo acima é o dos diretores dos anos 1920 e 1930, dos experimentalismos construtivistas soviéticos, do expressionismo alemão, do impressionismo francês etc. Este primeiro difere do modernismo cinematográfico europeu e estadunidense, que será abordado mais à frente.

¹²⁵ Vide o exemplo de Mourlet, em textos como “Sobre uma arte ignorada” (2015).

modernismo, um tipo de periodização que é parte da história da crítica e da teoria do cinema que aqui ele busca explicar em seus termos.

Ao resgatar essa discussão, o que temos claro é como funciona o elemento epistemológico do realismo em Jameson, sobretudo quando pensado para o cinema, não sendo o nosso intuito aqui delimitar as narrativas de conspiração como sendo eminentemente realistas, pois para todos os efeitos essas são histórias e filmes que se ambientam e tentam dar conta de fenômenos que têm primazia no período chamado de pós-modernidade. Ora, o que nos interessa é ressaltar esse elemento epistemológico oriundo do realismo, que não desaparece de todo, mas se transforma, ao mesmo tempo em que essas narrativas degradadas, comerciais e pós-modernas são ainda realistas nesse sentido de representar ou apreender fenômenos da realidade. Há, portanto, um fio de inspiração lukacsiana a percorrer esses ensaios de Jameson e uma ideia muito clara de representação, que deve ser posta em destaque se queremos compreender onde ele pretende chegar com esses textos (na verdade, o termo correto seria figuração, como vimos no capítulo 2 tratando do mapeamento Cognitivo).

Explicado esse ponto sobre o realismo e sua dimensão cognitiva, podemos adentrar o texto “Totality as conspiracy”.

5.4 Representações da tecnologia e do capitalismo pós-moderno

O padrão em todos os textos de Jameson é que eles iniciem com algum grande problema teórico que a leitura das obras ou de uma obra específica venha iluminar, e não é diferente com “Totality as conspiracy” que começa com um problema derivado da questão pós-moderna de que a tecnologia e os artefatos culturais se tornaram como uma segunda natureza para os humanos, acarretando em uma transformação específica nos objetos, no que Jameson chama de mundo-objetal [*Object-World*], visto agora como existências surrealistas ou mágicas, artefatos tecnológicos como o telefone ou o fax, que se tornam para os homens e mulheres dos anos 1970 e 1980 não só entidades de vida própria mas algo mais, “as alegorias de outra coisa, de toda a inimaginável e descentralizada rede global em si” (Jameson, 1996, p.13, tradução nossa)¹²⁶. As interrogações desse ensaio continuam perguntas já feitas em *Pós-modernismo*, dizendo respeito sobretudo à questão de como narrar a incomensurabilidade do

¹²⁶ Do original: “the allegories of something else, of the whole unimaginable, decentered global network itself”.

capitalismo financeiro ou pós-moderno, como se situar cognitivamente nesse mundo tão grandioso e de velocidades estonteantes.

Jameson se volta para o potencial alegórico de representar o sistema capitalista que existe nos filmes de conspiração, filmes que são muitas vezes imperfeitos e que justamente por não conterem uma explicação fidedigna e precisa do funcionamento da sociedade contemporânea, acabam possuindo valor em suas fissuras e aberturas, que permitem que a análise ideológica possa se desenvolver. São filmes que ocupam, ainda seguindo a argumentação de Jameson, o espaço deixado pela literatura de prestígio, em um mundo em que a divisão entre alta cultura e cultura de massas se dissolveu ou não faz mais nenhum sentido.

Jameson começa o texto fornecendo alguns comentários rápidos sobre filmes e sobre a obra de Pynchon, mas talvez o melhor exemplo para explicar o funcionamento do que ele pensa ser a forma alegórica que essas narrativas têm de representar o capitalismo esteja na primeira grande análise que ele faz, do filme *Videodrome*, de David Cronenberg, um texto que coloca em ação um fechamento, não do tipo modernista, mas algo que Jameson chama de “*closure-effect*”, ou um efeito de fechamento, “Pois a trama conspiratória de *Videodrome* pode agora ser vista como um pretexto formal para tocar em todas as bases da própria paisagem urbana; e isso parece ser algo que só pode ser feito lateralmente, com uma indireção genuinamente proustiana, como se fosse um subproduto e um bônus suplementar” (Jameson, 1996, p.32, tradução nossa)¹²⁷. Como já deve ter ficado claro, a questão espacial é colocada no centro das preocupações de Jameson, e as paisagens e espaços são lidas em sua dimensão alegórica, sempre significando alguma outra coisa do que a sua representação inicial; o *plot* de conspiração permite que esses espaços e paisagens se alternem, formando um “sistema” ou um efeito de fechamento que permite que um mapa maior seja vislumbrado. Esse tipo de estratégia narrativa de alguns filmes é o que será dissecado por Jameson, em uma estratégia que já era usada em obras literárias, mas que adquire um outro estatuto diante da imagem filmada, posto que ao colocar em tela localizações reais, uma série de sentimentos pode ser disparada no espectador, que lida com monumentos, ruas conhecidas, ambientes etc., ao passo que também os lugares fechados adquirem ressonância com a vida no capitalismo tardio: escritórios, salas de transmissão de programas de tv, agências, espaços domésticos, a maneira

¹²⁷ Do original: “For the conspiracy plot of *Videodrome* can now be seen as something like a formal pretext to touch all the bases in the urban landscape itself; and this seems to be something that can only be done laterally, with a genuinely Proustian indirection, as though by way of by-product and supplementary bonus”.

como cada espaço se relaciona dentro dos outros pode construir imagens maiores e alegorias e é isso o que Jameson pretende investigar em um método que nos parece que, voltado para o cinema, nesse caso é inteiramente original e oriundo de reflexões originárias da literatura. Esse modo de alegorizar os espaços do cinema é então, nesse capítulo, a contribuição metodológica de Jameson para os *Film Studies*, uma contribuição que se insere em consequência da reflexão iniciada no capítulo sobre a representação que alguns filmes realizam da tecnologia e da segunda natureza no mundo pós-moderno. Essa ideia de que o *plot* do filme funciona como um pretexto para percorrer determinados espaços urbanos guia muitos dos capítulos presentes no livro *Geopolitical Aesthetics*, mas é curioso perceber ao final da leitura que a maioria dos textos de Jameson também funciona apresentando derivados [*by-products*] ou bônus suplementares dentro da interpretação: com sua maneira de ler o cinema a partir da teoria literária e de problemas oriundos da teoria, Jameson acaba também chegando em formulações que afetam o estudo do cinema e da *Film Theory* de modo certo, abarcando as particularidades do cinema por um caminho enviesado, anamórfico.

Em *Videodrome*, essa lateralidade do filme, fazendo o personagem percorrer diversos espaços urbanos por meio da trama, faz para Jameson com que o trabalho de Cronenberg se torne muito mais eficaz do que se ele fosse um simples documentário. Pensamos que a explicação para isso não está apenas no texto “Totality as conspiracy”, mas faz parte do estilo de leitura de Jameson, inspirado na ideia de “motivação do dispositivo” herdada do formalismo russo. O que esse modo de interpretação nos indica é uma forma de se aproximar de obras narrativas que conseguem ler mais níveis do que está em jogo na superfície, o que na aparência já é algo mais em termos de dispositivos libidinais e de efeitos no espectador ou leitor que se enreda no texto por meio de seus conteúdos utópicos e cognitivos.

Voltando à “Totalidade como conspiração”, chegamos a um ponto em que talvez o método de Jameson se explicita melhor diante de *Videodrome*, quando ele apresenta sua forma de ler os personagens como actantes, no sentido dado ao termo por A.J. Greimas:

Mas a narrativa por meio da qual ela busca alcançar esse efeito de realidade continua sendo aquela em que dois níveis incomensuráveis de ser se cruzam de forma impossível, e na qual o sujeito individual do protagonista consegue, de alguma forma, entrar na teia coletiva da ordem social oculta. Essa interseção, essa incomensurabilidade, é o problema fundamental da forma das novas representações globalizantes. Ela pode ser detectada mais vividamente na área do que a semiótica narrativa de A. J. Greimas identifica

como a função actancial: a saber, a transmissão dos vários desenvolvimentos e reversões narrativas por meio de posições gerais de agência, que, como os sujeitos de tantos verbos narrativos, bloqueiam ou impulsionam, ajudam ou atrapalham a realização de um desejo ou busca igualmente abstrata ou generalizada. Essas articulações de agências, que podem ser vistas como as caixas de câmbio da narrativa, não são, em Greimas, idênticas aos personagens reais na superfície da narrativa. Pois vários personagens "reais" ou nomeados podem compartilhar uma única agência actancial (a do vilão, por exemplo), enquanto, por outro lado, um determinado personagem oficial na superfície do texto narrativo pode, sob certas circunstâncias, passar de uma posição actancial para outra totalmente diferente.

O thriller conspiratório, de qualquer forma, começa tomando emprestados os padrões de atuação convencionalmente úteis dos subgêneros, como a história de detetive, com sua rotação em torno do triângulo formado por detetive, vítima e assassino. Uma vez que esse esquema narrativo tenha se reificado, ou seja, uma vez que tenha sido reconhecido e ratificado como um gênero por si só, geralmente estamos dispostos a ignorar a questão formalmente embaraçosa da incomensurabilidade da narrativa do detetive e da narrativa do assassinato e da vítima, que, ocorrendo virtualmente em outro mundo e em uma dimensão diferente, a do passado, deve agora ser reconstruída dentro deste. Para simplificar demais, podemos sugerir que o detetive é individual e o assassinato em si - como se fosse uma parceria ou joint venture entre a vítima e o criminoso - é coletivo. A não ser que, de fato, seja o contrário, e o detetive, encarnando as forças da sociedade e da ordem, esteja diante de um evento de um tipo individual absolutamente único e desordenado. De qualquer forma, a trama conspiratória - como veremos a seguir em outros contextos - deve, de alguma forma, pressionar esses dois polos e forçá-los a entrar em um mundo comum, algo geralmente feito com espelhos e por meio de uma velocidade e uma rotação tais que o espectador não possa mais distinguir entre as dimensões constitutivas (Jameson, 1996, p.33, tradução nossa)¹²⁸.

¹²⁸ “But the narrative by which it seeks to achieve this reality-effect remains one in which two incommensurable levels of being impossibly intersect, and in which the individual subject of the protagonist somehow manages to blunder into the collective web of the hidden social order. This intersection, this incommensurability, is the fundamental form-problem of the new globalizing representations. It can be detected most vividly in the area of what A. J. Greimas' narrative semiotics identifies as the actantial function: namely, the transmission of the various narrative developments and reversals across general positions of agency, which, like the subjects of so many narrative verbs, block or impel, assist or fumble, the achievement of an equally abstract or generalized desire or quest. Such articulations of agencies, which can be seen as the gear-boxes of storytelling, are not in Greimas identical with the actual characters on the surface of the narrative. For several 'real' or named characters might conceivably share a single actantial agency (that of the villain, for example), while on the other hand, a given official character on the surface of the narrative text might under certain circumstances move from one actantial position to a wholly different one.

The conspiratorial thriller, at any rate, begins by borrowing the usefully conventional actantial patterns of the sub-genres, such as the detective story, with its rotation around the triangle formed by detective, victim, and murderer. Once this narrative scheme has become reified, which is to say, once it has been recognized and ratified as a genre in its own right - we are generally willing to overlook the formally embarrassing matter of the incommensurability of the detective's narrative and the narrative of the murder and the victim, which, taking place virtually in another world and a different dimension, that of the past, must now be reconstructed within this one. To oversimplify, we may suggest that the detective is individual and the murder itself - as it were a partnership or joint venture between the victim and the perpetrator - is collective. Unless, indeed, it is the other way round, and the detective, incarnating the forces of society and order, stands over against an event of an absolutely unique and disorderly individual kind. At any rate, the conspiratorial plot - as we shall see below in other contexts - must somehow press together these two poles and force them into a common world, something

Aqui Jameson trata de como ele pensa no caso das narrativas de conspiração como dois níveis de existência incomensuráveis se intersectam, e como do ponto de vista narrativo se estabelece essa conexão entre particular e universal. Esses parágrafos mereceram ser citados integralmente, pois é neles que está o grande salto do ensaio, o momento em que Jameson se vale de categorias da teoria (os *actanciais* de Greimas), dentro de um *framework* hegeliano (a incomensurabilidade entre os níveis) e pensa um subgênero vulgar, específico do cinema, as narrativas de conspiração, apresentando como há nelas um aspecto epistemológico, sua relação com o entendimento e representação da realidade. Seria exaustivo destacar aliás todos os ecos e pedaços de teoria que montam essa bricolagem que forma os dois parágrafos, há desde o efeito de real, que pode remontar a Barthes, à forma de funcionamento dos gêneros e das histórias de detetive e sua metamorfose dentro de um subgênero pós-moderno. Esses parágrafos reúnem reflexões sobre realismo, modernismo e pós-modernismo que não se explicam por si só, mas se relacionam com toda a obra teórica de Jameson. Tudo isso se concatena apenas pela atenção de Jameson ao que ele chama de forma-problema central do capitalismo tardio: a incomensurabilidade ou intersecção entre essas novas representações globalizantes. Em resumo, vemos como toda obra de Jameson responde a impulsos e questões que se movimentam dentro dessas análises particulares, que não são exemplos ou ilustrações do todo, mas sua expressão e seu movimento; isto é, Jameson está escrevendo uma grande obra teórico-interpretativa, e, por meio desses parágrafos, vemos todo o seu projeto. Aqui ele fala de pós-modernismo, realismo, modernismo, globalização, gêneros, personagens, actanciais, efeito de real e uma série de outros problemas em conexão. De novo, fica claro nesse trecho como seu estudo do cinema não se reduz a uma apreciação de filmes particulares, mas da inserção do cinema em um todo vivo e global, que por isso mesmo ilumina os filmes de uma forma que só esse tipo de análise é capaz de fazer.

Videodrome é o melhor exemplo para visualizar essas possibilidades narrativas: a conspiração é fruto não mais de um vilão individual, mas coletivo, uma rede onipresente, enquanto a vítima é também a sociedade como um todo. Mas não é só isso, o próprio protagonista do filme oscila entre vítima, detetive e assassino e algo similar pode ser dito sobre o professor e também os arquitetos da conspiração, que podem ser vistos no decorrer da trama como detetives. Nessa leitura, o ideograma da paranoia acaba sendo definido por essa

generally done with mirrors and by way of a speed and a rotation such that the viewer can no longer distinguish between the constitutive dimensions”.

estrutura narrativa profunda que realiza uma sublação da categoria do sujeito: “ela transcende essa categoria ao mantê-la e, ainda assim, submetê-la a um momento de deslocamentos estruturais em que os atores físicos permanecem, de certa forma, ‘os mesmos’, enquanto suas funções actanciais mudam incessantemente sob eles” (Jameson, 1996, p.34, tradução nossa)¹²⁹. Afora isso, vale mencionar o fato distinto de que no filme os corpos dos atores são devorados pelas mídias, passando a habitar um reino em que os aparatos são autônomos e criando a possibilidade de “*loops* narrativos” (Jameson, 1996, p.35) que fazem a completude da obra ou dão a possibilidade de que ela se estenda indefinidamente, um recurso típico da ficção científica que na narrativa da conspiração também aparece de forma bem aplicada. Vemos nessa primeira parte do texto como Jameson se aproveita de elementos herdados do modernismo, um procedimento que é comum em muitos de seus textos. Aqui, ele mostra como o personagem individual não é dissolvido, como acontecia em algumas narrativas modernistas como em *Dos Passos*, mas como ele assume papéis alternados, visto que o protagonista tanto assume o papel de vítima, como de investigador e de vilão (Jameson, 1996, p.34). Ao mesmo tempo, o filme mostra como o próprio ator e seu corpo torna-se parte do mundo de aparelhos midiáticos delirantemente autônomos (Jameson, 1996, p.34-35).

Este é um momento na obra de Jameson em que se torna possível confirmar, outra vez, aquilo que discutimos em capítulo anterior, o impulso do autor para não isolar o filme, para pensá-lo em sua existência imersa dentro da totalidade capitalista, junto com o que o marxismo clássico chama de superestrutura. Vemos que esse método é constantemente testado e refinado ao longo de seus livros. Uma outra maneira de concebê-lo está no primeiro debate que ele fez com a obra de Adorno, já em *Marxismo e Forma*:

Esse pensamento reconhece assim a obrigação de transcender os limites da análise especializada, ao mesmo tempo que respeita a integridade do objeto como uma entidade independente. Pressupõe um movimento do intrínseco para o extrínseco na sua própria estrutura, do fato ou obra individual para alguma realidade socioeconômica mais ampla por detrás dele (Jameson, 1985, p.12).

Transcender os limites da análise especializada ao mesmo tempo em que se respeita a integridade do objeto é o que Jameson procura fazer em todas suas interpretações e o segredo de seu método, como já havia sido sinalizado em *Marcas do Visível*, conforme

¹²⁹ Do original: “it transcends that category by retaining it and yet subjecting it to a momentum of structural displacements whereby the physical actors remain somehow 'the same,' while their actantial functions shift ceaselessly beneath them”

vimos em capítulo anterior, quando este falava sobre a necessidade de não confinar o cinema a especialistas e ao mesmo tempo não limitar o debate ao que a teoria do cinema e os *Film Studies* circunscrevem. Vemos como isso não é um deboche ou desleixo com uma disciplina, mas um entendimento que acompanha a sua visão do que é uma sociologia da cultura, embora, é claro, o cinema para ele seja algo tão entranhado na vida das populações que mereça um outro tratamento, o seu método na análise de *Videodrome* não difere muito do que ele faz ao ler Proust ou Thomas Mann, por exemplo, tratando-se sempre de relacionar dialeticamente obra e contexto.

A seção 3 continua a debater o problema teórico central do artigo: o problema do elemento epistemológico da forma realista. Jameson apresenta algumas novas hipóteses sobre as narrativas de conspiração e de assassinato, como por exemplo a de que elas seriam substitutos aos antigos romances políticos e históricos – vistos a partir de uma perspectiva lukacsiana – que teriam se metamorfoseado nessas formas menores, degradadas ou populares, o que para ele seria um indício da crise ou da dissolução da sociedade civil (Jameson, 1996, p.48). Argumento semelhante é levantado em *As sementes do tempo* para falar sobre o gênero do cyberpunk, um gênero que também sinaliza para Jameson uma expressão da sociedade neoliberal, o fim da distinção entre público e privado no capitalismo (Jameson, 1997a). Essas afirmações, pinceladas aqui e ali em conferências e textos de Jameson, mostram que sua preocupação central é a de entender o capitalismo a partir da cultura, e como esses gêneros são sintomas ou expressões de uma realidade social em transformação. O leitor de Jameson se depara com praticamente um novo *insight* sobre a transformação histórica dos gêneros por página, bem como observações sobre o capitalismo pós-moderno, todos eles instigantes, mas que demandariam cada um, e falamos isso sem ter como objetivo o exagero, uma pesquisa à parte. Veja-se a conclusão a seguir, extraída após uma leitura do filme *Kluge*, de Alan Pakula, uma afirmação que diz respeito à transformação das personalidades políticas públicas diante de uma sociedade de imagens:

O que acontece, especialmente com as figuras públicas, é uma dissociação absoluta entre suas realidades públicas e privadas, de forma consistente com uma cultura de imagem, mas que bloqueia aquele tipo mais antigo de literatura de gênero "político", no qual o caráter ou a personalidade do político continuava a ser uma questão substantiva (Jameson, 1996, p.55, tradução nossa)¹³⁰.

¹³⁰ Do original: “What transpires, particularly in the public figures, is an absolute dissociation between their public and private realities, in ways consistent with an image culture but which then block that older kind of 'political' genre literature in which the character or personality of the politician remained a substantive issue”.

Seria exaustivo parafrasear todo o texto à procura de conclusões desse tipo, o que interessa é destacar como os problemas teóricos afloram no texto de Jameson, como, em consequência das interpretações e análises culturais, ele chega aonde quer, a estas conclusões tanto sobre as formas e processos narrativos quanto à inscrição das transformações históricas que, para ele, só podem ser discernidas a partir dessas leituras de obras culturais.

A análise de Jameson continua registrando o fim da figura do herói rebelde, um modelo de personagem que já havia sido mencionado na leitura de *Um dia de Cão*, e que é visto por Jameson também como uma figura em desaparecimento, sumindo diante do *plot* de assassinato ou conspiração, como no encerramento do filme *Parallax View*. Esse é outro momento em que é possível enxergar como Jameson observa o desaparecimento ou a transformação de modelos, tropos, personagens e figuras.

Outra conclusão importante extraída da leitura de *Parallax View* é o procedimento, que já havia sido encontrado em *Videodrome* e *North By Northwest*, das paisagens serem vistas como um mapa da totalidade, ou melhor, nas palavras do próprio Jameson “a multiplicidade de paisagens se torna algo como um *analogon*¹³¹ para o fechamento estético e epistemológico: então aqui temos todos os elementos [...] costurados juntos” (Jameson, 1996, p.63, tradução nossa, grifo do autor)¹³².

Após elencar mais uma novidade da narrativa de conspiração, a de que os vilões são retirados da posição de personagens e se tornam *networks* ou agências maiores do que os indivíduos, a percorrer todo o tecido social de forma impessoalizada, temos então o que parece ser a raiz da contribuição de Jameson na leitura da trilogia de Pakula:

No entanto, o que chama a atenção do espectador de *The Parallax View*, assim como dos outros filmes relacionados de Pakula já mencionados, é uma solução inesperada por deslocamento, uma inovação local em uma zona diferente do texto, onde não se poderia, a princípio, procurar os elementos de algum novo tipo de alegoria composicional. Esses filmes são todos, de fato, caracterizados por uma peculiaridade estilística incômoda que, a princípio, pode distrair o espectador: algo como uma decisão arbitrária de trabalhar muito perto dos atores e substituir os close-ups obsessivos de seus rostos

¹³¹ A chave aqui é o conceito sartreano de “analogon”, não trabalhado diretamente em “Totality as conspiracy” além de uma Definição Telegráfica (Jameson, 1996, p.43). Entendemos que o “analogon” é utilizado por Jameson como um pequeno elemento narrativo que se encontra no texto, mas que remete a uma narrativa social maior, à totalidade.

¹³² Do original: “the multiplicity of landscapes becomes something like an *analogon* for aesthetic as well as epistemological closure: so here we have all the elements [...] sewn together [...]”

pelos planos longos ou médios da narrativa cinematográfica convencional (Jameson, 1996, p.65, tradução nossa)¹³³.

Este é um dos incontáveis momentos em que Jameson apresenta como certas soluções estilísticas e formais se conectam a questões de superestrutura. Os agentes da conspiração são apresentados como rostos sempre suados, em *close-up*, não com a preocupação e o nervosismo das vítimas, mas com o envolvimento em algo maior do que os cidadãos comuns (e quase sempre são figuras masculinas). A força das análises de Jameson se revela em trechos acima, que expressam também a experiência: como vimos em *Marcas do Visível*, é como se esses textos sobre cinema tentassem transpor para a linguagem verbal a experiência visual desses filmes e o que eles trazem de interessante; Jameson chega a essa leitura dos planos médios e da busca pela interioridade, que esbarra na investigação dos rostos, como um elemento formal que aparece em consequência de tudo o que foi dito sobre o capitalismo pós-moderno e a narrativa de conspiração. É só a partir da junção destas duas instâncias, ou da relação dialética entre contexto e obra, que surge essa percepção formal, em um trecho que, em meio a tantos outros *insights* e proposições, poderia passar despercebido. Concluimos, portanto, que são um erro as afirmações de nomes como Bordwell e Walsh acerca da falta de cuidado formal de Jameson diante do cinema. A questão é que essas conclusões formais podem soar como problemas laterais do texto, quando são resultados dependentes de uma longa análise tanto do capitalismo quanto das formas narrativas, pensadas conjuntamente.

