

# OS USOS E AS TROCAS

## NOTAS SOBRE VAN GOGH E WARHOL

André BUENO<sup>1</sup>

- RESUMO: Este artigo argumenta contra a comparação entre van Gogh e Warhol, feita por Fredric Jameson no ensaio *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*
- Palavras-chave: Capitalismo; Modernismo; Pós-modernismo; van Gogh; Warhol.

A certa altura do conhecido ensaio *Postmodernism or The cultural logic of late capitalism*, Fredric Jameson compara Vincent van Gogh e Andy Warhol, incluindo no comentário *O grito*, de Edward Munch (Jameson, 1991, p.1-66). A base da comparação é simples: a forma como van Gogh e Warhol representam sapatos, esses tão comuns objetos da vida cotidiana. O alvo, no entanto, é bem amplo: nada mais, nada menos, que uma comparação entre duas etapas do capitalismo. Expressivo, angustiado, solitário, fragmentado e nada superficial, van Gogh representaria o Alto Modernismo. Indiferente, vindo do mundo da propaganda e sempre ligado à mercadoria, Warhol, com seus *Diamond dust shoes* gélidos e petrificados, representaria o mundo do pós-modernismo e a *lógica cultural do capitalismo avançado*. Em um, a hermenêutica do superficial e do profundo, da essência e da aparência, do latente e do manifesto. No outro, a total reificação da imagem, que não deixaria espaço algum para o leitor. Em van Gogh, um mundo autoral e expressivo, apontando para além da superfície da tela. Em Warhol, o traço mais saliente do pós-moderno, ou seja, a redução da realidade a imagens, a fragmentos soltos, a simulacros, a uma ausência de profundidade. Tudo posto, é claro, no contexto difuso dos diversos “fins” – da modernidade, da política, dos paradigmas, da ideologia, etc.

Decidido a encarar o pós-modernismo, Jameson não se acanha com a fragilidade dessa idéia, que pode ser tudo, assim como seu contrário, dependendo do interesse do crítico que trate do assunto.

Pau para toda obra, pós-modernismo pode designar o fim do ideário moderno, sua crise, a apropriação indiscriminada do próprio modernismo ou, com mais ligeireza e facilidade, a própria variedade cultural das últimas décadas, sobretudo nos Estados

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Unidos. Daí Warhol, *pop-art*, John Cage, Beatles, Rolling Stones, Godard, Spielberg e o que mais aprouver. Sem maiores mediações, ausentes as contradições, sem especificar as formações sociais e históricas, dos anos de 1950 em diante, a partir dos Estados Unidos, teríamos o avanço das sociedades urbanas de massa e o pós-modernismo como *lógica cultural do capitalismo avançado*. Os grandes nomes da arte moderna já estariam incorporados à placidez de um cânone acadêmico, e a arte *pop* / pós-moderna fazendo o que Jameson indica como superação dos limites entre os níveis de cultura. E teria ficado difícil distinguir a cultura erudita da cultura de massa, não se entende direito por quais vias.

O primeiro problema, a meu ver central para o tipo de argumentação de Jameson, diz respeito ao conceito de *capitalismo avançado ou tardio*, dependendo do autor. O ponto de apoio teórico seria o Ernest Mandel de *Late capitalism*, para Jameson o marxista que pensou essa etapa avançada ou tardia do capitalismo. Seria uma forma muito pura de capitalismo, e quase que só. Nada mais é especificado, ajudando o leitor a entender porque essa entidade *capitalismo avançado ou tardio* forma tão poderosamente uma *lógica cultural*, que possamos entender como pós-modernismo. Exceto, é claro, no mero sentido cronológico, daquilo que vem depois.

Não é difícil concordar com o argumento, no que ele tem de genérico e inespecífico: após as etapas anteriores do capitalismo, como sistema mundial e formações imperialistas, após a 2ª Guerra entra em cena um novo estágio, do capitalismo multinacional, de monopólios, das sociedades urbanas do consumo de massa, ou seja, a etapa avançada ou tardia do capitalismo, que também atende pelo nome de *globalização*, sugerindo desde logo um mundo sem fronteiras nacionais ou regionais, integrado pelo sistema global de produção, troca e consumo de mercadorias. Mas não se realiza na forma de uma totalidade fechada, inteira e sem restos, imune ao conflito e à contradição, igual em todos os quadrantes.