Uma característica a respeito dos *close-ups* nos filmes de Pakula também é importante: a proximidade da câmera nos rostos dos personagens de modo constante produz um tipo de desorientação espacial, ao passo que as cavidades dos rostos dos protagonistas tornam possível explorar diferentes tons e emoções, comportamentos e alterações temperamentais, o exato oposto da representação dos vilões: estes aparecem como figuras burocráticas, frias e sérias, despersonalizadas, como bem deveriam ser os representantes de uma grande conspiração global, rostos banhados em suor e óleo, faces preocupadas, mas uma preocupação de ordem muito diferente que a de suas vítimas (Jameson, 1996, p.65-66), um

¹³³ Do original: “What strikes the viewer of *The Parallax View*, however, as well as of the other related films by Pakula already mentioned, is an unexpected solution by displacement, a local innovation in a different zone of the text, where one would not at first have sought the elements of some new kind of compositional allegory. These films are all indeed characterized by a nagging stylistic peculiarity, which can at first distract the viewer: namely, something like an arbitrary decision to work up very close to the actors and to substitute the obsessive close-ups of their faces for the long or medium shots of conventional filmic story-telling”.

efeito produzido por uma proximidade, uma intimidade que envolve também o constrangedor e o ameaçador: “O que chamamos aqui de ‘intimidade’ é a descoberta de que estamos presos em uma rede coletiva sem saber, de que as pessoas já estão muito mais próximas do que imaginamos, mesmo em momentos de solidão, com o calor de seus corpos estranhos testemunhando, sem melodrama, nossa própria vulnerabilidade” (Jameson, 1996, p.66, tradução nossa)¹³⁴. No mundo de Pakula, a conspiração vence não porque ela nos vê de um ponto escondido, uma torre de vigilância secreta, um esconderijo, mas porque ela já é ubíqua, é coletiva, está em toda parte; é um olhar de dominação que nos olha de muito perto e age em grupo, tem toda uma coletividade a seu favor, enquanto suas vítimas, sozinhas, caem uma a uma (Jameson, 1996, p.67).

A seção 4 e final volta-se para *All the president's Men*, outro célebre filme de Pakula, testando mais uma vez essa hipótese da lateralidade da alegoria, na qual filmes políticos revelam algo sobre a economia do capitalismo multinacional.

Ao longo da análise de Jameson observa-se em *All the president 's men* o esforço do diretor para colocar em tela uma matéria difícil, a adaptação do romance-reportagem sobre o caso Watergate. O trabalho de Pakula se constrói a partir de uma quantidade enorme de diálogos, muitos deles por telefone e entrevistas, tudo isso para dar conta de representar uma matéria complexa e árdua. Os telefonemas são relevantes porque mostram os atores reagindo com poucos movimentos, recebendo informações simultaneamente ao espectador.

Um outro elemento de relevância é o caráter arcaico da narrativa, que reúne diversos elementos que pertencem ao passado, a começar pela hierarquia de gênero, na qual as mulheres são quase sempre subalternas, secretárias, funcionárias ou as pessoas que terão as informações arrancadas em um jogo que envolve sedução e também misoginia e manipulação. Grande parte dos diálogos do filme ocorre entre os jornalistas e estas mulheres, que são guardiãs das informações úteis para o avanço da trama. Além disso, também pertencem ao passado os instrumentos com que os jornalistas têm de lidar: papéis, telefones, redações de jornais: a mídia veiculada não é ainda a dos supercomputadores, do *big data* do presente, mas ainda a mídia impressa, que está se tornando coisa do passado (o filme não deixa de ser um elogio do jornalista de redação, em oposição ao espetáculo midiático do jornalismo televisivo que dissemina o que esses pequenos soldados da informação coletam no dia a dia). Nas

¹³⁴ Do original: “What we have here called 'intimacy' is the discovery that we are caught in a collective network without knowing it, that people are already up much closer than we realized, even in moments of solitude, their alien body warmth testifying without melodrama to our own vulnerability”.

palavras de Jameson, “Essa tecnologia arcaica afeta as possibilidades de representação na mesma medida em que o maquinário de comunicação mais recente - o banco de dados, por exemplo - evita totalmente a representação convencional” (Jameson, 1996, p.77, tradução nossa)¹³⁵. A representação no filme de Pakula depende do que está fora de moda, desatualizado.

Um último atributo importante é a presença espacial por todo o filme. Jameson salienta o quão ridículo pode parecer chamar atenção para o espaço em uma mídia como o filme, que tem como característica registrar a espacialidade; mas aqui ele está sempre adicionando informações aos personagens e as situações que estão passando, podemos dizer que frequentemente isto é uma questão de arquitetura: a redação aberta, iluminada, refletindo a própria ideia de um espaço onde informações socialmente relevantes estão sendo postas na mesa. Não só um espaço de revelação da verdade, mas o escritório aberto da redação também permite movimentos de câmera arrojados e dinâmicos (Jameson, 1996, p.78).

Essa atenção ao elemento arquitetônico-espacial chega ao ápice na grande cena na biblioteca, fundindo-se com o tema anterior, da investigação a partir de elementos ultrapassados (no caso aqui, o livro, a biblioteca física); mas a câmera que se afasta da mesa onde estão os dois repórteres e vai mostrando toda a grandiosidade da biblioteca é também uma imagem de utopia e, nas palavras do próprio diretor, ao se referir a imagens de um filme de Alain Resnais que serviu de inspiração para esta cena, é uma imagem de felicidade; vale repetir as palavras de Jameson:

A tomada de câmera de montagem, que diminui as pesquisas febris dos dois investigadores à medida que se eleva para revelar a cosmologia congelada das sacadas circulares da sala de leitura, confirma a coincidência momentânea entre o conhecimento como tal e a ordem arquitetônica da própria totalidade astronômica, e produz um breve vislumbre do providencial, como o que organiza a história, mas não é representável dentro dela (Jameson, 1996, p.79, tradução nossa)¹³⁶.

A representação dessa biblioteca, ainda nas palavras de Jameson, o segredo dessa felicidade que Pakula já vislumbrara no filme de Resnais, pode atender por outros nomes: “É, de fato, o novo sistema mundial, o terceiro estágio do capitalismo, que é para nós a totalidade

¹³⁵ Do original: “As I suggested earlier, such archaic technology impacts on the possibilities of representation to the very degree that the newer communicational machinery - the data bank, for instance - evades conventional representation altogether”.

¹³⁶ Do original: “The mounting camera shot, which diminishes the fevered researches of the two investigators as it rises to disclose the frozen cosmology of the reading room's circular balconies, confirms the momentary coincidence between knowledge as such and the architectural order of the astronomical totality itself, and yields a brief glimpse of the providential, as what organizes history but is unrepresentable within it”.

ausente, o Deus ou a Natureza de Spinoza, o referente final (de fato, talvez o único), o verdadeiro fundamento do Ser de nosso próprio tempo” (Jameson, 1996, p.80, tradução nossa)¹³⁷. O ensaio conclui com essa representação do que desde *Pós-modernismo* Jameson chama de “sublime pós-moderno”, exibindo assim o que é ainda a existência da totalidade, figurada nesse plano da biblioteca.

Agora, voltemos às acusações de Walsh quanto a Jameson. Dizer que em “Totality as conspiracy” uma única pergunta é feita, a de que Jameson apenas quer saber a situação do mundo, nos parece simplista diante do que ele está praticando em textos como esse. Vimos como Jameson apresenta um debate sobre uma série de aspectos formais, dentre eles a rotação que existe na posição que os personagens assumem como actantes dentro da narrativa, cujo maior exemplo está em *Videodrome*, onde o protagonista é ao mesmo tempo detetive, vítima e assassino; ou os close-ups de *All The President's Men*, além do grande plano da biblioteca, mostrando como o filme realiza uma série de construções formais que salientam uma estetização do espaço própria e capaz de fornecer a Jameson elementos para uma teorização maior sobre a globalização e os espaços abertos e fechados da sociedade capitalista. Para Walsh, Jameson entende a categoria do espaço de forma metafórica, não analisando realmente o que o filme contém em seus planos, mas sim um espaço pré-filmico. Em um dos ataques mais fortes de Walsh, este afirma o seguinte: “É mais fácil alegorizar os edifícios modernos em Taipei como significando algo sobre o papel do capital do que alegorizar a profundidade, a escala de filmagem e as estratégias de edição” (Walsh, 1996, p.491, tradução nossa)¹³⁸. Ora, o que vimos Jameson realizar foi justamente uma alegorização do plano dos dois jornalistas imersos em livros na biblioteca, assim como os *close-ups* dos rostos suados e um tanto abjetos de *All The President 's Men*. Exemplos de alegorizações desse tipo são abundantes em Jameson.

Como já apontamos no começo do capítulo, estamos diante de duas posturas que são de difícil conciliação se partirmos do projeto de Bordwell, Carroll e outros teóricos cognitivistas. No fundo eles são representantes atuais do grande adversário de Jameson, anunciado desde *Marxismo e Forma*, o positivo, ou o tipo de empirismo anglo-saxão refratário a grandes afirmações teóricas. A obra do teórico norte-americano seguirá como alvo desses grupos e movimentos, por encarnar justamente aquilo que eles mais rejeitam.

¹³⁷ “It is indeed the new world system, the third stage of capitalism, which is for us the absent totality, Spinoza's God or Nature, the ultimate (indeed, perhaps the only) referent, the true ground of Being of our own time”.

¹³⁸ Do original: “It is easier to allegorize modern buildings in Taipei as signifying something about the role of capital than it is to allegorize depth, shot scale, and editing strategies”.

Agora estamos em condições de falar palavras mais conclusivas a respeito de como o cinema se tornou um meio para explorar narrativamente o uso do espaço em Jameson. Grüner chega a falar de uma “obsessão do espaço”¹³⁹ em Jameson, e cremos que ele está certo, se pensarmos que a pós-modernidade em seu pensamento se constitui como um momento em que a primazia da categoria do tempo é cedida para a de espaço, explicando com isso porque dedicar dois livros integralmente ao cinema, porque o cinema se torna tão importante na pós-modernidade: *para pensar o espaço e para pensar as narrativas em um momento no qual a espacialidade adquire um estatuto tão importante*. Grüner defende tratar-se de uma contribuição jamesoniana particular a possibilidade da existência de uma estética geopolítica, ou de uma relação entre arte e globalização, visto que o cinema se tornou uma linguagem internacional (Grüner, 2018, p.88).

Traçando paralelismos entre o cinema e a arquitetura, Grüner apresenta visões que nos parecem em consonância com Jameson, extraindo de sua obra e de suas considerações o que pensamos ser uma explicação para a atenção que ele dá ao cinema. Reescrevemos a seguir as ideias que ele apresenta, não só parafraseando-as, mas nos apropriando delas, talvez em uma forma mais conclusiva (Grüner, 2018, p.92-95):

- a) o cinema é uma arte do século XX, a única linguagem artística surgida no século XX, atravessada pelos processos políticos e sociais deste século, inclusive marcada por eles;
- b) o cinema é uma arte que nasceu junto com o capitalismo e a modernidade, sendo construída a partir de suas contradições, já nasceu imbricada às relações de mercado, o que o coloca como uma linguagem artística muito interessante para expressar as contradições do presente, que em maior ou menor medida acomete também outras formas e linguagens;
- c) as nossas percepções e relações com o espaço foram alteradas material e simbolicamente para sempre pelo cinema;
- d) a linguagem cinematográfica se constitui de forma permanentemente contraditória, sendo ao mesmo tempo profundamente artificial e ilusionista, dependendo de truques e efeitos técnicos diversos, enquanto é também muito calcada na construção de efeitos de realidade e na construção de imagens que parecem retiradas diretamente dos espaços reais;

¹³⁹ Obsessão que faz com que ele tenha refletido tanto não só sobre o cinema, mas também sobre a arquitetura.

- e) a existência de uma “conflitualidade semiótica imanente” (termo de Grüner), pensada a partir do fato de que a espacialidade do cinema não elimina a sua dimensão temporal e inevitável dimensão narrativa e discursiva; essa conflituosidade, nos parece, é o que torna o cinema um meio tão importante e o que o aproxima do romance e do relato literário, é essa proximidade conflituosa que desperta o interesse de Jameson e conecta o cinema à literatura, embora em uma relação tensa, visto que essa dimensão de espacialidade o diferencia de meios que tomam como recurso apenas a palavra escrita;
- f) por ser uma arte consumida pelas massas e multidões, há uma dimensão inerentemente política no cinema que o torna importante para refletir sobre os rumos da arte e do capitalismo.

Com isso, pensamos justificar a importância estético-política do cinema para Jameson e como a política está indissociável de uma análise das formas dos filmes, para o desacordo de Bordwell e outros autores. O que a *Post-Theory* se nega a ver é o quanto esse gesto altera a própria maneira de encarar o cinema, como essa tentativa de isolamento, para uma arte que nasce imbricada aos processos econômicos e políticos do século XX, é a verdadeira tentativa de falseamento. Isso se esclarecerá melhor no próximo capítulo, quando investigarmos como o cinema e a modernidade são pensados por Jameson.

5.5 O Texto Laboratório

Walsh e a *Post-Theory* abominam as generalizações jamesonianas e postulam que elas o afastam do que há de irreduzível e específico ao cinema, tornando-se sociologia ou filosofia social. Em resposta a essa acusação, tomamos de empréstimo as palavras de Evan Watkins:

Porque, para Jameson, a única especificidade que realmente importa é uma especificidade histórica dos efeitos, e os efeitos que importam historicamente nunca podem ser determinados pelo que está "dentro" de qualquer coisa - nem o texto inesgotável nem o campo disciplinar. Não faz sentido testar as afirmações de Jameson por meio de uma leitura de Van Gogh ou Warhol ou de negativos fotográficos ou de qualquer um dos cerca de um bilhão de outros textos que aparecem rapidamente à medida que o argumento avança. A questão de saber se a evidência textual "interna" foi forçada pela leitura de Jameson a se conformar com seu modelo generalizante do pós-moderno é, na melhor das hipóteses, irrelevante e, na pior, um obstáculo para reconhecer onde a retórica de Jameson nos levaria. Que nunca é "para dentro" da especificidade irreduzível do texto ou "para fora dele" e em direção a algum padrão abrangente maior, mas sim em torno da teia labiríntica de efeitos

tornados visíveis a partir da proliferação de contatos que surgem a cada volta do argumento (Watkins, 2006, p.23, tradução nossa)¹⁴⁰.

Portanto, o que interessa em Jameson é menos denunciar essa ausência de uma irreduzibilidade ao que o objeto tem de específico ou ainda sua adequação ou não a um *framework* previamente apresentado e mais perceber como uma série de efeitos contraditórios se tornam visíveis ao longo de sua argumentação, quando diferentes objetos entram em contato.

Para concluir, o que extraímos de uma leitura de um texto longo como “Totality as conspiracy” é o sentido que Jameson imprime a suas reflexões sobre o cinema, que são algo que estamos arriscando chamar de um texto laboratório, ou Laboratório Jameson, por serem um imenso espaço de construção e especulação que se explicita ainda mais nesses ensaios sobre cinema; a diferença desses textos em comparação com os seus estudos sobre literatura está não na abordagem e na aproximação aos objetos, que segue um mesmo sentido de interpretação alegórica, metacommentário, uso de conceitos e ferramentas da teoria francesa, da teoria literária em geral e da teoria crítica, mas algo da ordem do que é o cinema para Jameson, que é, como já dissemos em capítulos passados, um espaço em que se é possível refletir acerca das transformações dos gêneros e das formas narrativas, com atenção especial a um modo diferente de lidar com o espaço e a espacialidade pós-moderna. Criando uma simplificação talvez um tanto banal, é como se o romance fosse uma arte que privilegiasse o tempo, portanto mais ligada a regimes de historicidade próximos ao realismo e modernismo, ao capitalismo em fase concorrencial e imperialista, momentos em que a história e a historicidade tinham maior relevo enquanto fenômeno; a crise da história incontornável do pós-modernismo passa a construir um senso de privilégio do espaço nas instâncias intelectuais e culturais, o que torna o cinema especial, visto que as narrativas passam a ser pensadas de uma maneira a privilegiar o espaço, os enquadramentos e a forma de construir e representar cidades, monumentos, paisagens, rostos e ambientes privados. Voltemos ao exemplo de “Totality as conspiracy”; neles temos elaborações que privilegiam o modo como o espaço em

¹⁴⁰ Do original: “Because for Jameson the only specificity that really matters is an historical specificity of effects, and the effects that matter historically can never be determined by what’s “in” anything—neither the inexhaustible text nor the disciplinary field. There’s no point in testing Jameson’s assertions by a reading of Van Gogh or Warhol or photographic negatives or any of the billion or so other texts that come swimming rapidly into view as the argument moves on. The question of whether “internal” textual evidence has been forced by Jameson’s reading into conformity with his generalizing template of the postmodern is at best irrelevant and at worst an obstacle to recognizing where Jameson’s rhetoric would lead us. Which is never “into” the text’s irreducible specificity or “out of it” and toward some larger overarching pattern, but rather around the mazy web of effects made visible from the proliferation of contacts emerging at every turn of the argument”.

que os atores circulam está carregado de significados, vide o caso dos planos médios e *close-ups* em *All the President's Men*¹⁴¹. São conclusões que envolvem uma análise narrativa, mas que atentam para um tipo de construção que só o cinema pode fazer por esse privilégio ou maneira particular de abordar a representação do espaço¹⁴² que o romance não faz. Jarrad Cogle lembra como o romance pós-moderno ocupa para o teórico uma posição marginal, diferente da que o romance ocupava para o século XIX e alto modernismo, tornando-se menos

¹⁴¹ Pansy Duncan extrai outra conclusão relevante a partir desse texto de Jameson, a de que ao analisar o plano médio, que registra os encontros em filmes como *All the President's Men*, o teórico “aproveita os recursos do tipo de plano para avançar não o trabalho de mapeamento cognitivo, mas uma forma improvisada de mapeamento afetivo” (Duncan, 2021, p.224, tradução nossa). “leverages the shot type’s affordances to advance not the work of cognitive mapping, but a makeshift form of affective mapping”. Duncan salienta em sua interpretação como o mapeamento cognitivo para Jameson é sempre um fracasso, uma falha, e que como objeto representacional ele deve ser entendido como uma prática ou processo (Duncan, 2021, p.227). Duncan conclui que esses planos médios fazem mais um “mapeamento afetivo” do que cognitivo, um termo que ela extrai de Jonathan Flatley: “[...] é porque elas encenam tanto o objeto quanto a figura em uma cena de encontro que essas tomadas médias podem ser entendidas como um exemplo visual do trabalho de ‘mapeamento afetivo’ que Flatley diagnostica nos romances de James, Du Bois e Platonov. Por um lado, essas imagens nos apresentam um objeto que não podemos entender - nesse caso, uma peça de tecnologia de comunicação que, como Jameson explica detalhadamente, funciona como uma cifra para ‘toda a inimaginável rede global descentralizada’. Por outro lado, elas mapeiam, narram ou alegorizam nosso encontro afetivo com o objeto apresentado por meio da presença de figuras humanas nessas imagens - um encontro que é, inevitavelmente, de curiosidade insatisfeita ou aspiração frustrada, em vez de um reconhecimento triunfal. Em outras palavras, o que esses planos médios produzem é uma espécie de *mise en abyme* *espectatorial* - uma imagem não do sistema mundial capitalista em si, mas do afeto que surge em nossos esforços inevitavelmente contundentes e fúteis para compreender o sistema mundial capitalista. E, seguindo Flatley, diríamos que o efeito da *mise en abyme* do plano médio não é meramente refletir nosso sentimento de frustração epistêmica de volta para nós. Em vez disso, seu efeito é nos ajudar a posicionar esse sentimento de frustração epistêmica em um conjunto mais amplo de circunstâncias sociohistóricas, revelando-o não apenas como uma condição pessoal, mas como um tipo de ‘dado histórico’” (Duncan, 2021, p.231-232, tradução nossa). Do original: “[...] it is because they stage both object and figure in a scene of encounter that these medium shots can be understood as a visual example of the work of “affective mapping” that Flatley diagnoses in the novels of James, Du Bois, and Platonov. On the one hand, that is, these shots present to us an object that we cannot understand — in this case, a piece of communications technology that, as Jameson explains at length, functions as a cipher for “the whole unimaginable decentered global network itself”. On the other, they map, narrate, or allegorize our affective encounter with the presented object via the presence or human figures in these pictures — an encounter that is, inevitably, one of unsatisfied curiosity or thwarted aspiration rather than one of triumphal recognition. What these medium shots yield, in other words, is a kind of *spectatorial mise en abyme*— an image not of the capitalist world system itself but of the affect that arises in our inevitably bruising and futile efforts to grasp the capitalist world system. And, following Flatley, I would contend that the effect of the medium shot’s *mise en abyme* is not merely to reflect our feeling of epistemic frustration back to us. Rather, its effect is to help us position that feeling of epistemic frustration in a broader set of sociohistorical circumstances, revealing it not simply as a personal condition but as a kind of “historical datum”

¹⁴² A influência desse texto para os estudos de narrativas no cinema já foi detectada por outros pesquisadores, que foram capazes de extrair hipóteses estimulantes. É o caso de Michael Cramer, que investigou como esses filmes analisados por Jameson pertencem ao momento ou movimento caracterizado como Nova Hollywood, que ganhou destaque ao longo dos anos 1970 prometendo alterar as formas e gêneros herdados pela Hollywood clássica (Cramer, 2021, p.181). De fato, ao observar como as categorias narrativas e personagens se transformam ao longo dos diversos subgêneros que analisa, Jameson mostra como os tropos clássicos hollywoodianos são propostos ou modificados para novas formas, acomodados a novos momentos. A força de Jameson está, porém, em ir além dessas comparações dentro do cinema e resgatar debates que vão até as formas literárias e gêneros narrativos, como a história de detetive.

central para o seu projeto teórico quando passa a analisar o século XX, momento em que as análises de filmes, obras arquitetônicas e instalações se tornam mais importantes¹⁴³ (Cogle, 2020, p.116). Vimos também como a representação do espaço não é a única questão que interessa a Jameson nesse ensaio, também o problema concernente aos aparatos tecnológicos e sua aparente autonomia, que os dota de aspectos encantatórios, mas principalmente a transformação de tropos como o do personagem rebelde, assim como as mutações dentro de gêneros tal qual a história de detetive, que funciona como uma matriz da qual a história de conspiração é uma variante que apresenta muitas novidades. São alguns exemplos das conclusões e resultados de pesquisa instigantes que Jameson chega, permitindo apontar a nossa conclusão e hipótese sobre este e muitos dos textos sobre cinema de Jameson, a saber, que essas reflexões são como *laboratórios*, espaços investigativos onde hipóteses podem ser apresentadas, sugestões de pesquisa, insights, gestos em direção a novos caminhos. Laboratórios da narrativa e da literatura, espaços de experimentação de Jameson, portanto também laboratórios teóricos onde caminhos investigativos podem ser tentados. No final, o resultado desses textos-experimentos é não tanto uma grande tese ou hipótese central (e elas não são ausentes em Jameson), mas o mais importante nos parece como, ao longo do movimento de seus argumentos, Jameson traça possibilidades de estudo e investigação; isso só acontece por conta de um gesto, uma postura de Jameson que poderíamos chamar, parafrazeando seu título sobre o dramaturgo alemão, de “Método Jameson”, uma maneira de encarar os artefatos culturais que pretendemos ter apresentado ao longo destes capítulos, mas que herda do dramaturgo alemão sobretudo a busca e descoberta de contradições nos objetos analisados, tendo como contradição predominante aquela entre reificação, ou paralisia histórica, e a utopia, ou traços da história futura.

É justamente com o auxílio de Brecht, e de Benjamin, que podemos explicitar melhor o que queremos dizer quando falamos em laboratório. Em seu livro *Benjamin Files*, Jameson apresenta o seguinte raciocínio sobre o modo como Benjamin admirava a obra do amigo dramaturgo:

Em outras palavras, o que ele admirava em Brecht, acima e além das peças em si (ele nunca conheceu as obras-primas posteriores), era o "teatro épico" como tal, como uma estrutura na qual a experimentação ocorria

¹⁴³ Isso não quer dizer que o romance é inexistente na obra tardia de Jameson. O autor produziu leituras interessantes de obras como *Atlas de Nuvem* de David Mitchell, *Cem anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, dentre outras, além de recentemente ter publicado resenhas sobre autores contemporâneos estimados como Karl Ove Knausgård e Olga Tokarczuk.

incansavelmente, envolvendo tanto atores quanto público, e modificando infinitamente os textos e a encenação. Embora eu tenha identificado uma categoria subjacente do pensamento de Benjamin como sendo a do número e do múltiplo, em sua insistência política nos partidos de massa e em sua insistência estética na reprodutibilidade e na distribuição em massa (bem como na produção de arte pelas próprias massas), seria bom evitar reificar essa dimensão de seu pensamento nessa ou naquela teoria simplificada da recepção (ou na pedagogia), mas sim manter a insistência no tipo de experimento de laboratório que o próprio Brecht dramatizou em Galileu nas atividades do protagonista. É por isso que não se pode atribuir a Benjamin nenhuma "solução" estética específica ou credo genérico ou estilístico: seu experimentalismo se move em saltos imprevisíveis do meio para o gênero e do estilo e forma para a distribuição, indetermináveis de antemão. Sua apropriação pelos novos teóricos da mídia é perfeitamente aceitável, desde que eles concordem com seu abandono por um terreno novo e não testado na próxima onda histórica de pesquisa estética (Jameson, 2020, tradução nossa)¹⁴⁴.

Outra vez, as palavras de Jameson a respeito de um autor podem servir para interpretar a sua própria obra. É claro que o teatro épico é uma construção inteiramente diferente dos textos teóricos aqui lidos, mas retemos do que foi citado a ideia de um apreço por experimentos de laboratório, pelo gesto de criar um *framework* onde a experimentação possa se desenvolver. Mas o que se expressava em Brecht na sua dramaturgia, acontece, em Jameson, na construção teórica, um conjunto de textos que quer misturar códigos interpretativos como compostos químicos, elaborar novas formas moleculares a partir de teóricos distintos e aparentemente incomensuráveis, dizer o indizível, perscrutar as sementes do futuro dentro do agora: a teoria de Jameson como um Teatro Épico. Em seus textos sobre o cinema, o que temos é um conjunto de experimentos laboratoriais, uma investigação sobre as possibilidades da narrativa e da teoria. Mas isso não quer dizer que eles não tenham uma espinha dorsal. Há uma série de problemas em Jameson que retornam em seus textos, versem

¹⁴⁴ Do original: “What he admired in Brecht, in other words, and above and beyond the plays themselves (he was never to know the later masterpieces), was “epic theater” as such, as a framework in which experimentation tirelessly took place, involving actors and publics alike, and endlessly modifier texts and staging. Even though I have identified an underlying category of Benjamin’s thought as that of number and the multiple, in his political insistence on mass parties and his aesthetic insistence on reproducibility and mass distribution (as well as on the production of art by the masses themselves), it would be well to avoid reifying this dimension of his thought into this or that simplified reception theory (or into pedagogy, either), but rather to retain an insistence on the kind of laboratory experiment Brecht himself dramatized within *Galileo* in the activities of the protagonist. This is why one cannot ascribe to Benjamin any specific aesthetic “solution” or generic or stylistic creed: his experimentalism moves in unpredictable leaps from medium to genre and from style and form to distribution, indeterminable in advance. His appropriation by new media theorists is perfectly acceptable, on the condition they consent to its abandonment for new and untried terrain in the next historical wave of aesthetic research”

eles sobre um teórico, sobre um filme, ou sobre uma obra arquitetônica: estão lá o sublime pós-moderno, o problema das massas, a questão da alegoria etc.

Uma última vez, o que Jameson diz sobre outro de seus heróis serve como uma luz para interpretarmos a sua obra. Tomemos dessa vez o caso de Lukács: “Entretanto, que tal se os primeiros trabalhos demonstrassem que a sua total compreensão é possível apenas à luz dos últimos? Que tal se ficasse provado que, longe de ser uma série de auto traições, as sucessivas posições de Lukács constituem uma exploração progressiva e ampliação de uma única problemática?” (Jameson, 1985, p,129). Claro que falar em autotraições em Jameson é um exagero, ou que seus trabalhos iniciais só se compreendem à luz dos últimos, mas de fato podemos pensar que na obra de Jameson também há um desejo de que ela seja lida em totalidade, observando suas leves alterações e modificações ao longo dos livros — prova disso é a própria existência da obra gigantesca *Poetic of Social Forms* como um grande projeto contínuo. As alterações e apreciações de Jameson acerca do modernismo, do realismo e do pós-modernismo seriam vistas à luz desse desenvolvimento permanente, desta pesquisa que não esconde suas arestas. Da mesma forma, só é possível compreender o que ele diz sobre cinema dentro de tudo o que escreveu também sobre o marxismo, sobre a teoria crítica, sobre o romance do século XIX. Ganhamos muito mais apreciando a obra de Jameson em conjunto do que isolando um de seus ensaios. Seus livros sobre cinema também são uma exploração progressiva e ampliação de problemáticas que já estão lá em seus primeiros textos dos anos 1970 e em *Marxismo e Forma*. Mas há, como temos insistido, um grande objetivo nesses textos de Jameson: desbloquear a utopia, reencontrar a história em meio a cenários que parecem congelados e a possibilidade de mudança não mais existir. Há um fio vermelho percorrendo todas as análises de Jameson, o fio da utopia, a busca por destravar as cargas e intensidades que permitem ver o mundo como um lugar novamente passível de transformação e de ação humana. É o caso de “Totality as conspiracy”, onde vemos que a narrativa de conspiração encapsula um desejo por entender a totalidade do capitalismo.

Em resumo, talvez a postura que chamamos provisoriamente de “Método Jameson” seja a sua maior contribuição, a sua grande originalidade tanto para a dialética quanto para os estudos de cinema, e o que parecia uma fraqueza para alguns (a distância da *Film Theory*, o excesso de afirmações e hipóteses que não são suficientemente elaboradas) torna-se uma virtude: se o que Jameson tem a oferecer são *insights* e elaborações que precisam de mais desenvolvimento, é porque ele se sente parte de um grande experimento coletivo, porque ele acredita que o leitor precisa continuar e aprimorar o seu trabalho em um

esforço de interpretação da realidade. Somos todos como os jornalistas dentro da biblioteca nacional americana no plano de *All The President's Men*, a biblioteca que é, repetindo a citação, “o referente supremo (de fato, talvez o único), o verdadeiro fundamento do Ser de nosso próprio tempo”, ou, o grande objeto de desejo de Jameson, a sua obsessão máxima, a própria história enquanto um empreendimento coletivo e aberto.

6 Capítulo 5: O CINEMA COMO FORMA DE COMPREENDER A MODERNIDADE E O MODERNISMO

O modernismo fecha a nossa reflexão acerca das três dominantes culturais elaboradas por Jameson, com isso nos permitindo encerrar a nossa tese com uma reflexão acerca do movimento que temos argumentado que move sua teoria, a saber, as pressões internas à teoria que fazem com que ela seja ao mesmo tempo um meio para uma escrita dialética que tem como finalidade última a sua própria produção, uma escrita guiada pelo prazer que é não por isso menos política, mas ao contrário se vale de uma energia utópica para postular ou propor investigações diretamente políticas. Com esse capítulo abordamos uma última vez a ideia de que em Jameson a teoria se torna um laboratório de hipóteses e *insights*, uma escrita que valoriza o inacabado e transforma as insuficiências em abertura para o futuro e para o novo.

Neste capítulo estabelecemos quatro objetivos. O primeiro deles é compreender o que Jameson entende por modernismo, sobretudo no cinema, privilegiando as reflexões presentes no ensaio “A Existência da Itália”, e a ideologia do modernismo, conforme ela se apresenta no livro *Modernidade Singular*. Ato contínuo, vamos analisar dois textos recentes de Jameson com vistas a entender seu manuseio das categorias da teoria literária e como elas se transformam diante do cinema. O quarto e último objetivo é compreender por que o cinema se torna um espaço importante para Jameson entender o que foi ou ainda é residualmente o modernismo.

Vimos no capítulo anterior como Jameson fornece uma explicação para a emergência do modernismo no cinema a partir da crise de 1929 e da eclosão da Segunda Guerra Mundial, que para ele abalariam o antigo sistema de gêneros (melodrama, musical, comédia pastelão, *noir*, *western*, terror etc.). Voltamos agora a esse texto para entender o que fica entre o realismo e o pós-modernismo, que já apresentamos em nossos capítulos três e quatro. O debate sobre o cinema moderno envolve diversos autores e não possui pontos pacíficos. A escolha de Jameson é por levantar alguns tópicos que ele julga importantes e fornecer a sua interpretação do que é o modernismo cinematográfico. Isso tem como objetivo também buscar entender o fenômeno de um modo geral, para além do cinema, especialmente no âmbito narrativo.

Para começar, Jameson lida com a chamada política dos autores, central para a crítica de cinema francesa, e apresenta a ideia de que o modernismo é a época de proeminência desses grandes nomes autorais:

O conceito de *auteur* é então um conceito heurístico ou uma ficção metodológica que propõe tratar textos coletivos (apesar de sua contaminação comercial) como se fossem a obra de um único “artista”, compensar a diferença genérica com a unidade estilística e tratar as produções múltiplas de uma única assinatura como se fossem muitas expressões distintas de um único estilo, um conjunto único de preocupações temáticas e um “mundo” único (no amplo sentido fenomenológico com que esse termo passou para a crítica literária modernizadora) (Jameson, 1995, p.204, grifo do autor).

A proposta de encarar a política dos autores como uma ficção metodológica é historicizada por Jameson, que entende que esse método surge na França para dar conta de uma produção externa referente aos Estados Unidos e ao mesmo tempo para poder valorizar essa produção enquanto forma de arte e não só produto comercial (Jameson, 1995, p.204). Mas mesmo concordando com o valor metodológico do conceito, ele propõe historicizar essa metodologia para se pensar em como o “autorismo” é fruto de um momento de modernismo na crítica e também obviamente no próprio cinema, que passa por transformações:

[...] os cineastas das décadas de 30 e 40 podem ser considerados *auteurs* porque agora, “pela primeira vez”, os *auteurs* realmente existem e funcionam de um modo completamente distinto dos cineastas do período anterior. [...] Portanto, o aparecimento da teoria francesa do cinema de autor — na *teoria* — representa o surgimento de um método com o qual os primeiros filmes de gênero são agora reescritos em termos da nova reorganização da categoria do *auteur*, enquanto na “realidade” a própria produção de filmes de gênero está sendo substituída por um tipo de produção agora especificamente de *auteur*. Mas os franceses não estão refletindo sobre essa nova produção (da qual eles mesmos irão em breve participar, como cineastas); ao contrário, toda essa transformação histórica se expressa em sua produção na nova teoria, enquanto “independentemente”, na prática, ela está simultaneamente se expressando em uma dinâmica formal nova (Jameson, 1995, p.204-205, grifos do autor).

Vemos como o raciocínio de Jameson nessa questão se apresenta de forma dialética, entrelaçando história e teoria, produção e estética para construir uma hipótese muito interessante sobre a emergência da política dos autores no período. Destacamos aqui o efeito retroativo: com o surgimento de uma prática autoral, é possível olhar para o passado do cinema e reivindicar a existência de autores em um período anterior: Ozu, Mizoguchi, Fritz

Lang, Howard Hawks e outros passam a ser vistos como autores. As tentativas de distinguir um cinema clássico de um cinema moderno são elas mesmas frutos do modernismo cinematográfico e da popularização das ideias modernistas entre a intelectualidade europeia. Ao mesmo tempo, os jovens críticos franceses do pós-guerra encamparam a luta de diretores como Hitchcock que batalhavam pelo controle criativo de suas obras e por destaque frente a produtores e roteiristas. Há muitas coisas em jogo na política dos autores, mas julgamos suficiente frisar esse aspecto de modernismo. Essa categoria de *auteur* terá poder também em direção ao futuro, codificando a prática de cineastas europeus e terceiro-mundistas que ao longo da década de 1950 orientarão seu trabalho a partir dessa ideia do diretor como um criador autônomo, o que levará a uma crise do estatuto da *mise en scène*¹⁴⁵ como concebido até então e uma crise da própria noção de autoria¹⁴⁶, que passará a ser vista como muito devedora de uma concepção liberal de sujeito. Talvez essa forma de ler os cineastas como autores modernistas já seja um fruto muito instigante da ideologia do modernismo, que apresentaremos logo a seguir.

O diagnóstico, nesse e nos textos em que tratam da pós-modernidade e do pós-modernismo, é que essa concepção de autoria e a possibilidade de leitura nela embutida não existe mais. O pós-modernismo teria como uma de suas principais características o fato de que seria quase impossível a afirmação de um estilo individual por parte dos criadores, diagnóstico que não está muito distante do que pensam alguns teóricos do cinema. O passo seguinte de Jameson é explicar por qual motivo teorias modernistas formuladas no começo do século XX tornam-se importantes para o cinema. Essa resposta só será dada de forma satisfatória no livro *Modernidade Singular*, em torno dos aspectos gerais da literatura e da arte, mas em “A Existência da Itália” um esboço frutífero já é apresentado.

O problema será abordado do ponto de vista da autonomia¹⁴⁷, que aqui é um

¹⁴⁵ O termo *mise en scène* é ele mesmo de difícil definição, mas foi e ainda é marcante nos debates estéticos sobre cinema. Autores como Aumont (2008), Bordwell (2008) e Martin (2011) debateram os conflitos que o termo suscitou ao longo do século XX. Oliveira Jr. (2013) também faz um bom resumo do debate.

¹⁴⁶ Bernardet e Reis (2018) debatem os problemas da autoria no cinema de forma a dar um bom quadro da questão.

¹⁴⁷ Vimos no primeiro capítulo como Jameson trata do problema da autonomização em suas obras iniciais. Ele volta a abordar a questão em *Modernidade Singular*, dessa vez partindo de autores que pensaram fenômenos que se aproximam do termo que Jameson propõe: a separação em Foucault — que pensa como os reinos da vida, do trabalho e da linguagem começam a se autonomizar ao longo da modernidade —, Marx, para quem a modernidade é apenas um nome alternativo para o capitalismo, e que pensou a separação em termos de alienação do trabalhador de seus meios de produção e de sucessivas espoliações ao longo da história; Weber, autor da teoria da racionalização; Lukács, que teria estabelecido uma segunda vida para o conceito, passando a ver a racionalização também em termos de subjetividade histórica, e finalmente Luhmann, que propôs a ideia de diferenciação como uma forma de pensar atributos empíricos da modernidade dentro de um processo

[...] conceito de mediação, cuja riqueza deriva da coexistência em seu interior de diversos objetos relacionados, ainda que relativamente distintos, e isso precisa ser destrinchado desde o princípio, mesmo que pretendamos restabelecer mais adiante seus inter-relacionamentos mais profundos (Jameson, 1995, p.206).

Jameson fará o que ele chama de prolegômenos a uma teoria do modernismo, articulando três problemas da autonomia: a autonomia estética, a autonomia da cultura e a autonomia da obra. É o último ponto que nos interessa aqui, visto que para o teórico uma das características do modernismo é a emergência de obras que se pretendem representar, simbolicamente, “acima e além de seu próprio conteúdo específico, a vocação autônoma da cultura como um todo, ‘refletindo-a’ e conotando-a através de uma imitação xamanista e da produção de si própria como o substituto simbólico, como a parte-objeto substituta: a parte cultural agora se oferece como a alegoria do novo conjunto histórico da cultura autônoma” (Jameson, 1995, p.209). Obras como as de Joyce, Proust, Guimarães Rosa, Borges ou Mallarmè apresentar-se-iam como “o esforço para reinventar um único ‘texto sagrado’ central, que [...] poderia satisfazer concretamente a autonomia secular da cultura abolindo-a e dotando-a de uma nova escritura, cuja exegese e interpretação é a um só tempo um comentário partilhado sobre o próprio Real” (Jameson, 1995, p.209). Disso se depreende que a ideia de *auteur* tem relação com o fracasso dos Absolutos das obras modernistas; em suas palavras, “é que os Absolutos fracassados das obras acima enumeradas são refletidos e projetados a uma distância maior, e mais fraca, na transformação, que hesitamos em denominar, dos modernos menores em *auteurs*” (Jameson, 1995, p.209). Enfatizamos aqui a ideia de que a promessa de um “livro do mundo”, ou de que a interpretação sobre essas obras nos ofereceria um comentário sobre a vida prática, sobrevive de forma mais fraca nesses autores do cinema, o mesmo impulso utópico de leitura-interpretação está ali em Hawks ou Ford, na ideia de que lendo-os, comentamos o Real, acessamos uma linguagem ou visão de mundo particular que tem algo de produtivo em termos de conhecimento:

abstrato. Jameson opta pelo termo autonomização, como vimos, pelo fato de este conceito poder ser utilizado, dentre outras coisas, para pensar a própria dinâmica interna das obras modernistas. A diferenciação de Luhmann é rejeitada por ser, embora interessante, um conceito mais uma vez de resultado conservador, visto que parece incapaz de realizar as coordenações históricas que Jameson pensa quando se trata das categorias narrativas em torno do problema do moderno. A autonomização aparece como essa solução, por ser capaz de coordenar o antigo e o moderno, mostrar como o novo pode emergir do antigo e como formas sobreviventes se modificam em novos períodos. O útil para essa discussão, em torno do conceito de autonomização, em suma, é o fato de que “Aqui o que se destaca não é o próprio momento da separação, mas o que acontece nas partes prévias, agora novas entidades do todo e da totalidade em pequena escala, depois que o evento da mitose se realizou (Jameson, 2005, p.109). Com isso, pensamos que enfim se amarra esse problema da autonomização que Jameson já debatia desde *O Inconsciente Político e Marxismo e Forma*.

Em outras palavras, a abordagem fenomenológica das obras modernistas, que entende os vários textos de um único autor ou criador como os muitos fragmentos de um “mundo”, as muitas emanções de um “estilo” único e específico, nos provê da técnica crucial da reescritura, por meio da qual grupos de objetos de arte ou “textos” separados podem ser convertidos em algo que se assemelha ao supremo *Livre* modernista (Jameson, 1995, p.209, grifos do autor).

Destaca-se aqui essa ideia de reescritura enquanto técnica, algo que já havia aparecido quando falamos, no Capítulo 1, sobre a introdução de *Marcas do visível*, onde há um diálogo com Barthes. Aqui, como diz Jameson, entende-se que a obra de arte modernista, “inclui e requer o momento interpretativo [...] com a condição de não propormos nada” (Jameson, 1995, p.210). É uma explicação que tenta justificar a política dos autores como uma reelaboração de algo cuja origem está nas reflexões teóricas e críticas de outras artes, em especial a literatura. Nos críticos franceses, tratava-se de ver os diretores a partir de agora como romancistas para melhor valorizá-los. Outra vez citando Jameson:

O processo de reescrever será certamente acompanhado pela construção de novos tipos de efeitos de significação: as obras modernistas irão projetar ressonâncias metafísicas e existenciais, quase sempre auto-referenciais do ponto de vista estético, que não seriam realizáveis estruturalmente no período realista e que seriam antiquadas e indesejáveis no período pós-moderno (Jameson, 1995, p.209).

O que se marca então nessa crítica a partir da política dos autores é fundamentalmente uma possibilidade de leitura: em resumo, torna-se possível ler diretores de cinema como escritores ou pintores do modernismo foram lidos e estudados, uma expansão dos protocolos de leitura da literatura modernista para o cinema.

Sobre a autonomização das obras internamente, Jameson fará uma espécie de início de “tipologia” de formas em que as obras modernistas se estruturam no cinema, embora os exemplos inicialmente colhidos sejam da literatura, como o *Ulysses* de Joyce, ou *O marinheiro de Gibraltar*, de Marguerite Duras, e só depois traduzidos para a forma cinematográfica, ao se pensar a episodização em obras de Eisenstein, Hitchcock e outros. Não é difícil perceber que o esforço maior é por distinguir a diferença fundamental entre modernismo e pós-modernismo, que se dá na relação com a episodização. Em linhas gerais, no modernismo ainda há algum tipo de “Absoluto” ao qual os episódios remetem, ou, de forma mais estrutural, há sempre o princípio de uma totalidade ausente que organiza os

episódios. Jameson argumenta que acontece nas obras modernistas uma tensão entre o episódico e o todo, que no modernismo ainda se consuma em uma obra orgânica; já no pós-modernismo, essa autonomia, que na verdade era uma semiautonomia, se consuma, rompendo com qualquer amarra totalizante da obra, em uma pura dança dos episódios. Esse princípio interno, Jameson denominou de autonomização, uma paleonomia, no sentido que Derrida atribui ao termo, e que aparece em outras partes de sua obra, como já mencionamos. Há duas distâncias para se observar essa autonomização: em relação aos episódios e em relação às sentenças individuais, embora as duas se meschem e não entrem exatamente em contradição, mas sirvam como complemento formal uma da outra. Em termos de cinema, o que se argumenta é que essas sentenças autônomas se tornam identificáveis nos planos de Hitchcock ou de Eisenstein, por exemplo, autores nos quais se verifica essa autonomia de cenas ou planos que são facilmente reproduzíveis e parecem convidar o espectador a escrever sobre eles.

Passemos então às estratégias de episodização modernistas elencadas no ensaio. A primeira delas é colhida a partir de Hitchcock e das observações de Kracauer, por sua vez inspiradas nas mencionadas fotografias de Atget que tanto interesse despertaram em Benjamin. As cenas de ruas vazias de Hitchcock, os momentos de terror e suspense de *thrillers* que repetem às vezes os mesmos cenários, dotados de atmosfera de medo e apreensão, formam uma estratégia que se relaciona com uma forma de melancolia que emana das paisagens e planos, que por sua vez se complementa com a famosa figura modernista do *flâneur* que vaga pela cidade sem rumo ou do homem individual solitário. Esses motivos da caminhada, da solidão e da melancolia tornam-se um primeiro princípio de totalidade ausente que estrutura diversos episódios (Jameson, 1995, p.214-215).

Imediatamente se segue outro princípio que Jameson vai relacionar à farsa, ligando o modernismo ao cômico, à *gag*. A *gag* já estava presente no andar melancólico, nos filmes que se estruturam como uma sucessão de desventuras e episódios, mas remetendo diretamente ao burlesco de Chaplin ou Keaton, no entanto, agora se articula a *gag* ao que remonta à origem do cinema, com os números de *music hall* ou *vaudeville* (Jameson, 1995, p.216). Em uma conexão que aproxima os autores modernistas do cinema, Jameson retorna então à Eisenstein e seu princípio de “montagem de atrações”, desde o nome também em relação com essa lógica popular de rua que é o berço e impulso inicial do cinema. A montagem de atrações eisensteiniana coloca de outra forma o princípio mencionado de autonomização, visto que para esse princípio funcionar, cada plano precisa contar com uma intensidade afetiva própria; mas é do choque entre dois planos que surge um terceiro, que se

apresenta como o elemento de autonomização final da teoria da montagem eisensteiniana (Jameson, 1995, p.217).

O último exemplo do princípio que está sendo apresentado é o de uma “formação de parceria”. Este modelo é encontrado em diversas análises de filmes e romances ao longo da obra de Jameson, mas aqui novamente Hitchcock e um romance de Duras funcionarão como modelos. Simplificando, a formação da parceria é basicamente a forma indireta com que um grupo ou, mais comumente, um casal, é levado a se envolver e resolver conflitos e problemas até o final da narrativa, em um percurso que se encerra com a consolidação desse casal ou a formação de algum tipo de laço afetivo (Jameson, 1995, p.219-221).