De fato, como Jameson não se dá ao trabalho de especificar a forma e o sentido dessa etapa avançada do capitalismo, essa figura entra no ensaio como algo genérico e abstrato, um ponto de apoio bem frágil para sustentar toda uma *lógica cultural*. Não há mediações, conflitos entre campo e cidade, modernizações pioneiras ou tardias, resistências e diferenças locais, permanência das formações históricas do passado e, muito menos, a convivência, conflitante, de diversos tempos históricos no presente, de maneira desigual e combinada. Como é o caso, sabemos bem, do Brasil e de outros países da América Latina. Significa que essa nova etapa do capitalismo marca processos de transição contraditórios e desiguais, de maneira alguma se tratando de entidades totais e absolutas, com a mesma forma e o mesmo sentido, em qualquer ponto da totalidade que se deseja entender. Se assim fosse, deveríamos aceitar uma lógica cultural não-contraditória e linear, unidirecional e que teria absorvido toda a variedade das formações históricas, sociais, culturais, religiosas e políticas, o que não parece ser o caso.

Jameson, é claro, pensa a partir dos Estados Unidos. Pensa a partir da metrópole mundial do capitalismo, Nova York. Mas pensa, sobretudo, a partir da Universidade norte-americana, com um vivo interesse pela Teoria Francesa vinda dos anos de 1960. Foucault, Derrida, Lacan, Barthes são os interlocutores, de fato, numa espécie de *confronto de teorias e discursos*, onde o *capitalismo avançado, tardio ou globalizado*, fica à margem, como uma espécie de dado objetivo, de *a priori* que não seria preciso elaborar, exceto no que tem de genérico e pouco especificado: imagens da cultura urbana de massas, fragmentação, pastiche em lugar de paródia, superfícies sem qualquer profundidade, horror a qualquer cânone ou hierarquia cultural, suposta superação dos limites que separariam as diversas culturas, sobretudo a erudita e a de massas. Neste último caso, com um viés populista que não escapa à crítica de Jameson.

Não havendo a elaboração desse conceito central – o de um capitalismo multinacional de consumo – em torno do qual gravita toda a argumentação, o leitor perde toda a riqueza de significados que envolve o mundo das culturas agrárias, pré-urbanas ou das pequenas comunidades rurais, que significaram muito na formação de van Gogh na Holanda de seu tempo e que não desapareceram, como que num passe de mágica.

Ainda hoje, em muitos pontos do planeta, sobrevivem e permanecem culturas e comunidades rurais, pré-urbanas, trabalhando a terra e vivendo de uma forma impensável, digamos, para um morador da metrópole que é Nova York. Ao contrário do que enfatiza Jameson, a memória oral e visual dessas comunidades rurais, de lavradores pobres, com sua cultura e seus credos, não se petrificou, não se tornou mero “texto”, algo vazio que se daria apenas no contexto lingüístico, sem mais referências aos contextos históricos e sociais.

Ainda uma vez, o exemplo do Brasil serve bastante bem para ilustrar esse ponto crítico. Fiquemos com o problema da terra e sua distribuição, que remonta ao início da colonização portuguesa e permanece no presente, marcando conflitos entre o campo e a cidade, entre o passado e a modernização recente, como um traço histórico de longa duração, que não foi abolido, superado ou absorvido, sem restos, pela modernização recente e conservadora do capitalismo em nosso país. Ainda hoje, cabe lembrar, existem no Brasil cerca de trezentas pequenas comunidades oriundas de Quilombos, de refúgios de escravos negros fugidos da servidão, com sua herança cultural, religiosa e lingüística. No mesmo país, é certo, onde há São Paulo e Rio de Janeiro, onde convivem traços de antigas exclusões com os sinais evidentes de uma modernização avançada, na fábrica, no escritório, no mundo da tecnologia, na comunicação de massas, no consumo de mercadorias, no lazer e na vida cotidiana. Temos metrópoles que se expandiram, ao longo das últimas décadas, graças a uma forte migração, dos pobres vindo do campo para a cidade. Para viver na periferia, em todos os sentidos do termo. Cabendo frisar que a cultura dos que migraram do

Norte e do Nordeste para o Sudeste e para o Sul, do campo para a cidade, muitas vezes, não desapareceu, mas sofreu mudanças que seria preciso pensar, ao entrar em contato com o mundo do imaginário urbano da cultura de massas. Sem passagem, como indicou Antonio Candido, pelo mundo do livro e da leitura. (Candido, 1986, p. 140-63 ).