O comentário que podemos fazer sobre esses princípios de totalidade ausente é que, embora se beneficie de análises de críticos de cinema como Kracauer e outros, o centro de suas atenções está voltado para uma forma modernista de estruturação que não se distingue muito da literatura, vide a extração dos dois exemplos a partir da obra de escritores modernistas. A fácil comunicação entre exemplos literários e cinematográficos pode atestar a força das hipóteses de Jameson, funcionando como elementos e características narrativas do modernismo enquanto fenômeno estético geral. O que ele faz aqui não deixa de ser uma contribuição para o campo mais específico das teorias narrativas do cinema, além de se apresentar como uma tentativa de codificar o que se entende como uma estruturação moderna no cinema. Em “A existência da Itália”, pela primeira vez Jameson faz uma incursão um pouco mais longa nos elementos do modernismo, em comparação ao pós-modernismo. *O cinema vira um meio para pensar a desapareição de estruturas narrativas modernas, ou sua escassez em nossa época.* Vemos então já nesse primeiro movimento como o cinema o ajuda a entender o que é, ou foi, o modernismo, ao passo que o cinema também permite que o autor teste sua hipótese sobre a existência das três dominantes culturais. É possível olhar para a história das formas narrativas do ponto de vista do cinema, com resultados que alteram e provocam a nossa percepção do que foi o modernismo, prova maior é que os exemplos são colhidos também de romances, com o livro de Marguerite Duras (que também era cineasta, mas aqui não é lida enquanto tal), sendo diretamente comparado aos filmes de Hitchcock, entrelaçamento que mostra que o interesse de Jameson reside na leitura de uma teoria modernista da narrativa de modo geral, mesclando, sempre que possível, cinema e literatura. Este ensaio constitui, portanto, um dos primeiros esboços de maior fôlego sobre as diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo aplicado ao cinema, as primeiras elaborações de um entendimento sobre o modernismo e a modernidade que só 11 anos após “A existência da

Itália” iriam se consubstanciar em um livro de teoria mais sólido, inteiramente dedicado ao tema, onde algumas dessas considerações iriam se repetir. Voltemo-nos agora para ele.

6.1 O que é a modernidade?

Modernidade singular representa no edifício teórico de Jameson a antepenúltima parte de sua *Poética das formas sociais*, mas foi o segundo livro publicado cronologicamente pelo autor dentro dessa série, dez anos depois de sua obra magna sobre o pós-modernismo. O livro também é uma tentativa de lidar com transformações que ocorreram após o debate sobre o pós-modernismo e a globalização ao longo de quinze anos; mudanças no debate público que surpreenderam o autor, trazendo de volta a filosofia como disciplina quando esta parecia superada pelo discurso da Teoria, com isso resgatando subdisciplinas como a ética, a teoria política, a teologia e a estética, essa última inclusive colocando novamente em voga debates em torno de assuntos que pareciam superados, como o conceito de Belo (Jameson, 2005, p.15). Essa revalorização da filosofia vem acompanhada de uma regressão no debate público a respeito dos termos moderno, modernismo e modernidade: o termo modernidade passa a ser utilizado como uma espécie de “senha”; a modernização significando agora adesão aos valores do livre mercado (para não dizer diretamente do neoliberalismo) ao longo dos anos 1990 e anos 2000, e os socialistas e defensores de ganhos remanescentes dos velhos estados de bem estar social são taxados de arcaicos, que se recusam a se atualizar (Jameson, 2005, p. 18- 20). De certa forma, esse é o problema político que funciona como um ruído de fundo na discussão teórica que o livro propõe, visto que, se de um lado a ideia de “modernização” é vista como positiva, até necessária, o “modernismo”, como o conjunto de experiência de intelectuais que pensavam estéticas e projetos coletivos em termos utópicos, é visto como algo superado, ultrapassado, arcaico e um longo conjunto de termos pejorativos do gênero. O movimento feito ao longo do livro será então o de pensar as palavras moderno, modernismo e modernidade como ao mesmo tempo inevitáveis e inaceitáveis (Jameson, 2005, p.22-23). São termos problemáticos, portanto o caminho de Jameson é muito mais o de apresentar a verdadeira dimensão do problema, como se o livro todo fosse a lenta descrição de um buraco negro.

Feita essa explicação do projeto deste livro, vamos tentar atravessar as ideias centrais da obra para ao final propomos um fechamento para essa discussão em torno de uma

visão jamesoniana a respeito do modernismo e da modernidade, obviamente pensadas com foco no cinema, que é nosso principal alvo.

A primeira parte do trabalho é uma tentativa de estabelecer os conceitos de moderno e de modernismo, em um movimento realizado a partir da elaboração de quatro máximas. São elas:

1. *É impossível não periodizar* (Jameson, 2005, p.42);
2. *A modernidade não é um conceito, seja filosófico ou de outra espécie, mas sim uma categoria narrativa* (Jameson, 2005, p.53);
3. *A Narrativa da modernidade não pode ser organizada em torno de categorias de subjetividade; consciência e subjetividade são impossíveis de representar; só situações de modernidade podem ser narradas* (Jameson, 2005, p.72).
4. *Nenhuma “teoria” da modernidade tem sentido hoje se não for capaz de chegar a bons termos com a hipótese de uma ruptura pós-moderna com o moderno* (Jameson, 2005, p. 112).

Apresentadas essas máximas, Jameson prossegue em uma discussão sobre o modernismo que retoma vários problemas deixados ou levantados em “A existência da Itália”. Uma ideia valiosa a que o livro chega é a do entendimento do modernismo, assim como a modernidade, como uma categoria periodizante:

Queiramos ou não, o “modernismo” é também, necessariamente, uma categoria de periodização e, quer seja afirmado ou negado por alguma leitura conclusiva, ele necessariamente vem, junto ao texto individual modernista, como uma dimensão alegórica fantasmática, em que cada texto surge diante de nós tanto em si mesmo quanto como uma alegoria do moderno como tal (Jameson, 2005, p.133).

Uma afirmação que terá implicações para o que pensamos sobre o cinema moderno, já que para Jameson o que isso significa é que toda obra como que corporifica uma ideia de transição entre etapas estéticas, funcionando como uma alegoria; isso significa que todo texto modernista encena ou figura essa transitoriedade e reescritura de paradigmas narrativos, como vínhamos discutindo.

Mas o que é realmente interessante nesse momento é enfim a diferenciação estabelecida entre realismo e modernismo, o último entendido como uma forma de cancelamento e reescritura do paradigma anterior:

[...] a dinâmica pela qual a inovação modernista cancela os seus paradigmas e representações literárias anteriores estende-se de volta aos seus começos, onde ela enfrenta e cancela esse primeiro de todos os paradigmas literários, que é o próprio realismo.

O problema é que todos os realismos consequentes, eles próprios, fazem exatamente isso, e que, vistos mais de perto, e recolocados em seu contexto específico, pode-se considerar cada sucessivo realismo como tendo sido, nesse sentido, um modernismo por si mesmo. Cada realismo é também, por definição, novo: e visa conquistar toda uma área de conteúdo para a sua representação. Cada um deseja acrescentar o que ainda não foi representado, o que ainda não foi nem mesmo nomeado ou encontrou sua voz. (E é por isso que, por toda a era do modernismo, e além dela, ainda existem novos e vibrantes modernismos a serem ouvidos e reconhecidos, nas regiões do mundo e da totalidade social em que a representação ainda não penetrou). Isso quer dizer não só que cada novo modernismo surge a partir da insatisfação com os limites dos realismos precedentes, mas também, e mais fundamentalmente, que o realismo em si em geral compartilha precisamente a dinâmica da inovação que atribuímos ao modernismo como seu aspecto característico único. Os realismos também cancelam os seus imediatos antecessores, transferindo os realismos já existentes para as trevas exteriores do romance e da interpretação dos fatos, como atesta aquela obra espanhola tão frequentemente apresentada como o início do realismo e cujo gesto de cancelamento dos paradigmas anteriores foi tão considerado paradigmático do realismo como tal. Mas na medida em que esse começo foi demonstrado ser “o mesmo” começo atribuído ao gesto inaugural do modernismo, é no mínimo justo reconhecer que ele apresenta os mesmos problemas e que oferece uma narrativa igualmente insatisfatória das suas próprias origens. (Jameson, 2005, p.146).

Chegamos então a um ponto no qual descobrimos que aquilo que parecia diferenciar o modernismo, na verdade já fazia parte do realismo, e é constitutivo talvez de uma dinâmica geral de toda obra narrativa. Aquela argumentação que nos pareceu confusa, quando falávamos do ensaio “A existência da Itália”, sobre a emergência de várias formas de realismo cinematográfico ao longo do século XX, que Jameson ilustrou com o exemplo do filme *News From Home*, de Chantal Akerman, agora nos parece clara. A coexistência temporal do modernismo e do realismo é detectada, bem como uma lógica que une as duas formas. O problema é que todo esse desenvolvimento dialético nos leva ao questionamento da real pertinência da distinção; o que sobra é a conclusão, salvo engano, de que esses termos são variantes e não categorias normativas rígidas, e que funcionam por meio de uma estrutura em paralaxe¹⁴⁸ na qual o objeto se altera a depender de com quais lentes o encaramos. Jameson prossegue afirmando que na verdade realismo e modernismo são dois termos incomensuráveis que pertencem a lógicas distintas, frutos de sistemas diferentes. O modernismo é uma

¹⁴⁸ Para a ideia de Paralaxe, ver as obras de Karatani (2007) e Žižek (2006).

categoria predominantemente estética, enquanto realismo é uma categoria em que reside uma forte carga epistemológica — algo que já vimos em “A existência da Itália” (Jameson, 1995, p.146). Fica então a necessidade de investigar qual é esse impulso de inovação estética que empurra tanto o realismo quanto o modernismo.

Todo texto modernista alegoriza esse processo de reescritura dos velhos paradigmas, há uma combinação entre continuidade e ruptura, no sentido de que há um gesto de inovação se repetindo em toda obra, um processo que se dá a partir de uma progressão por meio de tabus: inspirado em Adorno, Jameson propõe a ideia de que o modernismo ou a arte de modo geral avança através da negação dos ganhos estéticos de momentos anteriores, para tentar buscar novas formas de construção artística. A lógica de inovação aqui proposta então se explicaria melhor por uma dinâmica de construção de tabus, uma insatisfação com aquilo que já foi alcançado esteticamente que caso repetido se torna clichê ou imitação. É como se toda obra moderna precisasse reescrever uma história da arte e apontasse um futuro para as possibilidades estéticas dentro de si própria. Toda obra reencena essa insatisfação com o já feito, busca superar o que é ultrapassado.

A seguir vamos nos voltar para analisar mais detidamente o que Jameson chama de ideologia do modernismo e suas consequências para a teoria do cinema pensada até aqui, mas por hora já é possível dizer que aquela operação de “autoria” que mencionamos no começo do capítulo já é parte de um esforço por pensar o cinema em termos modernos, cancelando os moldes do realismo clássico anterior e conservando-o ao mesmo tempo em nova forma. Pensamos que essa teoria aqui esboçada explica de forma muito satisfatória a dinâmica de desenvolvimento do cinema moderno e de sua reflexão crítica.

6.2 Ideologia do modernismo

Toda a segunda parte do livro *Modernidade Singular* é dedicada à ideia de uma ideologia do modernismo, listando os atributos gerais dessa ideologia e os elementos que marcam sua formação. Inicialmente o autor precisa, porém, reconstituir de alguma forma a situação da modernidade e seu entendimento do modernismo clássico. Começa então por lembrar que enxerga no modernismo clássico um problema de conflito entre duas temporalidades, um fenômeno no qual os escritores e intelectuais precisam lidar com a existência de um choque entre as grandes cidades industriais e a convivência com pequenos vilarejos ou áreas rurais, de onde esses autores vieram e de alguma forma precisam retornar

esporadicamente, explicação que sugere portanto que o surgimento do modernismo estético está conectado à existência de processos incompletos de modernização ao redor do globo, ligando os dois fenômenos como parte de uma totalidade (Jameson, 2005, p.168-169). Outra característica apresentada já no começo do ensaio é o surgimento de uma linguagem poética, não euclidiana, abstrata, que se separa da linguagem do dia a dia, a linguagem barata que é cada vez mais dominada por necessidades comerciais, empreendedoras (Jameson, 2005, p.174). O surgimento dessa linguagem não utilitária tem a ver com o processo luhmaniano de separação, convertido por Jameson no termo autonomização, que temos assinalado como presente em muitos de seus textos. Há uma autonomização em processo na linguagem que leva ao surgimento desse tipo de expressão poética do qual o modernismo se apropria (Jameson, 2005, p.174). Ao discutir a emergência dessa linguagem poética moderna, ele detecta também uma gradativa autonomização do público, que passa a se distanciar das obras literárias e ser devorado pelo que, dentro da era televisiva, será identificado como uma cultura de massas. Esse processo é importante porque registra a solidão das obras modernistas, todas elas elaboradas em desafio às convenções de gênero e à lógica da mercadoria, tendo que afirmar uma dimensão não mercadológica de sua existência e de não pertencimento que se traduz em uma autorreferencialidade, uma espécie de construção de um espaço próprio, distinto das regras da cultura de massas (Jameson, 2005, p.186). Esse esforço é fundamental para o modernismo e para a ideologia que Jameson quer mapear em seu trabalho. Reforça-se aqui a ideia de que o alto modernismo e a cultura de massas são as duas faces de um mesmo processo; mais ainda, essa auto-referencialidade será absorvida a seu modo por esse cinema dito moderno, que precisa – talvez de forma ainda mais confusa que a literatura, visto que o cinema foi ao longo do século XX, e ainda é, parte fundamental da cultura de massas – afirmar um lugar autônomo e de desafio às regras culturais. Podemos pensar então o quanto essa afirmação de subjetividade criadora conferida a nomes como Hitchcock, no coração da indústria, possui algo de heroico e até de utópico.

Resgatando uma citação de Adorno de que “a fim de que a obra de arte seja, pura e plenamente, uma obra de arte, ela deve ser mais do que uma obra de arte” (Adorno apud Jameson, 2005, p.187), Jameson volta-se para a importância do Absoluto nas obras. O Absoluto será entendido como uma espécie de elo que prende a linguagem modernista ao mundo, uma fina linha de referência que garante que a linguagem não caia em uma “esquizofrenia” e *nonsense* (Jameson, 2005, p.188). É o registro de uma dialética na qual a linguagem não-euclidiana precisa dessa tênue ligação para garantir a sua força e impacto.

Feita essa primeira incursão na chamada situação da modernidade, ele enfim passa a discutir a ideologia do modernismo, que é entendida como uma ideologia elaborada no pós-guerra, sobretudo pela intelectualidade americana (destacando o nome do crítico de arte Clement Greenberg); esta ideologia surge como uma ruptura que ocorre dentro do *télos* modernista que Jameson apresenta como um conjunto de transformações e mudanças internas de inovação (ou melhor, de tabu, como já vimos), ruptura essa que passa a dominar uma nova situação, batizada de “modernismo tardio”, em contraposição ao alto modernismo de Pound, Eliot e outros, ligado ainda a uma ideia de Absoluto (Jameson, 2005, p.200). Esse modernismo tardio é uma elaboração feita *a posteriori*, uma teorização que toma como base o alto modernismo que não chegou a teorizar a fundo a si mesmo (sendo, portanto, um processo incompleto, interrompido pela guerra e pelas tribulações da primeira metade do século XX). O tardio repete de forma transformada o alto modernismo, ao passo em que finalmente elabora essa ideologia, uma autonomia do estético que será problematizada.

Jameson entende a ideologia em questão como um projeto coletivo construído ao longo de décadas, da qual seus proponentes não tinham plena consciência do que faziam quando o elaboravam (Jameson, 2005, p.211). Essa teorização termina por codificar as práticas do alto modernismo, criar modelos e convenções. Uma diferenciação a mais que o ensaio estabelece entre esses dois momentos diz respeito à autorreflexividade típica do modernismo. No alto modernismo, essa autorreflexividade dizia respeito a uma autoconsciência da representação, uma arbitrariedade do significante, isto é, um processo que o levava a demonstrar os dilemas e problemas dos materiais significadores e não de um objeto a ser representado (Jameson, 2005, p.230). Já no modernismo tardio, essa reflexividade tinha a ver com a “condição do artista como modernista, e implicando num constante e autoconsciente retorno à arte a respeito da arte, e à arte sobre a criação da arte” (Jameson, 2005, p. 231). Essa repetição, porém, coloca os tardios em uma posição por si só diferente, já que eles têm os modernistas clássicos como seus modelos, e estes últimos tiveram que construir um espaço para si a partir do nada. Os modernistas clássicos “chegaram em um mundo sem modelos [...] um mundo sem qualquer papel social preexistente a cumprir” (Jameson, 2005, p.231). Além do mais, eles sequer conheciam um público, não buscavam se inserir em um mercado e tampouco em um sistema pré-determinado de gêneros; não possuíam uma posição social clara, não eram considerados artistas nem intelectuais no sentido convencional da palavra (Jameson, 2005, p.231-232). A diferenciação central que os move é apresentada nos seguintes termos:

Assim, o meu ponto fundamental é o seguinte: que os primeiros modernistas tinham de agir num mundo em que nenhum papel social, conhecido ou codificado, existia para eles, e onde a própria forma e o conceito das suas específicas “obras de arte” estavam ausentes. Mas, para aqueles que tenho chamado de modernistas tardios, este não é, de modo algum, o caso. E Nabokov é diferente de Joyce, antes de tudo em virtude do fato de que Joyce já existia, e que pode servir de modelo, para não falar da escrita e do espaço de algum “sujeito que se supõe conhecer” algum Outro absoluto.

Tal imitação era impossível para os modernistas clássicos, cujas obras designam seu processo de produção como um nível anagógico de alegoria, a fim de concederem um lugar para si próprios num mundo que não contém a sua “idéia”. Essa formal auto-referencialidade é profundamente diferente dos poemas sobre a poesia e dos romances sobre artistas, onde, no seu conteúdo, os modernistas tardios designam-se a si próprios. Isso não significa minimizar a extraordinária qualidade dos modernos tardios, mas simplesmente insistir na sua relação mais classificável com o novo conceito do modernismo em si (Jameson, 2005, p.232).

Ensaçando uma forma de pensar esse esquema de temporalização para a história do cinema, pontuamos que há “altos modernistas” cinematográficos, mas esses são os desbravadores, os primeiros cineastas a assumir claramente uma posição de autoria, como Eisenstein e Dziga Vertov na URSS, ou Griffith nos EUA, talvez mesmo os irmãos Lumière na França, nomes que ajudaram a definir o vocabulário e as práticas modernistas junto com a tecnologia deste aparato moderno por excelência que é o cinema. Mas dentro da distinção entre realismo e modernismo, entendemos que o momento das novas ondas cinematográficas e dos vários movimentos nacionais no cinema que despontam ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970 conhece apenas criadores que são modernistas tardios, que se inspiram justamente em figuras como os expressionistas alemães, os impressionistas franceses, os construtivistas russos e outros para realizar sua própria obra. O cinema moderno da cinefilia e da crítica francesa, bem como o modernismo político a ele posterior, é tardio. As elaborações sobre a *mise en scène* clássica e moderna são parte da fundamentação de uma ideologia europeia que se desenvolve no pós-guerra.

Jameson elenca algumas características do modernismo clássico que se transformam no modernismo tardio, como a autonomização das frases e a experiência de exílio na língua. Mais concernente ao cinema é o atributo da contingência. O termo remonta a seu emprego na Idade Média, quando a contingência era aquilo que não cabia dentro de uma ideia divina universal (Jameson, 2005, p.239). A contingência “é a palavra para o fracasso da ideia, o termo para o que é radicalmente ininteligível, e antes pertence ao campo conceitual da

ontologia do que ao das diversas epistemologias que se seguem e que substituem uma filosofia ontológica no período ‘moderno’ (ou desde Descartes)” (Jameson, 2005, p.239). No alto modernismo, a contingência é compreendida como acaso e acidente, enquanto que no modernismo tardio a contingência aparece em termos menos temáticos e mais formais e representacionais (Jameson, 2005, p.241). No primeiro caso, os modernos tinham que lidar com o choque de representação de uma sociedade que não era por eles prevista, coberta de novidades tecnológicas — como na experiência sartriana exemplificada por Jameson da saída do cinema e o encontro com um mundo caótico e barulhento — que eram então assimiladas pelas novas formas estéticas como o cubismo e o futurismo (Jameson, 2005 p.240). No modernismo tardio essa surpresa e falta de familiaridade já não existe mais, a contingência passa a ser de outra ordem, com os procedimentos do passado, como o do “Un Coup de dès” mallarmeano, sendo normalizados (Jameson, 2005, 241). Nos exemplos de Nabokov e Beckett dados por Jameson, esta contingência é assimilada através da categoria da “anedota”: “Um centro ou dádiva anedóticos sempre marcam o conteúdo empírico inassimilável, que devia ser o pretexto para uma forma delicada” (Jameson, 2005, p.242). A forma então circunda um evento banal, uma situação empírica que é encoberta pelas sucessivas repetições ou pelo próprio invólucro da obra, que funciona envolvendo estes “[...] fatos brutos e indigestos, aos quais a forma reverte, várias vezes seguidas, na sua vã tentativa de dissolvê-los” (Jameson, 2005, p.242). A contingência no modernismo tardio é, portanto, entendida como um processo dialético de um fracasso da autonomia estética de realizar seu objetivo:

A forma em si — a autonomia — e o conteúdo anedótico do qual depende, e além disso, do qual não consegue apropriar-se em sua própria substância, esses ficam numa relação necessariamente dialética entre si e na verdade produzem-se um ao outro. A contingência do modernismo tardio é precisamente esse processo dialético e constitui a experiência do fracasso da autonomia em percorrer o caminho inteiro e cumprir o seu programa estético. Esse, entretanto, é um afortunado fracasso: pois a substituição dos diversos e incompreensíveis Absolutos do modernismo pelas autonomias estéticas, muito mais modestas e compreensíveis, do modernismo tardio, não apenas abre espaço e possibilidade para aquela teorização, que caracterizamos como a ideologia do modernismo, como também capacita e autoriza a produção de uma literatura muito mais acessível, do tipo que se pode chamar de mediana (Jameson, 2005, p.242-243).

Para concluir após esta longa citação, diremos que esta dialética da contingência opera e é fundamental para a estrutura de grande parte do cinema moderno europeu, sendo útil para a análise e mais eficiente do que muitas teorias da contingência e da narrativa elaboradas

por críticos e teóricos do cinema. O problema da anedota, por sua vez, já havia sido usado por Jameson, em outra chave, quando se valeu do exemplo do romance de Marguerite Duras para explicar o princípio estruturante da parceria. Essa “anedota” é o núcleo onde giram as experimentações formais de diretores como Godard, Resnais, Agnès Varda e tantos outros¹⁴⁹.

Propomos então a ideia de que o modernismo no cinema dos anos 1950-1960 de fato já é tardio, embora retendo elementos de apego ao Absoluto e uma energia utópica que só vai se dissipar terminalmente nos anos 1970, com o choque do petróleo e a crise das vanguardas no terceiro mundo. Mas vale lembrar que essas categorizações não devem funcionar como gavetas para encaixarmos a obra e sim como um impulso inicial para as análises. A tendência, como vimos, é que ocorra uma dissolução das fronteiras entre o que é realismo e o que é modernismo.

O que é mais importante é a ideia de que modernismo e modernidade são conceitos narrativos, como aponta Jameson. A situação do cinema moderno já foi narrada diversas vezes, mas aqui propusemos um esboço de uma outra forma de narrar o momento cinematográfico da virada dos anos 1950 para os anos 1960, tomando como base Jameson. A transição de uma *mise en scène* clássica para uma *mise en scène* moderna representa sobretudo uma crise, da qual os críticos e cineastas estão embebedos, leitores e produtores também de uma ideologia, embora sedentos de Absoluto, visto que o cinema vive simultaneamente a crise do moderno e a necessidade de legitimar a forma cinematográfica como uma arte respeitável.