Mesmo nos Estados Unidos, fica difícil imaginar a poderosa *lógica do capitalismo avançado* tomando conta do cotidiano e do imaginário das comunidades rurais do Sul e do Centro Oeste do país, já que se trata de formações sociais e históricas com características muito diversas da cosmopolita Nova York.

Ao começar a comparação entre van Gogh e Warhol, Jameson nos alerta para o fato de que os sapatos – na verdade, botinas de trabalhador – pintados por van Gogh, de tão reproduzidos e vistos, para não serem reduzidos a *sheer decoration* precisariam ser postos de volta no mundo onde foram feitos, para o qual foram uma resposta, indicando uma hermenêutica da pergunta e da resposta. Para Jameson, o mundo camponês da mais extrema, esquelética e famélica miséria. Não muito mais que isso. Sem elaborar a força da representação visual do mundo cotidiano do trabalho, da natureza e da condição humana sob a pressão da necessidade imediata de sobreviver. Assunto para o qual, com certeza, não seria Martin Heidegger a oferecer uma resposta materialista ou remotamente dialética. (Jameson, 1991, p. 7-8 ).

O que escapa ao argumento de Jameson é que a força de van Gogh não vem de uma genérica entidade chamada Alto Modernismo, pois no mesmo período conviveram forças e talentos díspares e contrastantes. Muito menos de van Gogh ter se tornado um artista “canônico”, no que isso tem de pejorativo, em se tratando do campo crítico onde Jameson se situa, nos Estados Unidos. O que faz de van Gogh um **clássico moderno** – no sentido forte do termo, de arte que supera e transcende a época em que foi criada, ficando para as gerações futuras como um legado rico, sempre atualizável e gerador de novas leituras – é a capacidade de dar forma complexa às cenas do cotidiano simples do trabalho, dos objetos de uso ligados ao mundo do trabalho, com uma força de representação que nem mesmo a reprodução mecânica pode obscurecer ou congelar. Um clássico **realista**, ainda uma vez no sentido forte, daquela grande arte que nos **ensina a enxergar a realidade**, jamais se reduzindo a mero reflexo, espelhamento ou efeito ilusório, típicos de artistas menores, de menor potência criadora.

Uma vez mais, olho as reproduções dos quadros de van Gogh. (Walther & Metzger, 1993). Olho com admiração e respeito as figuras dos camponeses, do campo, da natureza, da comida, dos objetos de uso, da vida simples e cotidiana, do mundo do trabalho ali representado. Não vejo nessas imagens nenhum “gesto utópico”, fixado numa “explosão de cores”. Vejo clareza e concisão, densidade humana e emocional, que comove discretamente, sem algum *pathos* excessivo.

Tampouco vejo nessas imagens fortes e simples, raras e claras, de uma poesia visual clássica, algo de congelado e “canônico”, cansado e indiferente aos olhos e à sensibilidade do leitor contemporâneo. Onde Jameson percebe um passado mudo, uma “pergunta” hermenêutica a ser recuperada, vejo permanência e capacidade de chegar às gerações futuras. Nem sempre, é claro, pois olhares distraídos, de turista ou de consumidor, passariam ao largo de uma percepção ativa dessas figuras. O que significa pouco, pois tenderiam a passar ao largo de toda arte, de qualquer época.

Depois, haveria o van Gogh explosivo, dos mil girassóis, corvos e céus absolutos, dando forma a uma interioridade rica e dilacerada, que não suportaria as próprias contradições e as pressões da sobrevivência social. Seria o van Gogh *suicidado pela sociedade*, como escreveu Antonin Artaud, outro artista excessivo. Mas o van Gogh das botinas usadas, das botinas jogadas no chão, das botinas ocupando um lugar no cotidiano, é o van Gogh ligado ao mundo cotidiano dos usos, não das trocas mercantis, nem das imagens-fetice da mercadoria. E, sabemos todos, os quadros de van Gogh jamais foram mercadoria, jamais tiveram valor de mercado, jamais entraram no circuito das trocas, enquanto o pintor viveu, até que se matasse.