Essa busca pelo entendimento do modernismo não acaba aqui, e o cinema continua sendo um espaço importante de reflexão dentro desse grande projeto teórico. Ainda neste capítulo apresentamos como Jameson realiza algumas de suas críticas mais recentes de filmes e cineastas. Os textos selecionados foram aqueles presentes na obra *The Ancients and the postmoderns*, coletânea recente que abrange não só o cinema, mas também a pintura barroca, Mahler, obras literárias contemporâneas e seriados de televisão. A hipótese é que

¹⁴⁹ Jameson faz também uma afirmação sobre a literatura mediana [*middle-brown*] que queríamos mencionar ao menos brevemente. Esta para ele foi uma literatura que só pôde emergir nesse período tardo-modernista. Pensamos na hipótese de que o cinema moderno também se enquadra dentro dessa literatura *middle-brown*, e passa a ser consumido por um público letrado que teve acesso ao chamado cânone modernista. Tanto o público consumidor desse filme quanto seus realizadores são parte desse mundo que surge e se expressa nos cineclubes, universidades, festivais de cinema etc. Este cinema, que é mais “acessível” que as obras do alto modernismo, não é “popular” como os *blockbusters* ou grandes filmes da Hollywood clássica, mas só pode existir e afirmar um espaço próprio a partir da consolidação da ideologia do modernismo que Jameson apresenta como ligada ao modernismo tardio.

através desses textos é possível perceber um interesse de Jameson em usar o cinema para entender o que foi o modernismo, como se dentro do cinematográfico fossem ainda detectáveis resquícios do que movia a arte moderna em obras grandiosas como *Ulysses* e *Ms. Dalloway*. Voltar-se para o cinema, ao menos certa arte de cineastas como Godard, Sokurov e Syberberg, é insistir em autores que ainda são modernistas, deslocados na pós-modernidade, e percebê-los como fragmentos da ruína do modernismo. Essa estratégia nos parece calculada por Jameson, que toma como um termômetro essa arte em descompasso com o mundo e faz então com que o cinema funcione como um meio fundamental para entender o modernismo.

O método do autor para chegar a esse resultado nos parece o mesmo que vimos sendo utilizado no capítulo anterior para analisar o presente a partir do cinema de conspiração: selecionar um problema teórico oriundo da teoria literária, e pensar como ele se transforma em contato com um filme contemporâneo. Esse filme é iluminado por conceitos oriundos da literatura ou da tradição literária, fazendo com que esses conceitos também se elevem para além de sua origem, recebendo um sopro de contemporaneidade e atualização. A máquina textual de Jameson opera assim em um movimento duplo, tanto adensando e reconfigurando conceitos e problemas pré-existentes como lançando novos olhares sobre o cinema contemporâneo. Ao demonstrar essa máquina em operação, pretendemos explicitar o que temos discutido ao longo da tese, como o laboratório de Jameson é uma forma original de leitura do cinema que tem como eixo a procura pela história e pela utopia onde estas parecem perdidas e como isso permanece invariável ao longo de sua obra. Entendemos que há uma linha de continuidade com problemas que já vinham sendo elaborados desde os anos 1970 e que já em *Marxismo e Forma* há uma preocupação política muito evidente. Embora os diagnósticos e impressões variem, o que não muda ao longo de todas essas décadas é a busca pela história e por traços de utopia.

Julian Murphet, falando a respeito do livro *The Ancients and Postmoderns* nos diz que na maior parte dos textos da segunda metade do livro — onde estão inseridos justamente os textos sobre cinema — vemos um Jameson impressionista e informal (Murphet, 2015, p.415). Não vamos discordar dessa afirmação, mas ver como, mesmo assumindo esse tom menos carregado teoricamente, Jameson fornece um caminho de crítica capaz de articular uma intensa bagagem teórica com uma argumentação a respeito dos filmes que pode enriquecer a maneira de lermos o cinema. Em Angelopoulos, ele chega a uma conclusão do plano sequência como uma forma de épico menor; em Sokurov, identifica um possível terceiro gênero, que não é nem a ficção nem o documentário histórico, além da presença de uma

relação estética com o Absoluto que retoma elementos do modernismo; podemos extrapolar essas considerações e pensar que aqui Jameson está fornecendo teorias sobre o plano sequência, o conto, as alegorias nacionais na pós-modernidade? Sim e não, visto que ele não oferece substância teórica para que essa extrapolação possa se dar. Ele oferece aqui caminhos, passos iniciais em pesquisas e reflexões que podem ou não serem passadas adiante pelos leitores. O que importa mais é perceber a dialética em movimento e a abertura para outras maneiras de enxergar o cinema a partir de tradições deixadas pela literatura e pela teoria. Vemos como Jameson trabalha sempre construindo seu método no momento de cada análise, tomando os conceitos como problemas ao invés de categorias fixas a serem aplicadas aos textos (Boer, 2006, p.51). Mas essa postura transcodificadora contrasta com a defesa do marxismo como o horizonte inultrapassável de nossa época, o código que subsume todos os demais códigos, o que faz com que uma tensão entre o marxismo como narrativa mestra e sua relação com os outros códigos que Jameson toma à mão a depender das circunstâncias seja uma tensão constitutiva de seus textos (Boer, 2006, p.52). Vamos então analisar esses textos de Jameson que Murphet considera “apressados”, pretendemos mostrar como Jameson busca o modernismo em cineastas contemporâneos.

6.3 Os enclaves de Theo Angelopoulos

Voltando-se para o estilo de Theo Angelopoulos, em especial seu clássico épico *The Travelling players*, Jameson termina oferecendo outra resposta à polêmica com Bordwell e com a *Post-Theory*, que discutimos no capítulo anterior. Embora mencione diretamente Bordwell apenas uma única vez, seu texto parece mirar diretamente em uma resposta a certas críticas feitas por esse autor. A ideia de Jameson é demonstrar como suas considerações sobre o conteúdo emergem da forma e como seu método de argumentação segue um molde muito explícito, que parte de conceitos oriundos dos estudos literários e da estética hegeliana, aproxima a obra de Angelopoulos desses conceitos e passa a tecer observações sobre como o estilo de Angelopoulos funciona, para assim finalmente considerar o conteúdo forte da obra do diretor grego. Uma postura que não é exclusiva desse texto, mas que pode ser pensada como um *modus operandi* geral jamesoniano.

Sua análise começa com o diálogo com autores que pensaram o realismo e suas transformações durante o início da modernidade, especialmente Lukács, Auerbach, Simmel e, como a base de onde a leitura de Lukács se estabelece, Hegel. De Hegel e Lukács, é trazida a

noção de épico; e de Auerbach, a transformação da narrativa, a relação que já no épico homérico se desenvolve entre espaço e tempo.

A obra de Angelopoulos pode ser entendida, nos termos lukacsianos, como uma épica menor, ou a partir da noção de enclave de Simmel, concebendo as obras ou mesmo as cenas de Angelopoulos como épicas em miniatura, articulando portanto um tema que já era familiar aos românticos, do fragmento que é ao mesmo tempo uma totalidade; de um pequeno trecho de filme — e “trecho” em Angelopoulos pode designar uma tomada contínua que se estende por longos minutos — pode se sentir a grandeza e completude de um épico. Fragmento e todo se combinam de forma contraditória. Este é um tema caro a Jameson, como vimos, e especialmente na arte modernista: como o episódico pode se encaixar em um todo, em uma completude maior e manter a relação com um absoluto. De que maneira uma obra pode se formar a partir da continuidade e dos encaixes desses momentos menores que podem funcionar isoladamente. Veremos como Angelopoulos realiza essa vitória formal a seu modo, primeiro resgatando como esse episódico, ou fragmentário, já está presente na forma da épica clássica. Nas palavras de Auerbach, Homero realiza com suas frases uma integração entre espaço e tempo, ou melhor, entre espaço e presente: “o estilo homérico só conhece um primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo”¹⁵⁰ (Auerbach apud Jameson, 2015b, p.137, tradução nossa). O tempo que Homero dá a ver, na visão de Auerbach, sintetizada pelas palavras de Jameson, é “um presente que tem a amplitude e a completude do espacial”¹⁵¹ (Jameson, 2015b, p. 137, tradução nossa). É claro que todas essas noções servem para aproximar Angelopoulos do épico. Essa é uma estratégia recorrente de Jameson para lidar com o cinema: partir de definições consagradas para enquadrar uma narrativa específica em uma série histórica claramente discernível por seus leitores. Diferentemente do que acusara Walsh, como vimos no capítulo anterior, Jameson não traz as definições *a priori*, fazendo com que a obra caiba nelas, ele as usa para iluminar aspectos da obra, inclusive no que ela difere dessas noções gerais. O ponto de partida da análise é justamente a marca registrada de Angelopoulos, seus longos planos sequência e a continuidade temporal que eles fornecem, “que, no entanto, envolve, inclui e esgota uma ação ou episódio concluído” (Jameson, 2015b, p.137)¹⁵². Esses episódios dentro dos planos sequências vão externando para o espectador as obsessões de Angelopoulos, os motivos que

¹⁵⁰ Do original: “the Homeric style knows only a foreground, only a uniformly illuminated, uniformly objective present”.

¹⁵¹ Do original: “a present which has the fullness and completeness of the spatial”.

¹⁵² Do original: “which however envelops, includes, and exhausts a completed action or episode”.

vão compondo seu filme, as danças, as músicas e outros momentos que vão dando a continuidade da narrativa.

O ponto central nessa técnica é a lentidão proposta pelo diretor grego, uma duração que faz com que mergulhemos em um tipo muito próprio de materialismo, em que sentimos “a paixão pela resistência da matéria, pelo peso e pela solidez das casas e ruas do vilarejo e, acima de tudo, pela textura das paredes”; um anseio por “vivenciar a matéria de forma mais profunda” (Jameson, 2015b, p.138)¹⁵³.

A câmera é colocada, obviamente, no centro dessa construção estética. Ela na leitura de Jameson funciona como um tipo de sujeito descentrado e não humano,

[...] um agente de dessubjetivação absoluta, é um receptor passivo das contradições e das energias do sujeito e do objeto, por sua vez: aqui, sua autonomia material se torna uma característica positiva, e não negativa ou privativa, e o que nos chama a atenção é sua inteligência, ao percorrer com tato uma cena, com digno interesse, retomando os seus passos, olhando novamente, procurando registros. Isso também não é um suposto traço de personalidade ou subjetividade do próprio Angelopoulos: Em vez disso, a câmera faz isso por conta própria — ela deseja se aprofundar, saber mais; ela também pode ser paciente e esperar; ela conhece uma temporalidade que não é nem a do autor nem a dos personagens, uma espécie de terceira temporalidade própria, capaz de aguardar o tempo do mundo até que os eventos germinem, inesperadamente, lentamente, as coisas comecem a acontecer — o tempo da antiga φύσις (physis), talvez, tão centralmente mediado por Heidegger, um tempo em que as coisas passam a existir e deixam de existir de acordo com seus próprios ritmos internos (“de acordo com as avaliações do tempo”)¹⁵⁴ (Jameson, 2015b, p.138-139, tradução nossa).

A noção de terceira temporalidade aqui é rica e vai ao cerne dessa experiência fílmica moderna, de uma duração desantropomorfizada. Passa despercebido como esta é uma elaboração sutil, mas original, de Jameson a respeito do cinema e da câmera cinematográfica. Vale insistir que essa temporalidade não visa a eliminar os agentes históricos, mas pelo

¹⁵³ Do original: “the passion for the resistance of matter, for the weight and solidity of the village houses and streets, and above all the texture of the walls [...] to experience matter more deeply”.

¹⁵⁴ Do original: “an agent of absolute desubjectification, is a passive recipient of the contradictions and the energies of the subject and object in turn: here its material autonomy become a positive rather than a negative or privative feature, and what we are struck by is its intelligence, as it tactfully pans around a scene, with decent interest returning on its steps, looking again, searching recording. Nor is this some putative personality trait or subjectivity of Angelopoulos himself: rather, the camera does this on its own — it wishes to delve, to know more; it can also be patient and wait; it knows a temporality which is neither that of author nor characters, a kind of third temporality of its own, capable of sitting out the time of the world until at length events germinate, unexpectedly, slowly, things begin to happen — the time of the ancient φύσις (physis) perhaps, so centrally mediated by Heidegger, a time in which things come into being and go out of being according to their own internal rhythms (“according to the assessments of time”).

contrário, inscrevê-los em uma forma mais complexa que a da individualidade dos personagens hollywoodianos, o que faz com que essa proposta de Jameson funcione como uma superação daquele debate pós-estruturalista acerca da “morte do sujeito”. É uma conclusão notável, que Jameson irá apresentar em outro texto mais recente:

Mas a modernidade de fato inventou um hiperespaço do qual se observa o observador: é a chamada câmera. E o filme se torna a extensão lógica da narrativa de viagem no tempo, naquele sentido paradoxal de que, como Stanley Cavell colocou de forma tão memorável, o mundo é visto sem mim mesmo. É isto, então, onde a busca estrutural/pós-estrutural por um sujeito descentrado terminou, não com alguma impossível “morte do sujeito”, mas ao invés na film theory, com o aparato da câmera como o último sujeito sem subjetividade, aquela última encarnação visual e literal do último observador do último eu e da literalização do “ponto de vista” literário de James. O hiperespaço transcendental no qual tal observador transcendental encontra a si mesmo é então o regresso infinito do ponto de vista, o vazio no qual a tentativa de se pensar o tempo e a temporalidade, de se pensar o passado e o presente, de se pensar a diferença entre meus múltiplos eus é encontrada. Temporalidade então não é nada além de uma narrativa de viagem no tempo (Jameson, 2015b, tradução nossa)¹⁵⁵.

Essa conclusão, apresentada em uma resenha a um livro de teoria a respeito de romances de viagem no tempo, infelizmente não possui maiores espaços de elaboração, exceto essa outra menção rápida que acontece no ensaio sobre Angelopoulos. Mais uma vez, uma hipótese formidável de Jameson é apresentada de forma lateral ao texto, sem maiores desenvolvimentos, deixada de lado como hipótese de pesquisa. Infelizmente não é nosso foco discutirmos a fundo essa hipótese, que exigiria um profundo mergulho na *Film Theory*, mas fica aqui registrada a profunda sugestão de Jameson a respeito do fim do estruturalismo/pós-estruturalismo e de como a câmera figura como uma ferramenta ligada às subjetividades coletivas que tanto esse autor busca em suas obras. Com isso, se fecha também a ideia de que o cinema funciona como um meio para pensar o sujeito moderno, ideia que Jameson apresentou na introdução de *Marcas do Visível*. Isto é, se estamos dizendo que o cinema é um

¹⁵⁵ Do original: “But modernity has in fact invented such a hyperspace from which to observe the observer: it is called the camera. And film becomes the logical extension of the time-travel narrative in that paradoxical sense in which, as Stanley Cavell so memorably put it, the world is viewed without myself. This is, then, how the structural/poststructural search for the decentred subject ended up, not with some impossible ‘death of the subject’, but rather in film theory, with the camera apparatus as that ultimate subject without subjectivity, that ultimate literal and visual embodiment of the ultimate observer of the ultimate self and of the literalisation of James’s literary ‘point of view’. The transcendental hyperspace in which such a transcendental observer finds itself is then simply the infinite regress of point of view, the nothingness on which the attempt to think time and temporality, to think the past and the present, to think the difference between my multiple selves, is founded. Temporality is then nothing but a time-travel narrative” (Jameson, 2015b)

meio para Jameson debater o modernismo e o moderno, também o é para se pensar o sujeito ou a formação da subjetividade, o sujeito pensado sobretudo como um problema a ser transcendido e o cinema como uma forma de pensar essa transformação.

Voltando a Angelopoulos, essa força da matéria ao final termina por evocar uma forma de coletividade a partir da câmera cinematográfica, que melhor lida com a historicidade da Grécia moderna, com seus tempos de reviravoltas políticas, golpes, guerras civis e revoluções: “A câmera em movimento, com certeza, coloca essa materialidade em movimento, mas dentro desse movimento há outro movimento fundamental que é a abordagem frontal dos próprios personagens coletivos”¹⁵⁶ (Jameson, 2015b, p.139). Esses personagens coletivos dão o tom político da obra.

A partir dessa leitura da materialidade e fisicalidade de Angelopoulos, Jameson passa a tecer considerações mais teóricas. Para ele, o cineasta grego atinge não só uma unidade entre forma e conteúdo que é essencial, mas também uma unidade entre discurso crítico e teórico. A obra do diretor é mais próxima da leitura do cinema feita por nomes como Bazin e Kracauer do que das noções de montagem e corte de Eisenstein — embora Jameson reconheça que em *Travelling Players* a aproximação com o Eisenstein de *A greve* seja maior, na relação com os coletivos em conflito —. uma visão que parece ver nas imagens cinematográficas um registro direto daquilo que já está na realidade, “cujas formas e unidades internas a câmera descobre”¹⁵⁷ (Jameson, 2015b, p.143), mais do que na mente do diretor; uma obra formada a partir de blocos narrativos contínuos.

Logo em seguida surge a consideração que aproxima esse texto de uma resposta formal aos polemistas ligados à *Post-theory*. Citando diretamente Bordwell, de modo apenas sutilmente polêmico, é observado que no campo dos *Film Studies* tornou-se comum uma divisão entre uma leitura interpretativa/teórica colocada em oposição a uma forma de leitura mais ligada aos procedimentos técnicos do cinema. A provocação de Jameson é sutil, mas essa divisão, para ele, dramatiza a clássica divisão entre sujeito e objeto, conferindo primazia a um ou outro polo da divisão, a depender da análise; onde Jameson provoca de fato é através da afirmação de que tal cesura relega a primeira forma de leitura, interpretativa, ao campo dos debates humanísticos e irrelevantes para a produção e criação diretamente cinematográfica, bem como para longe dos estudos de cinema; debates escolásticos sem consequência, de

¹⁵⁶ “The traveling camera, to be sure, sets this materiality in motion, but within this motion there moves that other fundamental movement which is the frontal approach of the collective characters themselves”.

¹⁵⁷ Do original: “whose internal forms and unities the camera discovers”.

disputas infinitas. É claro que Jameson não concorda com esse veredicto. Para ele: “Falar sobre técnica é também falar sobre sentido; a temporalidade do plano sequência está em sintonia com a questão da história, ou melhor, com a excepcionalidade da história grega, que não é moderna no sentido ocidental e que não necessariamente nos impõe uma alternativa sujeito/objeto”¹⁵⁸ (Jameson, 2015b, p.143).

Com isso, pensamos que Jameson quer dizer que a forma do plano sequência e as repetições dos motivos dentro de um *continuum* temporal foram a maneira que o diretor encontrou para narrar a temporalidade especificamente grega e fazer justiça a toda carga de política e de resistência que a história recente da Grécia carrega, remetendo inclusive a certas sobrevivências arcaicas gregas e à forma épica herdada dos clássicos. O resgate desse modernista grego funciona como um momento para repensar outra vez o modernismo e suas possibilidades, ou a persistência de relações entre parte e todo em obras que recusam ou não se adequam à dominante cultural pós-moderna. Nos parece que o objetivo desse texto está muito ligado a lançar luz justamente sobre esse autor que apresenta tantos elementos “residuais” oriundos de uma dominante cultural passada. Em Angelopoulos, nos afastamos dessa concentração em indivíduos e abraçamos a representação de coletivos, que tornam sua obra mais diretamente política.

Isso é o que distingue as tomadas longas de Angelopoulos e o envolvimento dos personagens e seus atos e experiências dentro delas como algo que vai além de qualquer divisão tradicional entre sujeito e objeto: elas não são planos do ponto de vista de subjetividades individuais, mas sim uma dimensão coletiva na qual o indivíduo existe apesar de sua individualidade e suas paixões individuais. O coletivo é a lição extraordinária que Angelopoulos tem a nos ensinar.¹⁵⁹ (Jameson, 2015b, p.141)

Essa distinção entre sujeito e objeto é, portanto, ultrapassada. Não é que essas individualidades desapareçam, mas elas são mergulhadas nessas coletividades, tão raras em boa parte do cinema contemporâneo que é considerado de teor político. Por fim, falamos em representações coletivas, mas na verdade trata-se de imagens cuja função é tão somente

¹⁵⁸ Do original: “to talk about technique is also here to talk about meaning; the temporality of the sequence shot is at one with the question of history, or better still, with the uniqueness of Greek history, which is not modern in the Western sense and which does not necessarily impose a subject/object alternative on us”.

¹⁵⁹ Do original: “This is what distinguishes Angelopoulos's long takes and the envelopment of the characters and their acts and experiences within them as somehow beyond any traditional subject/ object split: they are not the point-of-view shots of individual subjectivities but rather a collective dimension in which the individuals exist despite their individuality and their individual passions. The collective is the extraordinary lesson that Angelopoulos has to teach us”.

icônica. Ao falar de certas figuras do cinema de Angelopoulos, como um grupo de eletricitas em “The Suspended Step”, ou um grupo de escravos em “Spartacus”, Jameson propõe que

[...] eles não representam outra coisa ou conceitos, eles falam em linguagem épica autônoma e autoimamente, autossuficiente. E é por isso que o épico também é episódico, uma série icônica, uma verdadeira iconostase no tempo que autentica aquela ontologia coletiva com a qual Angelopoulos foi capaz de nos colocar em contato, mesmo que brevemente e em qualquer história e experiência nacional estrangeira que isso tenha permitido¹⁶⁰. (Jameson, 2015b, p.142).

Voltamos enfim ao épico e ao episódico em sua combinação contraditória, conforme apontada no começo do texto, aliada a uma visão moderna de cinema na qual as imagens parecem falar por si, sem nenhuma preocupação em extrair disso símbolos ou emblemas. A conclusão interessante é que esse tempo de um cinema moderno, especialmente se pensarmos nas chamadas novas ondas cinematográficas que varreram o pós-guerra, é colocado em conjunção com o tempo da frase épica, homérica. Certamente as conclusões desse insight jamesoniano ainda não foram exploradas e ultrapassam as intenções desse trabalho, mas aqui a registramos para mostrar em ação como Jameson faz o cinema ser enriquecido pela literatura e a literatura enriquecer o cinema, como ele cinde o tempo e faz a frase épica e o cinema moderno dialogarem como contemporâneos, como cria um entrelaçamento que não era plenamente visível no começo da análise. O cinema moderno, ou tardo-modernista, como quer Jameson no caso específico de Angelopoulos, conversa com o épico homérico, o fragmento e a completude épica coexistem.

Vê-se também como o problema de filmar as coletividades, em Angelopoulos, dialoga com o problema das representações coletivas presente ao longo da obra de Jameson, preocupada em figurações das massas e do choque que a entrada em cena de novos sujeitos provoca, identificando como Angelopoulos coloca as coletividades em movimento de forma original, identificando assim movimentos da história grega e europeia do século XIX e do século XX. Com isso, Jameson relê a abordagem lukacsiana acerca do romance histórico e das formas de figurar a história através de Angelopoulos. Identifica-se assim a história e a utopia em um cineasta marginal do cânone europeu.

¹⁶⁰ Do original: “they do not stand for something else or for concepts, they speak in autonomous and self-immanent, self-sufficient epic language. And this why the epic is episodic as well, an iconic series, a veritable iconostasis in time which authenticates that collective ontology with which Angelopoulos has been able to put us in contact, however briefly and in whatever alien national history and experience has enabled it”.

Este problema das figurações da coletividade foi abordado de forma recente por Jameson no livro *Allegory and Ideology* (2019), por isso julgamos que agora é o momento em que podemos dar uma palavra sobre esse tema também, que acompanha a trajetória teórica do autor.

A princípio, a menção à ideia de multidão já nos dá a noção da abertura política desse debate, no qual Jameson parece romper a barreira da Teoria Literária e se aproximar de questões de Teoria Política. O que nos importa aqui é perceber em primeiro lugar como essa questão sempre existiu em Jameson, e todo o projeto de *O inconsciente político* já era uma preocupação com essa ideia de representar ou figurar a totalidade; mais ainda, o entendimento de Jameson sobre o que era o modernismo sempre disse respeito à ideia de que a arte modernista era uma resposta ao momento desorientador que as populações das metrópoles viveram ao se deparar com a existência de outros sujeitos nas colônias que passaram a ganhar e exigir sua autonomia. Muitas das análises presentes em *Modernist Papers* (2007c) dizem respeito a esse problema dos novos sujeitos e das novas coletividades, que devem ser cognitivamente assimiladas a partir de aparatos narrativos e textuais. Mas nos últimos anos o problema da coletividade parece ter ganhado outro tom em Jameson, gradativamente mais direto desde seus textos sobre a globalização. *Allegory and ideology* começa com um bom indicativo desse tom, quando ele nota que o “tema subterrâneo”, do livro é a “pressão da população na forma e no pensamento¹⁶¹” (Jameson, 2019, tradução nossa). Na interpretação de Benjamin Noys, “As massas aparecem neste texto e também se revelam como o tema do texto. Tornar essa aparência aparente é uma questão de leitura, de ler alegoricamente, de ler os níveis e de ler para as massas¹⁶²” (Noys, 2020, p.2, tradução nossa). As massas fazem pressão sobre os textos em Jameson, algo que Noys aproxima das elaborações de Deleuze e Guattari sobre Kafka e das de Deleuze nos livros sobre cinema, falando sobre os povos que faltam no cinema político contemporâneo (Noys, 2020, p.3). Noys afirma também que parte do trabalho de Jameson tem sido o de expor obras herméticas e singulares à pressão das massas, o que nos leva enfim à consideração que nos parece mais pertinente dessa leitura:

O utópico, como de costume em Jameson, está correlacionado com o desejo e a expressão do coletivo. Nesse estudo, o utópico aparece relativamente pouco, o que é estranhamente semelhante às poucas aparições diretas das

¹⁶¹ Do original: “the pressure of population on form and thought”.

¹⁶² Do original: “The masses appear in this text and also reveal themselves as the subject of the text. To make this appearance apparent is a matter of reading, of reading allegorically, of reading the levels, and of reading for the masses”.

massas. Quero sugerir que elas estão correlacionadas, e que a pressão das massas que eu rastreei no livro de Jameson também é uma pressão do utópico¹⁶³ (Noys, 2020, p.15, tradução nossa).

Noys fala do livro *Allegories and Ideology*, mas queremos nos referir também ao trabalho que estamos lendo nesse sentido, por isso o exemplo de Angelopoulos e a análise feita de seus planos sequência nos parece salutar. Onde o termo utopia comparecia de forma mais forte em *Marcas do Visível* e *Geopolitical Aesthetic*, temos agora a coletividade, ou as massas, que, concordando com Noys, são um correlato da utopia. Por isso, vemos esse texto de Angelopoulos e outros como complementos ao que se apresenta em *Allegory and Ideology*. Feita essa observação, passemos agora a outro exemplo, o de Sokurov, outro autor estranho dentro da pós-modernidade.

6.4 Sokurov e o modernismo tardio: ficção, nacionalismo e arte autônoma

Jameson trata da obra de Sokurov em dois momentos distintos. No primeiro deles, em *Geopolitical Aesthetics*, ele realiza uma análise do filme *Days of Eclipse*, adaptação dos irmãos Strugatsky, e observa as transformações que os gêneros sofrem nas mãos do diretor e de sua peculiar concepção narrativa. A fantasia, o conto de fadas, a ficção científica, aparecem transformados pelo olhar de Sokurov, que realizaria, à época, uma demonstração clara de uma estética do segundo mundo, apresentando de forma alegórica em seu filme uma visão do colapso do comunismo.

No ensaio “History and Elegy in Sokurov” outro procedimento é realizado. Trata-se agora de um sobrevoo na obra de Sokurov com atenção especial a quatro filmes que formam uma tetralogia do poder (para Jameson, mais uma tetralogia da impotência), pinçando elementos que definem esse autor em meio ao cenário pós-moderno, marcam sua originalidade como cineasta e apresentam aspectos importantes de sua obra.

Como no ensaio anterior sobre o diretor grego, aqui também se busca pensar o autor a partir de determinados gêneros e tradições literárias. Do mesmo modo que no ensaio sobre Angelopoulos, também categorias lukacsianas servem de força motriz para logo se pensar no que Sokurov difere da tradição e o que ele apresenta de novo. Uma das marcas

¹⁶³ Do original: “The utopian, as usual with Jameson, is correlated with the desire and the expression of the collective. In this study the utopian makes relatively few appearances, which is strangely similar to the few direct appearances of the masses. I want to suggest that these are correlated, and that the pressure of the masses I have traced on Jameson’s book is also a pressure of the utopian”.

desse diretor a ser assinalada por Jameson é a sua passagem do documentário para o cinema narrativo de ficção, quando este dominava com maestria as técnicas e convenções do primeiro. Seu estilo pode ser definido em parte como a utilização de técnicas e elementos do cinema documental dentro do cinema de ficção. Mas falávamos de Lukács. Suas definições são colocadas para se pensar a tetralogia de Sokurov, que abrange filmes como *Moloch* e *Taurus*, explorando grandes figuras políticas do século XX como Hitler, Lenin e o imperador Hiroito. Essas representações históricas são colocadas em um formato narrativo que não se encaixa com as definições lukacsianas de drama histórico, tampouco com as de romance histórico. Embora os personagens de grande representatividade sejam colocados no centro (o que excluiria de antemão o comparativo com os romances históricos), estes são trazidos de forma despida de sua aura de heroísmo e de grandeza, os grandes conflitos e momentos políticos não são encenados, tampouco os momentos de intriga palaciana e diplomática — pelo menos não com a ênfase que a convenção atribui a esses momentos, e sim de uma forma mais oblíqua, quase invisível. Essas representações históricas se dão através de uma imagem da vida privada que é concebida de forma diferente (para Lukács, mesmo a vida privada dos poderosos era uma forma de vida pública, como lembra Jameson neste mesmo ensaio). Sokurov nos abre para um espaço de fascínio em torno do que acontece nas alcovas, nos quartos fechados, naquilo que teoricamente não se mostra. É uma espécie de nudez. Uma vida privada que é exibida, nas palavras de Jameson, como um tipo de dissociação esquizofrênica: “Em que o grande e o poderoso retrocede à senilidade ou à segunda infância. Essa é a ‘vida privada’, do chamado sujeito cindido, que nunca existiu como uma personalidade plena, uma realidade psíquica unificadora, seja em público ou em particular”¹⁶⁴ (Jameson, 2015b, p.151). São performances de fragilidade, de desvio, fora da postura viril e incisiva dos grandes líderes, algo ao qual nós como plebeus não deveríamos ter acesso. Lenin, Hitler, Hiroito, esses personagens exibidos carregam as características físicas e atributos dessas figuras lendárias, mas não repetem seus gestos grandiosos, parecem alquebrados, quase-mortos, figuras compostas com algum tipo de material não humano. Isso faz com que um terceiro gênero histórico esteja sendo exibido para nós espectadores.

Pois em ambos os casos, em *Moloch* por opção e em *Taurus* por necessidade, a "vida privada" registrada pela câmera de cinema também é uma espécie de

¹⁶⁴ Do original: “in which the great and powerful lapse back into senility or second childhood. This is the "private life" of the so-called split subject, which never did exist as a full personality, a unified psychic reality, whether in public or in private”.

prisão indefesa em seu olhar: tanto a imaturidade psíquica (no sentido de Gombrowicz) quanto a incapacidade física são registradas sem piedade, e a tela se torna um laboratório experimental, uma câmara de isolamento, na qual acompanhamos processos que não são nem públicos nem privados em nenhum sentido tradicional (Jameson, 2015b, p.152, grifos do autor)¹⁶⁵.

Trata-se justamente da filmagem desses corpos, quase cadáveres, que encarnam figuras históricas conhecidas, praticando atos que jamais seríamos capazes de vê-los praticar, saindo do banho, comendo, delirando, convalescendo em uma cama; destituídos de sua aura de poder. A temporalidade que esses filmes instauram é ordinária e vulgar, burocrática, lenta, destituída do heroísmo e das guerras diplomáticas que esperaríamos. Um tempo que nos mostra a impotência da vida em geral, mesmo a dos homens do poder. Jameson propõe então a partir de Lukács a apreciação de um subgênero ou uma outra maneira de filmar que não pertence a nenhuma outra definição, com isso sublinhando a originalidade de Sokurov. A outra contribuição interessante que Jameson não menciona diretamente, mas podemos identificar, é que Sokurov contorna o problema pós-moderno da nostalgia. A palavra não é utilizada por Jameson nenhuma vez em seu texto, o que significa que Sokurov fez algo como a quadratura do círculo dentro da pós-modernidade, lidar com a história sem sucumbir às pressões do cinema de nostalgia e tampouco recaindo em formas de ficção e documentário consagradas. Outra vez, é o olhar teorizante mais amplo de Jameson que permite a ele enxergar o que Sokurov tem de mais particular.

Voltando a essa temporalidade construída por Sokurov, aos olhos de Jameson ela poderia ser definida apressadamente como uma temporalidade antinarrativa, que rejeita as convenções realistas, mas não parece ser exatamente o caso aqui. Assistindo a essas ações cotidianas e vulgares, vamos percebendo um certo absurdo entranhado nesses gestos e atos automáticos; a técnica que a emergência dessa aproximação com um tempo real, com a prática de uma forma narrativa tão fora do convencional, é justamente aquele talento de documentarista mencionado pouco antes e exibido por Sokurov. Algo aqui de percepção do específico de como Sokurov efetiva sua *mise en scène* está explicado, registrando de fato e de direito o terreno específico que sua arte acessa:

¹⁶⁵ Do original: “For in both cases, in Moloch by choice, in Taurus by necessity, the "private life" recorded by the movie camera is also a kind of helpless imprisonment in its gaze: both psychic immaturity (in the Gombrowicz sense) and physical incapacitation are remorselessly registered, and the screen becomes an experimental laboratory, an isolation chamber, in which we follow processes that are neither public nor private in any traditional sense”.

Em vez disso, mediada pelo filme, ela marca uma abordagem do tempo real, que agora retorna ao talento duplo único de Sokurov, como cineasta de ficção e extraordinário documentarista. A câmera tem, de qualquer forma, uma "afinidade eletiva" com o real do referente que nenhuma das outras artes (exceto a fotografia) pode reivindicar, como se o que contasse como realidade fosse precisamente essa sucessão de presentes temporais que podem prescindir dos grandes eventos dos momentos dramáticos do acontecimento, essa sequência interminável de ciclos diários e preparações físicas, de fazer o que se quer, que a câmera registra sem comentários como a passagem da manhã para o meio-dia e da tarde para a história (assim como a história do cinema se registra na passagem de Lumière para Warhol)¹⁶⁶ (Jameson, 2015b, p.153, tradução nossa).

Com essa passagem, vemos como Sokurov se inscreve em uma série que faz parte do próprio cinema como meio, indo de Lumière a Warhol, ou seja, dos pais fundadores, até os artistas experimentais dos anos 1960, uma forma de narrar, de se aproximar do tempo, que revela uma zona de indistinção — se pensarmos nesses componentes técnicos — entre ficção e documentário. Ao longo do texto também é possível ver como Jameson se atenta para o modo como Sokurov filma os corpos dessas figuras míticas da história, dialogando com um processo pós-moderno que Jameson observa desde os anos 1980 e que ele qualifica como “redução ao corpo”. No caso de Sokurov, temos uma redução ao corpo, mas os corpos em observação são imbuídos de uma carga mítica e narrativa imensa, tais como os de Lênin, Stálin, Hitler e Hirohito. Aqui a história é reencontrada dentro desse processo de redução, quando esses corpos moribundos ou isolados são eles mesmos emblemas da história.

Duas outras características importantes são destacadas dos filmes de Sokurov. A primeira delas é a ideia do que se abre com essa “clausura” apresentada pelos filmes, que sentimos em obras como as já citadas *Moloch* e *Taurus*. “O que testemunhamos repetidamente em suas imagens é, na verdade, a representação do interior de uma situação de clausura ou de aprisionamento indefeso, cujo exterior é inacessível, mas que constantemente faz sua presença ser sentida como pressão e estranheza”¹⁶⁷ (Jameson, 2015b, p.153, tradução nossa). Esse lado de fora inacessível pode ser, novamente, chamado de totalidade, sociedade ou história. O

¹⁶⁶ Do original: “Rather, mediated by film, it marks an approach to real time which now returns us to Sokurov's unique dual talent, as a fiction-filmmaker and an extraordinary documentarist. The camera has in any case an "elective affinity" with the real or the referent which none of the other arts (except photography) can claim, as though what counts as reality is precisely this succession of temporal presents that can do without the great events or the dramatic moments of happening, this never-ending sequence of daily cycles and physical preparations, of going about your business, which the camera registers without comment like the passage from morning into noon, and from afternoon into evening. Just as film history registers it in the passage from Lumiere to Warhol).

¹⁶⁷ Do original: “What we witness over and over again in his images is in fact the representation of the inside of a situation of closure or helpless imprisonment whose outside is inaccessible yet constantly makes its presence felt as pressure and as strangeness”

segundo fator a ser destacado antes de passarmos para a conclusão do texto é a ideia de que nestes e em outros filmes de Sokurov estamos diante de traumas e fraturas que não são fruto de mentes individuais ou abordadas do ponto de vista da psicologia, mas como problemas coletivos, nacionais, especificamente russos. Uma melancolia coletiva que, outra vez, é fruto das próprias transformações históricas, não de uma ou duas derrotas ou tragédias, mas da passagem do tempo nessa nação em particular, uma tragédia não só do espaço, mas do tempo:

A melancolia russa, portanto, não é apenas a tragédia do espaço, a distância do centro, o tédio das províncias, é também a tragédia do tempo - a passagem da Rússia da expansão e do império (como celebrado na Arca Russa), a passagem dos soviéticos também e sua guerra heróica, e até mesmo de Stalin (Churchill é citado como tendo dito, escolhendo suas palavras com cuidado, que este último certamente terá sua página nos livros de história ¹⁶⁸ (Jameson, 2015b, p.155).

Disso tudo, passamos à conclusão em que Jameson apresenta Sokurov também como um autor modernista, praticante de um modernismo tardio preocupado com valores artísticos que parecem defasados em uma era pós-moderna e publicitária. O truque narrativo de Sokurov, além de tudo o que foi apresentado, é o de contrabandear uma visão da arte como um absoluto, algo que aos olhos das plateias dos festivais de cinema de um mundo multiculturalista e pós-moderno seria visto como muito antiquado, dentro de imagens e concepções religiosas embutidas em seus filmes. A religião serve como carapaça, ou veículo, para essa religião da arte que Sokurov tardiamente professa. A religião, em seu filme, funciona como um substitutivo para a religião da arte. Junto com essa visão de uma grande arte, também o nacionalismo retorna na obra de Sokurov embutido por dentro dessas imagens e momentos ritualísticos e religiosos. A obra de Sokurov então funciona como um “enclave artístico incomum e inoportuno dentro do aquecimento global de uma esfera pública pós-moderna internacional”¹⁶⁹ (Jameson, 2015b, p.159, tradução nossa). Curioso perceber que Jameson realiza aqui um percurso que parte do indivíduo representado nas obras e chega até os modos de produção e a totalidade histórica com a relação de Sokurov com o absoluto e a

¹⁶⁸ Do original: “Russian melancholy is thus not only the tragedy of space, the distance from the center, the tedium of the provinces, it is also the tragedy of time — the passing of the Russia of expansion and the empire (as celebrated in Russian Ark), the passing of the Soviets as well and their heroic war, and even of Stalin (Churchill is quoted as saying, choosing his words carefully, that the latter will certainly have his page in the history books)”.

¹⁶⁹ “uncommon and untimely artistic enclave within the global warming of an international postmodern public sphere”.

história da Rússia. Como sempre, está em curso uma análise que reúne as incomensurabilidades das esferas individual e coletiva.

A leitura que Jameson faz de Sokurov nos serve como outra resposta às críticas de Walsh feitas no capítulo passado. Vemos como o uso das categorias da teoria literária não serve para sufocar a obra, mas justamente para mostrar no que Sokurov difere enquanto um “autor” e em particular em como a câmera efetua uma função diferente da de narradores em romances ou no teatro. A ideia de que sua obra é um tipo de “enclave” estético também mostra como Jameson não quer engavetar os autores que analisa dentro de etiquetas (como modernista ou pós-modernista), mas que ele quer observar como cada obra singular se constitui a partir de formas residuais de dominantes culturais passadas e formas emergentes de dominantes porvir. Em Sokurov, temos um tipo de alegoria nacional da Rússia a qual ocorre a partir de uma relação com o absoluto que remete ao modernismo do início do século XX, mais uma vez abrindo o que seria um cinema contemporâneo para a história e a utopia.

6.5 Patchworks de Jameson

Conforme vimos nas duas análises, esses dois autores – Angelopoulos e Sokurov – são vistos como modernistas ou tardo-modernistas que praticam uma arte em dissonância com a atualidade pós-moderna, vinculada ainda a uma estética que remete ao começo do século XX. Essa mesma conclusão é apresentada acerca de Godard¹⁷⁰, Syberberg¹⁷¹,

¹⁷⁰ Jameson coloca em jogo a possibilidade de ler *Passion* de Godard tanto como um filme modernista como pós-modernista, recordando antes de tudo o entendimento sobre como uma característica do modernismo é o anseio por um fechamento, por uma estruturação que garanta à obra o caráter de uma mônada fechada e coerente entre todas as suas partes (1996). O que *Passion* possui de mais modernista é a busca por esse centro que conecte todos os eventos e feche a história, algo que Godard também reflete no filme *Scenário*. A estrutura de *mise en abyme* amplifica essas questões dentro do filme, onde um de seus eixos centrais é justamente a elaboração de um filme, a criação de uma história por Jerzy, o diretor polonês que se vê em apuros para finalizar sua obra.

Mas o modo como Godard propõe a duplicidade de *Passion*, entre modernismo e pós-modernismo, se dá a partir de uma proposição, a de que o modernismo e sua busca por um fechamento monádico pode ser a história de um fracasso. De modo polêmico, Jameson propõe a possibilidade de lermos também *Ulysses*, de Joyce; *Os Cantos*, de Pound ou *Em busca do Tempo Perdido*, de Proust, como buscas fracassadas, como tentativas que permanecem abertas, funcionam enquanto máquinas narrativas apesar do fato de serem empreendimentos impossíveis. Desse modo, a partir da hipótese do modernismo como um fracasso, *Passion* se abre como uma obra mais interessante para o crítico. Poderíamos dizer que o que temos argumentado aqui é que a obra de Jameson segue um caminho semelhante: um empreendimento ao mesmo tempo modernista e pós-moderno: a busca por um centro (a história, a coletividade, a utopia), que é fracassada, uma tentativa que permanece aberta e por isso mesmo funciona como uma máquina, não mais (ou não só) narrativa, mas sobretudo teórica.

¹⁷¹ O caso de Syberberg é semelhante a Sokurov na ideia de pensar o próprio conteúdo do modernismo como uma religião da arte, especialmente no caso do filme que o diretor alemão fez sobre Hitler. De acordo com

Hitchcock, Aleksei German¹⁷², Kluge e alguns outros diretores, o que nos leva a concluir que muitas vezes Jameson busca encontrar o modernismo quando se volta para esses cineastas, como se no cinema ainda fosse possível encontrar resquícios ou elementos residuais de uma dominante cultural passada, talvez com mais facilidade do que na literatura ou em outras artes. A estratégia de perseguir traços de diferentes períodos históricos nos textos culturais é constante em Jameson, como já apontara Phillip Wegner:

Essa irregularidade constitutiva de qualquer período cultural também é uma característica fundamental da segunda dimensão da conceituação de Jameson, a colocação de cada período dentro de uma sequência histórica ou diacrônica maior: as "sobrevivências de modos mais antigos de produção cultural", os traços "antecipatórios" daqueles que "ainda não" emergiram à luz do dia histórico e as diversas articulações da dominante, todos se chocando uns contra os outros em uma configuração específica de relacionamentos, uma verdadeira "revolução cultural" permanente, que define a identidade complexa e em constante mudança de qualquer momento cultural. É essa

essa visão apresentada em seus filmes, a experiência modernista clássica se parecia em muito com uma conversão religiosa, na qual o leitor/espectador se depara com todo um mundo acabado de linguagem, feito para ser explorado em sua inteireza. Todo *auteur* modernista fornece no mínimo um mundo de linguagem particular, ao qual o leitor paga seu tributo percorrendo todos os textos, lendo e acompanhando toda a sua obra, inclusive seus rascunhos, documentos preparatórios, entrevistas, críticas e tudo que orbita em torno dessas divindades. Ainda nessa perspectiva, “a experiência de uma forma de modernismo era incompatível com outra, de modo que se ingressava num mundo apenas ao preço de abandonar um outro” (Jameson, 1995, p.78). A crise do modernismo acontece quando se percebe que a linguagem de um *auteur* modernista “não era afinal um absoluto, nem a imagem realizada e final da verdade do mundo, mas apenas uma linguagem da arte entre outras, somente uma prateleira de livros em uma biblioteca desconcertante (Jameson, 1995, p.78). A essa decepção seguiria-se o apelo de formulações como o “fim da arte” hegeliano, a culpa e vergonha dos intelectuais, o abandono da cultura e da arte pela atividade política, o apelo do não ficcional e o culto da experiência (Jameson, 1995, p.78). Quando se pensa em outro filme de Syberberg, *Ludwig*, vê-se que a Bayreuth idealizada para que Wagner executasse sua obra de forma isolada do mundo funcionava como uma encarnação alegórica da comunidade que toda estética modernista precisa e de alguma maneira expressa (Jameson, 1995, p.79).

¹⁷² “Se esses últimos filmes de Aleksei German puderem ser considerados experimentos, é improvável que indiquem o caminho ou abram novas trilhas para as gerações atuais ou futuras do pós-moderno; ao contrário, eles têm lugar entre os monumentos solitários de um ‘tardo moderno’ disperso e isolado, ao lado das relíquias e dos remanescentes do trabalho de pessoas como Albert Serra, Victor Erice e outros nomes que aguardam canonização, se não descoberta e escavação. Essa, então, é a questão para uma meditação teórica séria sobre eles, uma meditação que reproduz o dilema da justaposição benjaminiana de Erlebnis (ocorrência) e Erfahrung (experiência duradoura): como uma forma de temporalidade tão idiossincraticamente moldada pode se encaixar de forma significativa em nossa experiência cotidiana, se é que a experiência cotidiana normal continua a existir em nosso próprio momento distinto (e até idiossincrático) na história?” (Jameson, 2016, p. 107, tradução nossa). Do original: “Si estas últimas películas de Aleksei German pueden tomarse como experimentos, es no obstante improbable que señalen el camino o que abran nuevas sendas para presentes o futuras generaciones de lo posmoderno; tienen lugar, por el contrario, entre los monumentos solitarios de un «tardomoderno» disperso y aislado, junto con las reliquias y los restos de la obra de personas como Albert Serra, Víctor Erice, y otros nombres que esperan la canonización, si no el descubrimiento y la excavación. Esta es, por lo tanto, la pregunta para una meditación teórica seria sobre ellos, una meditación que reproduce el dilema de la yuxtaposición benjaminiana de Erlebnis (ocurrencia) y Erfahrung (experiencia duradera): ¿cómo puede hacerse encajar de modo significativo en nuestra experiencia cotidiana una forma de temporalidad tan idiosincrásicamente moldeada, si verdaderamente la experiencia cotidiana normal sigue existiendo en nuestro propio momento distintivo (e incluso idiosincrásico) de la historia?”.

mesma complexidade que impede qualquer tipo de operação de tipologização reducionista que se imagina acompanhar uma abordagem de periodização das produções culturais¹⁷³ (Wegner, 2006, p.242, tradução nossa).

Wegner explica aqui como a periodização não se trata de uma catalogação redutiva, sendo ao contrário uma forma de detectar a complexidade de cada obra, traços de revoluções culturais, emergências do futuro e da utopia ou, como temos enfatizado, as reminiscências de dominantes culturais ou modos de produção passado. O cinema do século XX foi e ainda é uma excelente porta de entrada para entender o moderno e o modernismo, se concordamos com Jameson.

Finalmente, podemos apresentar a última hipótese de leitura desse capítulo, a de que as análises desses filmes que estudamos – de Angelopoulos e de Sokurov – podem ser lidas como um complemento ao livro *Allegories and Ideology*, que ele só viria a publicar em 2019. Já mencionamos a justificativa para isso acima, quando tratamos da figuração da coletividade em Angelopoulos. Sendo *Allegories and Ideology* um livro muito assombrado por esse problema das massas, como vimos na leitura de Benjamin Noys, esses dois textos, mais alguns outros recentes, como os dedicados a Kluge, Altman, Kieslowski, Greimas e outros, são parte de um conjunto de preocupações atuais de Jameson. O cinema tem uma forte probabilidade de fornecer os modelos e ferramentas de interpretação narrativa que Jameson precisa dentro do contemporâneo e por isso eles são utilizados. Qual o motivo de o cinema ter esse lugar tão especial e privilegiado? Seria pelo inevitável desgosto de Jameson frente aos romances pós-modernos? Seria pelo fato de que desde os irmãos Lumière, e aprofundando-se em Eisenstein e Griffith, o cinema sempre foi uma arte de massas e com um aparato armado desde o nascedouro para representá-las em movimento? Essa última hipótese nos parece mais forte e em maior diálogo com as reflexões de Brecht e Benjamin nos anos 1930. Uma outra questão é que o cinema parece ainda estar conectado a algum referente, o material filmado, que acaba facilitando para Jameson a possibilidade de pensar as coletividades e a história. Enquanto a literatura pós-moderna cada vez mais nega qualquer

¹⁷³ Do original: “This constitutive unevenness of any cultural period is also a key feature of the second dimension of Jameson’s conceptualization, the placement of every period within a larger historical or diachronic sequence: the “survivals from older modes of cultural production,” the “anticipatory” traces of those that have “not-yet” emerged into the light of historical day, and the diverse articulations of the dominant all jostling up against one another in a particular configuration of relationships, a veritable permanent “cultural revolution,” that then defines the complex and continuously shifting identity of any cultural moment. It is this very complexity that thwarts any kind of reductive typologizing operation imagined to accompany a periodizing approach to cultural productions”.

referente e qualquer conteúdo, os cinemas narrativo e não experimental parecem ainda existir como um espaço onde os conflitos urbanos, as intrigas conjugais e cotidianas e uma série de outros temas ainda realistas ou modernos podem ser acessados com mais facilidade. É o que esperamos ter apontado ao acompanhar essas leituras de Jameson.

Ora, mas não parece absurdo dizer que Jameson não lê romances contemporâneos e pós-modernos? De fato, Jameson analisa a obra *Atlas de Nuvem* em mais de um de seus livros, em *Antinomies of Realism* e *Allegories of Ideology*; discute a obra de ficção histórica de Hilary Mantel; analisou obras de Karl Ove Knausgård, Ben Pastor e Olga Tokarczuk para a *London Review of Books*; estuda livros de William Gibson, Uwe Tellkamp e Francis Spufford em *The Ancients and Postmoderns*; inclui a obra monumental de Peter Weiss em suas leituras de *Modernist Papers*. Esses exemplos não seriam suficientes para diminuir ou anular a nossa hipótese sobre a importância do cinema em Jameson como forma de compreender a pós-modernidade? Nesse caso achamos que não, visto que o cinema termina por fortalecer as questões apresentadas nessas leituras, tornando-se mais do que Jameson argumenta se tratar, um “companheiro de viagem” para suas análises literárias. Ao voltar-se para o cinema, Jameson estuda as possibilidades da construção de narrativas ligadas à experiência e à visualidade pós-moderna de um modo diferente do que é utilizado nesses romances e livros mencionados. O campo da interpretação de filmes é de fato um laboratório, onde muitos testes e experimentos que ajudam Jameson a impulsionar sua obra são realizados, fazendo com que a transcodificação se eleve a uma nova potência: não mais entre códigos interpretativos da filosofia e da teoria, mas também entre dois meios distintos e suas diferenciações, transcodificações entre o cinema e a literatura, entre a escrita e a visualidade, criando assim uma zona de experimentação fecunda e aberta para que outros pesquisadores dela também participem, fazendo com que a teoria do cinema e a teoria da literatura explodam as barreiras disciplinares e habitam um espaço em comum.

Escudero chama esse espaço comum de “conjunto de patchworks”: “A leitura de Jameson muitas vezes aparece como uma fuga em espiral na qual o método dialético questiona a possibilidade de um ponto de descanso e suficiência”¹⁷⁴ (Escudero, 2020, p.52, tradução nossa). Isto quer dizer que as obras de Jameson não possuem um formato de compêndio fechado, ou de fixação de uma única tese ou formulação teórica, o que nos leva a falar em um laboratório jamesoniano, ou em uma postura de laboratório. Se não há ponto de

¹⁷⁴ Do original: "La lectura de Jameson suele aparecerse como una fuga en espiral en la que el método dialéctico cuestiona la posibilidad de un punto de reposo y suficiencia"

repouso ou de suficiência, é porque a cada novo livro as mesmas questões são repetidas ou repropostas, englobadas em torno a novos objetos e talvez até outros meios artísticos. Por isso, um pensamento que começa como teoria da literatura não pode se deter na própria literatura, mas precisa do cinema, da arquitetura, das artes plásticas e de tantos outros meios. A teoria de Jameson surge dentro do contexto daquilo que Adorno chamou de “entrelaçamento das artes”, a ideia de que as artes vão em direção umas das outras na atual etapa do capitalismo (Adorno, 2017). É difícil e pouco produtora separar o que é da ordem da literatura e da ordem das outras artes em Jameson, pois embora partindo da teoria da literatura, ela se torna meio para pensar qualquer outra arte, mas não de forma despropositada, mas por meio de um método que se constitui de novo e se reformula a cada encontro com um novo objeto. A ideia de patchwork, ou de uma colcha de retalhos, é pensada por Escudero quando trata da obra *O inconsciente político* em termos que se aplicam também a seus livros sobre cinema:

Ao ler *O inconsciente político* pela primeira vez, o leitor tem a sensação inquietante de testemunhar uma colcha de retalhos de apropriações selvagens e insolentes de figuras e noções extraídas de vários ramos e escolas teóricas. Muitas dessas referências são usadas de forma *ad hoc*, ou seja, são apresentadas em uma seção específica para que possam ser usadas na análise do romance como gênero narrativo ou de certos romances secundários de Balzac, Conrad ou Gissing. A única maneira de o leitor transformar o pastiche em um mosaico é recorrer aos textos anteriores de Jameson, da década de 1960, mas especialmente aos artigos da década de 1970 (que em 1988 apareceram no volume *The Ideologies of Theory*). Esses textos anteriores descrevem uma releitura consciente da tradição crítica existente que localiza os fundamentos ideológicos e as formas de apropriação de figuras e conceitos críticos¹⁷⁵ (Escudero, 2020, p.51, tradução nossa).

Esse trabalho de releitura consciente da tradição crítica é feito a céu aberto por Jameson, que abre o seu laboratório e permite que todos acompanhem o seu raciocínio passo a passo conforme ele se apropria de novos teóricos, filósofos e objetos artísticos. Por meio de todos esses ensaios e artigos é como se víssemos um diário de campo, como um arqueólogo que deixasse aberta toda a sua trajetória de pesquisa. Esse *patchwork* é a

¹⁷⁵ Do original: “Al leer *The Political Unconscious* por primera vez, el lector tiene la sensación desasosegante de asistir a un patchwork de apropiaciones silvestres e insolentes de figuras y nociones sacadas de múltiples ramas y escuelas teóricas. Muchas de esas referencias son usadas puntualmente, es decir, se presentan en un apartado concreto para ponerlas en marcha en el análisis de la novela como género narrativo, o de algunas novelas secundarias de Balzac, o de Conrad o de Gissing. La única manera que el lector tiene a mano para convertir el pastiche en mosaico es acudir a los textos previos de Jameson, de los años 60 pero, especialmente, a los artículos de los años 70 (que en 1988 aparecieron recopilados en el volumen *The Ideologies of Theory*). Esos textos previos describen una labor de relectura consciente de la tradición crítica vigente que sitúa las bases ideológicas y los modos de apropiarse de las figuras y conceptos críticos”

originalidade de Jameson, e sua relação com a teoria e com o cinema pode ser vista sob esse prisma, como um espaço de transformação da tradição, um método em movimento que se desloca junto com seus objetos. Outro ponto importante é como a obra de Jameson quase não pode ser plenamente compreendida se isolamos um único texto, pois os fundamentos ou conclusões de uma determinada passagem podem se encontrar em outro livro, em outro artigo. Tudo se conecta em um grande jorro, um fluxo de pesquisas e formulações que tardam (indefinidamente, talvez?) a receber uma formulação final.

6.6 O lugar de Jameson na Teoria e na teoria do cinema

Um elemento sensível nesses dois textos lembrados por nós, concernentes a Angelopoulos e Sokurov, é a presença do teórico Georg Lukács, a partir do conceito de épico, no texto sobre Angelopoulos; e de romance histórico, no caso voltado para a leitura de Sokurov. Em ambos os casos, formulações que partem da análise de obras modernistas e realistas a partir de uma visão de totalidade. Christopher Pawling, que vê Jameson como o “Lukács americano”, percebe uma mediação constante ao longo da obra de Jameson, entre seu desenvolvimento teórico e o do autor húngaro, especialmente o dos primeiros livros deste último, como *História e consciência de classes* (2018), *O Romance histórico* (2011) e em *Teoria do romance* (2009), identificando em ambos uma forma de relacionar as obras de arte com a infraestrutura socioeconômica, sem que as primeiras reflitam simplesmente a base (Pawling, 2004, p.29). O que Jameson faz nesses ensaios pode ser resumido metodologicamente nesta afirmação de Pawling:

Portanto, o marxismo não é um método que começa identificando mudanças causais na esfera econômica da sociedade e depois traça os "efeitos" desses desenvolvimentos nas esferas culturais/ideológicas. Em vez disso, ele busca o princípio dialético de articulação que governa a relação entre essas diferentes esferas e a maneira como elas interagem para construir uma totalidade que é mais do que a soma de suas partes¹⁷⁶ (Pawling, 2004, p.29, tradução nossa).

Pawling chega a sugerir que a obra de Jameson é uma reescritura de *História e consciência de classe* para uma era pós-moderna (Pawling, 2004, p.38), o que concordamos,

¹⁷⁶ Do original: “Hence, Marxism is not a method which starts out by identifying causal changes in the economic realm of society and then traces the ‘effects’ of those developments on the cultural/ideological spheres. Rather, it searches for the dialectical principle of articulation which governs the relationship between these different spheres and the way in which they interact to construct a totality which is more than the sum of its parts”.

desde que se acrescente os nomes daqueles autores que temos mencionado ao longo da tese como as grandes influências dialéticas de Jameson: Benjamin, Brecht, Adorno e, não esqueçamos, Marcuse, Sartre e Bloch, que são constantemente reinscritos a cada livro de Jameson, reinterpretados à luz das transformações do capitalismo. Como dizem Buchanan e Irr:

A obra de Jameson não é mais sartreana do que lukácsiana, mas tampouco é não-sartreana ou não-lukácsiana. Em vez disso, na melhor tradição da dialética, ela é ambas ao mesmo tempo e, é claro, também é adorniana e não adorniana, e assim por diante. Essa é uma maneira prolixa de dizer que descrevê-la simplesmente como marxista-hegeliana carece da sutileza, mas, mais importante, da ambivalência provocativa da posição complexa de Jameson¹⁷⁷ (Buchanan; Irr, 2006, p.6, tradução nossa).

A posição complexa de Jameson envolve essa circulação entre distintos teóricos marxistas e não marxistas, como se ele fosse adorniano e lukacsiano ao mesmo tempo, ou benjaminiano, brechtiano e lacaniano. Rotulá-lo torna-se uma tarefa ridícula e desnecessária. O que resta é perceber como esses autores e teorias funcionam como elementos convivendo e chocando-se dentro dos textos. Contra a afirmação de que o que Jameson faz é apenas aplicar a teoria literária ao cinema, o que temos é uma nova abordagem para a *Film Theory*:

No entanto, embora a literatura e a teoria literária sejam os alicerces do trabalho de Jameson, isso não significa, de forma alguma, que suas ideias se apliquem à literatura ou se refiram exclusivamente a ela; em vez disso, ele insiste em uma abordagem na qual toda a produção cultural precisa ser estudada como parte de um conjunto maior, em vez de um conjunto de campos ou linguagens discretos, uma vez que todos eles são sintomáticos e expressam os mesmos processos concretos e materiais. Portanto, Jameson e sua obra dificilmente fazem parte da corrente principal dos estudos cinematográficos, mas esse é pelo menos um dos motivos pelos quais eles são tão produtivos: Jameson, como pensador, evita em grande parte as fronteiras disciplinares (como qualquer pensamento totalizante deve fazer), mas também nos lembra que qualquer discurso ou "código", qualquer abordagem específica, revela todo o seu potencial hermenêutico somente quando justaposto a outros¹⁷⁸ (Cramer, Szaniawski, Wagner, 2022, p.4,

¹⁷⁷ Do original: "Jameson's work is no more Sartrean than it is Lukácsian, yet neither is it non-Sartrean or non-Lukácsian. Rather, in the best tradition of the dialectic, it is both at once, and of course it is also Adornian and non-Adornian, and so on. This is a long-winded way of saying that to simply describe it as Marxist-Hegelian lacks the subtlety, but more important the provocative ambivalence of Jameson's complex position".

¹⁷⁸ Do original: "Yet while literature and literary theory provide the foundations of Jameson's work, this does not mean in any sense that his ideas are applicable to or exclusively about only literature; rather he insists on an approach in which all cultural production needs to be studied as part of a greater ensemble, rather than a set of discrete fields or languages, since all of these are symptomatic and expressive of the same concrete, material processes. Jameson and his work are thus hardly in the mainstream of film studies, yet this is at least

tradução nossa).

Para nós, assim como para os autores citados, a produtividade de Jameson se deve, entre outras coisas, à sua posição marginal dentro da *Film Theory*, no fato de que sua obra percebe a intersecção entre os discursos e disciplinas e que eles são parte de processos materiais afins. Desta forma, como vimos defendendo ao longo desta tese, a teoria literária e a teoria do cinema se transformam, com Jameson, em um método próprio, capaz de congrega diversos códigos, não para formular soluções entre eles, mas para apresentar sempre novos e novos problemas, que se revelam a partir da justaposição de teorias e abordagens que ele faz de acordo com cada análise. Tudo isso termina por constituir a teoria jamesoniana, a sua marca pessoal, ao absorver essas distintas vozes e correntes em um processo de mimetização. Oliveira faz a seguinte afirmação sobre *O Método Brecht*: “É difícil de separar na escrita do crítico os traços do que ele mimetiza ou reproduz de seu objeto, daqueles que ele teria escolhido para comentar em Brecht que sejam também projeção de si próprio, do estilo de sua escrita, de suas narrativas e, por que não, de sua doutrina” (Oliveira, 2011, p.107-108). Novamente, afirmação que se aplica não só a esse livro sobre Brecht, mas a toda obra de Jameson, que constrói seu laboratório a partir desses diálogos e interações com a teoria, afinal absorvendo todas essas vozes e as adaptando a um projeto pessoal de leitura e de produção textual. O Método Jameson, uma busca infinita.

6.7 A Pedagogia da teoria

Nesses últimos textos, presentes em *The Ancients and Postmoderns*, vimos como Jameson contribui para os estudos do cinema a partir de conceitos e de concepções herdadas dos Estudos Literários. Vimos uma tentativa de alegorizar o chamado plano sequência, a partir dos filmes do grego Theo Angelopoulos e uma forma de construção de enclaves modernistas em Sokurov. Em todos esses textos são mobilizados os conceitos, categorias e ferramentas metodológicas que Jameson apresenta em suas obras teóricas: Totalidade, Alegoria, Ideologia, coletividades, tudo isso é pensado aqui, mas sem que se siga exatamente um manual de procedimentos. Concordamos com Julian Murphet quando ela diz que muitos dos textos da segunda metade de *The Ancients and postmoderns*, parte de onde estão localizados esses

one reason why they are so productive: Jameson as a thinker largely eschews any disciplinary boundaries (as any totalizing thinking must), but also reminds us that any discourse or “code,” any specific approach, reveals its full hermeneutic potential only when juxtaposed with others”.

ensaios discutidos, têm um tom muito mais impressionista, mais informal e menos teórico do que a primeira parte, embora não destituído de um charme particular (Murphet, 2015, p.140). Esse Jameson mais informal não autoriza a ideia de Dunst (2015) de que existiria um Jameson tardio mais político, porém mostra de fato parte da liberdade que ele adquiriu ao publicar seus livros em uma editora comercial como a Verso, e não mais uma editora acadêmica, como fora o caso em seus primeiros livros, conforme argumenta Murphet (2015). Esse lado mais informal e impressionista já aparecia em trechos de sua obra, como em alguns momentos de *Marcas do Visível*. Nessa suposta informalidade percebemos melhor os seus mecanismos e *insights* e como ele se torna poderoso quando se desloca de um cenário acadêmico para um ambiente mais livre, onde a crítica e a impressão fluem. É claro que o texto pode perder aqui, aos olhos de muitos, em rigor e precisão teórica, talvez até em termos de contribuição mais geral para a teoria literária, mas nos parece claro nesses textos como funciona o que temos chamado de Laboratório Jameson, ou seu método, ainda mais descarnado das formulações teóricas que deram o peso e a celebridade do autor de *Marxismo e Forma* e *O inconsciente político*. Aqui, nestes textos, vemos de forma mais crua o que interessa a Jameson: levantar hipóteses, estabelecer teses e caminhos de pesquisa que ao mesmo tempo atestam a vitalidade do marxismo e da dialética, mas exigem que esse trabalho se dê de forma coletiva, como um diálogo entre muitas vozes. As perspectivas que Jameson levanta não se encerram no seu texto, mas são um convite.

E o que esses textos trazem de novo? Ora, apontamos como a ideia de épico lukaacsiano é profundamente modificada quando posta em contato com Angelopoulos; como a ideia de que o modernismo teria se encerrado é questionada pela obra de Sokurov, em pleno coração do pós-modernismo. Todos esses filmes permitem a Jameson transformar questões teóricas oriundas da literatura, expandem os conceitos e problemas, ao mesmo tempo em que os filmes são transformados por essas ferramentas conceituais, apresentando outras facetas sobre a arte e a sociedade graças a eles. É um movimento que nos parece uma originalidade de Jameson, que se torna ainda mais visível nesses textos impressionistas, e não o contrário, como poderia parecer, por sua “ausência de rigor”. Irr e Buchanan defendem que um dos principais traços de Jameson como autor e professor é sua preocupação pedagógica:

Jameson declarou francamente que entende o treinamento dos alunos como sua tarefa essencial, ou seja, a tarefa que ele pode realmente realizar, em oposição àquelas que ele pode incitar nos outros. Assim, seus alunos tendem

a trabalhar de forma tangencial à sua própria obra, embora a mantenham como uma pedra de toque¹⁷⁹ (Buchanan; Irr, 2006, p. 5, tradução nossa).

Essa missão pedagógica está presente nesses textos, todos eles sendo formas didáticas de apresentar uma postura diante de materiais estéticos. O que Jameson faz é de fato construir ou apresentar ferramentas para que os estudantes, ou leitores, façam o seu próprio trabalho. Mais ainda, essa pedagogia é parte de um projeto de esquerda, de construção de uma educação socialista e social-democrata. Como temos insistido, é esse um dos principais impulsos de sua obra, algo que a Teoria ao mesmo tempo permite e limita, em conjunto com uma escrita guiada por um prazer não menos político.

Carolyne Lesjak defende que “O trabalho de Jameson pode ser melhor considerado como uma busca oportuna por um "método" apropriado de análise marxista adequado às demandas da cultura pós-moderna e de um sistema mundial cada vez mais globalizado”¹⁸⁰ (Lesjak, 2006, p.28, tradução nossa). É exatamente disso que se trata: o que chamamos nesta tese de método Jameson ou laboratório de Jameson não é um método acabado, mas a busca infinita e incompleta por esse método, uma pesquisa constante por uma forma de análise marxista, sempre em tensão com os demais métodos e códigos interpretativos dos quais Jameson se aproxima. Grande parte da rivalidade com a *Post-Theory*, como vimos, se expressa por conta dessa tensão: exige-se de Jameson que ele se dispa de suas concepções marxistas e dialéticas, algo impossível, ao passo que estas concepções o colocam sempre em antagonismo com os campos acadêmicos instituídos. Esses textos sobre cinema são uma tentativa mais recente, uma abordagem mais impressionista, e de valor pedagógico alto, para expressar essa contradição que é o motor de sua obra. O laboratório da teoria literária de Jameson é para nós um laboratório metodológico, um laboratório marxista, em busca da melhor forma de analisar os efeitos da história e dos choques entre temporalidades. Como temos insistido ao longo do texto, o central é sempre perceber a história em movimento, não ceder a estase pós-moderna, além de perceber traços de utopia onde eles pareciam de todo ausentes.

¹⁷⁹ Do original: “Jameson has stated quite frankly that he understands the training of students as his essential task—that is, the task he can actually do, as opposed to those he might urge on others. What he invariably does as a pedagogue is give them the tools to carry out their own researches; thus, his students tend to work tangentially to his own oeuvre, though all the while retaining it as a touchstone”.

¹⁸⁰ Do original: “Jameson’s work can best be considered as a timely search for an appropriate “method” of Marxist analysis adequate to the demands of postmodern culture and an increasingly globalized world system”.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: REIFICAÇÃO E UTOPIA NA TEORIA DE FREDRIC JAMESON

Procedemos ao longo deste trabalho buscando compreender ou desemaranhar algumas ambiguidades do pensamento do Jameson, já com a desconfiança de que muitas dessas ambiguidades não se resolvem ou se clarificam, mas funcionam como um motor dessa teoria. Por isso a imagem do laboratório nos pareceu tão interessante, por figurar o que está acontecendo nesses trabalhos, algo que constatamos sobretudo por partirmos de seus textos sobre cinema: o caráter sempre “experimental”, sempre mais preocupado em criar momentos de *insights* e de hipóteses do que teses ou resoluções invioláveis. Vimos nessa obra teórica de Fredric Jameson uma postura ou gesto, mais do que um método ou procedimento fechado, a busca por uma maneira dialética e marxista de ler artefatos culturais, um eterno compromisso que nunca chega a um ponto de repouso, mas se reconstrói e se recoloca a cada novo texto, em um trabalho incansável de interpretação do tempo e da cultura.

A primeira ambiguidade que vimos foi aquela concernente ao próprio foco de nosso trabalho, os textos de cinema, o fato de que Jameson se coloca como alguém de fora desse campo de estudos e, permanecendo como uma figura que não se aloca a essas fronteiras disciplinares, acaba criando uma contribuição própria, um olhar que pode ser muito útil a quem deseja pesquisar cinema guiado por uma visão dialética.

Dentro dessa postura, vimos alguns dos ganhos de Jameson: a proposta do mapeamento cognitivo e como o cinema foi fundamental para essa formulação; o estudo do espaço a partir dos filmes, como o cinema narrativo, mesmo o hollywoodiano, mas também documentários e filmes experimentais, podem indicar um caminho para se investigar os rumos da narrativa e de categorias e de gêneros herdados da literatura e de outras artes, como o teatro, concebendo assim o cinema como uma arte narrativa que privilegia o espaço, estando ela afinada com a pós-modernidade por dar primazia a esta categoria em detrimento do tempo; vimos como é através do cinema que podemos entender o reino de pura visualidade que é a tônica da dominante cultural pós-moderna, com seus filmes de nostalgia, sua estase, a sensação de paralisia histórica e como ler essas obras de forma a perceber o engodo desse bloqueio, como em todo artefato cultural pós-moderno há ainda pulsando traços de utopia; por fim, vimos também como o cinema torna-se um meio privilegiado para entender o que foi o modernismo, através de autores que constroem obras que existem como reminiscências dessa dominante cultural passada no momento de sua desapareção completa. Vimos, por fim, como

todas essas leituras geram a proposta de um espaço de indeterminação entre cinema e literatura, no qual o crítico ou teórico literário pode intervir, concebendo essas duas esferas como parte de um mesmo campo de estudos narrativos e estéticos (dessa forma, até mesmo pensando o cinema como pertencente à área das letras e da literatura).

Através desse olhar para o cinema, vemos como Jameson constrói uma obra sempre fugidia, sempre por se constituir e nunca se cristalizando em um sistema ou doutrina acabada, mas se renovando a cada nova análise, olhando de outro ponto de vista ou incorporando novas teorias para entender os mesmos problemas, sua obsessão com a história, a coletividade, a utopia.

Nos inspiramos em diversos autores que leram Jameson antes de nós, mas Wegner e Helmling foram fundamentais por trazerem duas hipóteses com as quais dialogamos em nosso trabalho. De Wegner, extraímos a percepção de que há uma valorização do “inacabado”¹⁸¹ em Jameson, mas esse inacabado ,optamos por transformar em uma imagem de produtividade e de criação, por isso apresentando a ideia de um laboratório Jameson, ou um Método Jameson entendido como uma postura diante do objeto de análise, sendo por meio dessa ideia de laboratório que se pode constituir a pedagogia socialista que apontamos em momentos como o da criação de mapeamentos cognitivos e o prazer incessante de uma criação que não vê limites para a escrita. A política e o prazer são forças ou resíduos remanescentes das vanguardas estéticas e políticas que impulsionam a teoria contemporânea. Jameson é tributário e ao mesmo tempo responde a seu modo à herança dessas práticas teóricas. De Helmling, extraímos a ideia da dialética entre sucesso e fracasso em Jameson, que se coaduna ao caráter inacabado que Wegner já identifica, mas optamos por substituir ou

¹⁸¹ Esse inacabado aparece de três modos diferentes na obra de Jameson, de acordo com Wegner. Pode tratar-se de um conjunto de tarefas que foram deixadas para o futuro (WEGNER, 2014, p.154), pode se referir ao trabalho de tarefas que são necessariamente intermináveis (WEGNER, 2014, p.155) e, por último, ao inacabado podemos estar falando de formas espectrais do passado, restos que ainda assombram o presente e clamam por voz, estilhaços de formações sociais passadas (WEGNER, 2014, p.157). A imagem do laboratório nos pareceu interessante por conseguir reunir esses três aspectos: a teoria em Jameson detecta esses restos das formações sociais do passado, assim como se constitui enquanto um trabalho infinito, passado adiante para outros pesquisadores, em torno de tarefas intermináveis em busca da história, da coletividade e da utopia. O próprio Wegner utiliza a expressão laboratório ao se referir aos textos de Jameson sobre Ficção Científica e utopia, reunidos no livro *Arqueologias do Futuro* (2021b), que para ele são leituras em que Jameson desenvolve pela primeira vez alguns de seus conceitos que se tornarão centrais em outros trabalhos (Wegner, 2014, p.184). É exatamente o que propomos nessa tese ao nos referirmos aos textos sobre cinema, que também sofre uma dinâmica parecida, mas ousamos ir além e sugerir que toda a obra de Jameson se constitui como um grande espaço laboratorial, às vezes mais evidente (os textos sobre cinema e ficção científica), às vezes menos evidente, através de textos que são apresentados com uma forma mais fechada, de teses ou propostas de leituras mais gerais (*Modernidade Singular* e *Antinomies of Realism*, por exemplo), ainda assim conservando um ar de processualidade e de adiamento futuro, como se fossem muito mais a apresentação de um atual estado de pesquisa do que a palavra final ou a elaboração de um tratado sobre o tema em questão.

ênfatisar outra tensão em Jameson, a que existe entre a Teoria enquanto um discurso acadêmico e pós-moderno e os impulsos que habitam dentro dela e que são contidos em seus limites, envolvendo a pedagogia política (que se expressa sobretudo no método do Mapeamento Cognitivo) e o prazer da escrita teórica complexa, guiada pelo *scriptible* barthesiano.

Com esses dois autores, conseguimos identificar outras ambiguidades em Jameson, diretamente ligadas àquela primeira. Por exemplo, percebemos como o autor realiza um discurso duplo, sempre ligado à academia, mas também escapando dela, se dirigindo a um público mais amplo. É o que vimos como uma pedagogia socialista. Mas a teoria em Jameson também se torna um espaço de prazer político:

Assim, também - para tomar um exemplo um pouco mais familiar para um público de intelectuais de esquerda - uma determinada peça de análise textual deve fazer uma declaração pontual ou ocasional sobre seu objeto, mas também deve, ao mesmo tempo, ser apreensível como uma contribuição mais geral para a problemática marxiana. E isso deve ser feito, em ambos os casos, sem que a ocasião local concreta se transforme em um mero "exemplo" da estrutura "abstrata" (que é preferível chamar de perspectiva da totalização). Portanto, finalmente, o direito a um prazer específico, a um gozo específico das potencialidades do corpo material - para que não permaneça apenas isso, para que se torne genuinamente político, para que evite as complacências do hedonismo - deve sempre, de uma forma ou de outra, ser capaz de servir como uma figura para a transformação das relações sociais como um todo (Jameson, 2008, p. 384-385, tradução nossa)¹⁸².

Nas palavras do próprio Jameson, as contribuições às problemáticas marxistas gerais não excluem uma crítica guiada pelo prazer, que vai além do hedonismo: em seus textos sobre cinema esse prazer da escrita é colocado de forma explícita, com o teórico sendo guiado pela emoção e pelo conjunto de sensações despertado pelos filmes.

Essa relação entre prazer, escrita e política, finalmente, se liga à questão de como Jameson em sua obra dramatiza o conflito que está, como propusemos em nossa leitura, no âmago da Teoria, aquele envolvendo os impulsos utópicos das vanguardas estéticas e políticas dos anos 1960-1970 e ao mesmo tempo sua acomodação dentro da máquina burocrática das

¹⁸² Do original: "So also—to take an example a little more familiar to a public of Left intellectuals—a given piece of textual analysis must make a punctual or occasional statement about its object, but must also, at one and the same time, be graspable as a more general contribution to the Marxian problematic. And it must do so, in both instances, without the concrete local occasion turning back into some mere "example" of the "abstract" framework (which it is preferable to call the perspective of totalization). So finally the right to a specific pleasure, to a specific enjoyment of the potentialities of the material body—if it is not to remain only that, if it is to become genuinely political, if it is to evade the complacencies of hedonism—must always in one way or another also be able to stand as a figure for the transformation of social relations as a whole".

universidades, sendo a “Teoria”, enquanto um discurso pós-moderno, o túmulo dessas aspirações revolucionárias e uma forma de controle desses impulsos, ao mesmo tempo em que a preservação dessa Teoria foi um meio em que essas mesmas aspirações ainda puderam sobreviver e do qual a obra de Jameson é testemunho, com uma mistura explosiva de grandiosidade e impotência, de desejo pela utopia e pela revolução convivendo lado a lado com a paralisia universitária. Uma Teoria que só pode existir da forma que existe por conta dessa acomodação, como um grito sufocado, ansiando por um momento em que possa extravasar os muros em que está confinado. A *Post-theory*, como um fenômeno recente de crítica e questionamento a esse legado, não nos parece uma solução, mas o oposto, uma tentativa de jogar fora o pouco que resta, ainda que seja enquanto mero traço, das aspirações revolucionárias e radicais de uma época de transgressões e questionamentos ao capitalismo. Aderir à *Post-Theory* seria apenas mais um estágio de apagamento, o cancelamento final desses impulsos que hoje existem quase que como meros lampejos. Por isso, precisamos permanecer com a Teoria.

Finalmente, detectamos uma outra ambiguidade, envolvendo a proliferação de tantas teorias e códigos interpretativos convivendo com o marxismo, apresentado como o grande discurso teórico, ou como a teoria inultrapassável de nosso tempo, uma espécie de matrix que permite justamente que esses códigos interpretativos incomensuráveis convivam, não de forma harmoniosa, mas por vezes explicitamente inconsistente, tendo que se articular a cada vez pelo teórico com as obras ou textos que estão em análise a cada situação, fazendo então com que cada análise ou trabalho seja uma nova incursão nesse laboratório cujo problema maior é perceber a história. Essa é outra contradição que não nos propomos a resolver, visto que não acreditamos que ela se solucione dentro da obra de Jameson: outra vez, trata-se da dramatização desse conflito, da percepção de que o marxismo é na verdade o nome de um conjunto de problemas que talvez a própria teoria sozinha não seja capaz de resolver.

A Teoria em Jameson se explicita como um conflito entre a reificação acadêmica e a utopia dos desejos emancipatórios e libertários herdados dos anos 1960. A partir do cinema, vimos como é possível utilizá-lo para pensar a literatura, o modernismo, o realismo e a pós-modernidade, além do próprio mundo estético e visual em que estamos imersos. Permanecer nesse conflito é permanecer com uma forma de escrita que alia pedagogia socialista, prazer e investigação estética.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *A Arte e as artes e primeira introdução à teoria estética*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALTHUSSER, Louis. *On Ideology*. London: Verso, 2020.
- ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- ANDREW, Dudley. The “Three Ages” of cinema studies and the age to come. *PMLA*, v. 115, n. 3, p. 341-351, mai. 2000.
- ARANTES, Paulo. *Post-scriptum sobre o décimo aniversário*. Disponível em: <https://alameda.institute/junho2013/post-scriptum-sobre-o-decimo-aniversario/>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.
- BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. Trad. de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BEST, Stephen; MARCUS, Sharon. Surface Reading: an introduction. *Representations*, v. 108, n. 1, p. 1-21, outono 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. *O Autor no cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- BETTINSON, Gary; RUSHTON, Richard. *What is Film Theory?* Maidenhead: Open University Press, 2010.
- BOER, Roland. A level playing Field? Metacommentary and Marxism. In: BUCHANAN, Ian; IRR, Caren (Eds.) *On Jameson*. From postmodernism to globalization. Albany: City of The State of New York Press, 2006, p.51-69.
- BORDWELL, David. Contemporary Film Studies and the vicissitudes of Grand Theory. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noel (orgs.). *Post-Theory: reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin University Press, 1996, p.3-36.
- BORDWELL, David; CARROLL, Noel (orgs.). *Post-Theory: reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin University Press, 1996.
- BUCHANAN, Ian; IRR, Caren. Introduction. In: BUCHANAN, Ian; IRR, Caren (Eds.) *On Jameson*. from postmodernism to globalization. Albany: City of The State of New York Press, 2006.

BURNHAM, Clint. *Fredric Jameson and the wolf of Wall Street*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2016.

BURNHAM, Clint. *The Jamesonian unconscious. the aesthetics of marxist theory*. Durham: Duke University Press, 1995.

CASETTI, Francesco. *Teorías del Cine. 1945-1990*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. Imaginando um espaço que está do lado de fora: Uma entrevista com Fredric Jameson. In: *Revista Peixe-elétrico* n.2, 2015. *E-book*.

COGLE, Jarrad. *Jameson and Literature. The Novel, History and contemporary reading practices*. London: Palgrave Macmillan, 2020.

CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia. *The Film Experience: an introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012.

CRAMER, Michael; SZANIAWSKI, Jeremi; WAGNER, Keith B. Introduction: Always Historicize the Movie Image! In: CRAMER, Michael; SZANIAWSKI, Jeremi; WAGNER, Keith B. *Fredric Jameson and Film Theory. marxism, allegory and geopolitics in World Cinema*. New Brunswick: Rutger University Press, 2022, p.1-32.

CRAMER, Michael. The Neoliberal Conspiracy: Jameson, New Hollywood, and *All the President's Men*. In: CRAMER, Michael; SZANIAWSKI, Jeremi; WAGNER, Keith B. *Fredric Jameson and Film Theory. marxism, allegory and geopolitics in World Cinema*. New Brunswick: Rutger University Press, 2022, p.180-200.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade*. Trad. de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CULLER, Jonathan. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

DEMERS, Jason; JAMESON, Fredric. The Theory variations: an interview with Fredric Jameson. *Transatlantica, Revue d'études américaines. American Studies Journal*, v. 1, p.1-10, 2023. Disponível em <http://journals.openedition.org/transatlantica/20951>. Acesso em: 22 nov. 2023.

DI LEO, Jeffrey R. *What's wrong with antitheory?* New York: Bloomsbury Academic, 2019.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014. *E-book*.

DUNCAN, Pansy. A Theory of the Medium Shot: affective mapping and the logic of the encounter in Fredric Jameson's. The Geopolitical Aesthetic. In: CRAMER, Michael; SZANIAWSKI, Jeremi; WAGNER, Keith B. *Fredric Jameson and Film Theory*. marxism, allegory and geopolitics in World Cinema. New Brunswick: Rutgers University Press, 2022, p. 223-234.

DUNCAN, Pansy. Once More, with Fredric Jameson. *Cultural Critique*, v. 97, p.1-23. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

DUNST, Alexander. Late Jameson, or, after the eternity of the present. *New Formations*, v. 65, p.105-118, 2008.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Do Texto à obra e outros ensaios*. São Paulo: Appris editora, 2019.

DURÃO, Fabio Akcelrud; TINTI, Tauan. Discutindo a máquina acadêmica. In: DINIZ, Júlio César Valladão; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Humanidades em questão: abordagens e discussões*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, 2021. p. 43-60.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Editora Autores Associados, 2011.

EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad. de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*. Trad. de Mônica Saddy. Campinas: Papyrus editora, 2018.

ESCUADERO, Victor. La Teoría Literaria y el paradigma: la circulación del inconsciente político. *ALEA*. Rio de Janeiro, v. 22-23, p.43-58, 2020.

ESPINOSA, Julio García. *Por un cine imperfecto*. Disponível em: <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/julio-garcia-espinoza-por-un-cine-imperfecto/>. Acesso em: 26 nov. 2023.

ESTEVES, Leonardo Gomes. *Dialética da desconstrução: maio de 1968 e o cinema*. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

FAIRFAX, Daniel. *The Red years of Cahiers du Cinéma (1968-1973)*. Vol. 1. Ideology and politics. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.

FELSKI, Rita. *The Limits of critique*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

FLANAGAN, Matthew. *Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema*, 2010. Disponível em: https://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm. Acesso em: 23 nov. 2023.

FOUCAULT, Michel. Anti-retro. BONITZER, Pascal; TOUBIANA, Serge. In: WILSON, DAVID (ed.). *Cahiers du Cinéma. 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. New York: Routledge, 2000.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e história. Trad. de Federico Carotti. São. Paulo Companhia das Letras, 1989.

GRÜNER, Eduardo. La Obsesión del espacio. *Astragalo*, n. 24, p.87-102, 2018.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: Pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HARVEY, Sylvia. *May '68 and film culture*. London: British Film Institute, 1980.

HELMLING, Steven. *The Success and failure of Fredric Jameson*. Writing, the sublime and the dialectic of critique. Albany: State of New York University Press, 2001.

HILLIER, Jim (Ed.). *Cahiers du Cinéma*. 1960-1968: new wave, new cinema, reevaluating Hollywood. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

HOCHULI, Alex; HOARE, George; CUNLIFFE, Philip. *The End of the End of History: politics in the twenty-first century*. London: Zero Books, 2021.

HOMER, Sean. *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*. Abingdon: Routledge, 1998.

JAMESON, Fredric. Afterword. In: CRAMER, Michael; SZANIAWSKI, Jeremi; WAGNER, Keith B. *Fredric Jameson and Film Theory*. Marxism, allegory and geopolitics in world cinema. New Brunswick: Rutgers University Press, 2022, p.252-256.

JAMESON, Fredric. Mapeamento cognitivo. Trad. de Gabriel Tupinambá e Luíza Marques. *Revista Porto Alegre*. 29 de julho de 2021a. Disponível em: <http://revistaportoalegre.com/mapeamento-cognitivo/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: O desejo chamado utopia e outras ficções científicas*. São Paulo: Autêntica, 2021b.

JAMESON, Fredric. *Benjamin files*. London: Verso, 2020. *E-book*.

JAMESON, Fredric. *Allegory and ideology*. London: Verso, 2019.

JAMESON, Fredric. *Raymond Chandler: the detections of totality*. London: Verso, 2017.

JAMESON, Fredric. Revisiting postmodernism. An interview with Fredric Jameson. BAUMBACH, Nico; YOUNG, Damon R.; YUE, Genevieve. *Social Text* 127. Durham, v. 34, n. 2, p.143-160, Jun. 2016.

JAMESON, Fredric. Aesthetics of singularity. *New Left Review*, n. 92, p.101-132, mar-abr. 2015a.

JAMESON, Fredric. *The Ancients and the postmoderns*. London: Verso, 2015b.

JAMESON, Fredric. *The Antinomies of realism*. London: Verso Books, 2013.

JAMESON, Fredric. *Marxismo tardio*. São Paulo: Boitempo, 2011.

JAMESON, Fredric. El Debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir. *In: Youkali*, Revista crítica de las artes y el pensamiento, n.7, p.189-201. Madrid: Tierradenadie ediciones, 2009a.

JAMESON, Fredric. *Valences of dialectic*. London: Verso, 2009b.

JAMESON, Fredric. *Ideologies of theory*. New York: Verso, 2008.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. New York: Verso, 2007a.

JAMESON, Fredric. Interview with Sara Danius and Stefan Jonsson. *In: BUCHANAN, Ian (ed.) Jameson on Jameson. Conversations on Cultural Marxism*, 2007b, p.151-170.

JAMESON, Fredric. *Modernist Papers*. London: Verso, 2007c.

JAMESON, Fredric. *A Virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.

JAMESON, Fredric. *A Singular modernity*. London: Verso Books, 2001.

JAMESON, Fredric. *As Sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997a.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, ou, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997b.

JAMESON, Fredric. *The Geopolitical aesthetic*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a, p. 81-126.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late marxism*. Durham: Duke University Press, 1991b.

JAMESON, Fredric. *Late Marxism*. London: Verso Books, 1990.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAMESON, Fredric. *Prison-House of Language*. a critical account of structuralism and Russian. Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

KARATANI, Kojin. *Transcritique: on Kant and Marx*. Cambridge: MIT Press, 2007.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Uma História psicológica do cinema alemão. São Paulo: Zahar, 1998.

KUNKEL, Benjamin. *Utopia or burst: a guide to the present crisis*. New York: Jacobin, 2014.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEITCH, Vincent. *Literary Criticism in the 21st Century: theory renaissance*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.

LESJAK, Carolyn. History, Narrative, and Realism: Jameson's search for a method. In: BUCHANAN, Ian; IRR, Caren (eds.) *On Jameson: from postmodernism to globalization*. Albany: City of The State of New York Press, 2006, p.27-50.

LIE, Sulgi. *Towards a political Aesthetic of Cinema*. The outside of Film. Trad. de Daniel Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

LÖWY, Michael. A Teoria do desenvolvimento desigual e combinado. *Outubro*, n. 1, p. 73-80, 1998.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-autônomas. *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2023.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classes: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

LUKÁCS, Georg. *O Romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MANDEL, Ernst. *O Capitalismo tardio*. Trad. de Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARCELINO, Giovanna Henrique. *Marxismo e modernidade em Fredric Jameson*. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2018.tde-16032018-131027. Acesso em: 10 mai. 2023.

MARTIN, Adrian. *Mise en Scène and Film Style: from classical Hollywood to new media art*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

MORETTI, Franco. ¿Alegorizar siempre?. *New Left Review*, n.121, p.63-75, mar-abr 2020.

MOURLET, Michel. *Sobre uma arte ignorada*. 1995. Trad. Luiz Carlos Oliveira Jr. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2015/07/06/michel-mourlet-sobre-uma-arte-ignorada/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

MURPHET, Julien. Review of The Ancients and the Postmoderns. *Affirmation: of the modern*, vol. 3, n.1, autumn 2015.

MULVEY, Laura; WOLLEN, Peter. From Cinephilia to Film Studies. In: GRIEVESON, Lee; WASSON, Haidee. *Inventing Film Studies*. Durham: Duke University Press, 2008, p.217-234.

NICHOLS, Bill. *Movies and Methods: an anthology*, v.1. Berkeley: University of California Press, 1976.

NOYS, Benjamin. 'The Masses Make History': on Jameson's Allegory and Ideology. *Historical Materialism, On Jameson's Allegory and Ideology. Historical Materialism*, v.29, n. 1, p.1-17, dez.2020.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus editora, 2013.

OLIVEIRA, Gislaine Cristina de. *Desemaranhar: estudo de O Método Brecht, de Fredric Jameson*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, Unicamp, 2011.

PAWLING, Christopher. The American Lukács? Fredric Jameson and Dialectical Thought. In: HOMER, Sean; KELLNER, Douglas (eds.) *Fredric Jameson: a critical reader*. London: Palgrave Macmillan, 2004, p. 22-41.

PHILIPS, Deborah. The Althusserian moment revisited (again). In: WAYNE, Mike (ed.). *Understanding Film: marxist perspectives*. Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p.87-104.

PYNCHON, Thomas. *Inherent Vice*. London: Penguin Press, 2012.

RICHARDSON, Michael. Making use of Brecht. *The Bookpress*. the newspaper of the literary arts, v. 9, n.1, p.1-8, fev. 1999.

ROBBINS, Bruce. Single? Great? Collective?: on Allegory and Ideology. *South Atlantic Quarterly*, v. 119, n. 4, p. 789-798, 2020.

RODOWICK, D.N. *Elegy for Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

RODOWICK, D.N. *The Crisis of Political Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1995.

ROSEN, Philip. Screen and 1970s Film Theory. In: GRIEVESON, Lee; WASSON, Haidee. *Inventing Film Studies*. Durham: Duke University Press, 2008, p.264-297.

ROSS, Kristin. *Maior de 68 e suas repercussões*. Trad. de José Ignacio Mendes. São Paulo: Sesc Editora, 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky; RUGGIERI, Mariana; NOGUEIRA, Camila; ROMÃO, Luiza ; SALDANHA, Fabio; NATALI, Marcos; MELO, Roger. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p.389–421, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630>. Acesso em: 24 nov. 2023.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

STARR, Peter. *Logics of Failed Revolt*. Frech Theory After May 68. Stanford: Stanford University Press, 1995.

TALLY JR. Robert. *Fredric Jameson: the project of dialectical criticism*. Chicago: Pluto Press, 2014.

USANOS, David Sánchez. Introducción. In: USANOS, David Sánchez (ed.). *El Postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores, 2012.

XAVIER, Ismail. *A experiência do Cinema*. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

WALSH, Michael. Jameson and “Global Aesthetics”. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noel (orgs.). *Post-Theory: reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin University Press, 1996, p. 481-500.

WATKINS, Evan. Generally Historicizing. In: BUCHANAN, Ian; IRR, Caren (eds.) *On Jameson*. From postmodernism to globalization. Albany: City of The State of New York Press, 2006, p. 15-26.

WEGNER, Phillip E. *Periodizing Jameson: dialectics, the University, and the desire for narrative*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo. 2017.

WOLIN, Richard. *The Wind from the East: french intellectuals, the cultural revolution and the legacy of the 60s*. Princeton: Princeton University Press, 2010. *E-book*.

ŽIŽEK, Slavoj. *A Visão em Paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. Jameson as a theorist of revolutionary philately. In: HOMER, Sean; KELLNER Douglas (eds.) *Fredric Jameson: a critical reader*. London: Palgrave Macmillan, 2004.