Que os quadros de van Gogh, resultados de um grande talento dilacerado e sofrido, condensando uma poderosa energia visual e emocional, à revelia do artista tenham se tornado, umas décadas depois, valiosos de muitos e muitos milhões de dólares, é certamente uma ironia amarga a mais, inseparável do capitalismo como mundo das trocas e das mercadorias, dos valores de troca, desligados por inteiro do mundo do trabalho, dos usos cotidianos das coisas.

A ironia, amarga, é o talento, é o sofrimento, é a vida pobre do pintor holandês, que seria pastor religioso e tornou-se um grande artista *post-mortem*, a ironia é o quadro de van Gogh no cofre da multinacional japonesa, ou norte-americana, ou francesa, tanto faz. Para o pragmático, seria apenas a regra do jogo. Para os que discordam, sem dúvida uma amarga ironia.

Ao pensar a possível comparação entre van Gogh e Warhol, entre o “Alto Modernismo canônico” e a “Pop-arte pós-moderna da mercadoria”, a primeira coisa que me ocorreu foi a disparidade, a desigualdade dos termos da comparação, seguida do comentário crítico de Cornelius Castoriadis no artigo *A época do conformismo generalizado*: a arte pós-moderna servindo para nos mostrar como foi grande a arte moderna. (Castoriadis, 1992, p. 13-27). Incapaz de dar um sentido e uma forma a si mesma, a pós-modernidade vive de repetir, de maneira enfraquecida, os artistas do passado, fazendo do pastiche seu estilo-sem-estilo. Sem nome próprio, resultado visível de uma crise, de uma época fraca e esvaziada de valores fortes, a arte pós-moderna vive de um dilema tão simples quanto evidente: copia, repete, imita, cita, pastichia, desloca... tudo o que foi feito pela própria arte moderna. Enfim, ao pensar a comparação posta por Jameson, me ocorreu esse desnível, essa diferença de

qualidade e de força, pois nada mais distante que Vincent van Gogh e Andy Warhol. Mesmo levando em conta os estágios do capitalismo em que cada um viveu.

Para continuar pensando, não me servi da Hermenêutica, da Semiótica, da Desconstrução ou da Psicanálise lacaniana. Peguei o velho Marx, talvez meio pela rama, e me firmei no problema do valor de uso e do valor de troca, da mercadoria e seu fetichismo, o que inclui as imagens-fetichismo de massa. Claro que a Jameson não escapa que Warhol e seus *Diamond dust shoes* são uma imagem gélida e fechada do fetichismo da mercadoria, numa forma extrema, que parece excluir qualquer lugar para o leitor e seu olhar. Nesse passo da análise, Jameson nos lembra que Warhol começou como desenhista de publicidade de calçados, portanto desde logo no mundo das imagens da mercadoria. Daí para repetir, em série e de forma deslocada, as imagens-simulacro de massa – da sopa Campbell's, da Coca-Cola, de Marilyn Monroe, etc. – foi um passo. Sobretudo, um passo esperto e com grande senso de oportunidade.

Afinal, esse gesto estético, *pop* ou pós-moderno, tanto faz, que desloca a imagem-fetichismo da mercadoria, e a reproduz em série, como arte para galerias, colecionadores e museus, significa o quê? Deslocado, o fetichismo se desencanta, a ilusão do parque de diversões da mercadoria se desfaz, o leitor acorda do sonho metropolitano que o ilude (lembrando aqui, como já notou o leitor, W. Benjamin)? Deslocado, o fetichismo poderia ser lido de forma distanciada e crítica, como fetichismo que é, imagem congelada e vazia, abstrata, das trocas sociais e da acumulação privada de riqueza?

Ou se trataria, bem mais, de um gesto lucrativo e hábil, que causou *frisson* e rendeu bons dividendos para Warhol, o tempo todo um homem de *marketing* e propaganda, a começar pela própria imagem e de seu grupo de *outsiders*? Minha análise inclina-se de maneira acentuada para esta última hipótese. Lembrando, nesse passo da análise, que qualquer *distância crítica* estaria superada pela “lógica cultural do capitalismo avançado”, tornando-se um anacronismo a ser deixado de lado.

Uma vez mais, meço a imensa distância que separa os mundos onde viveram Vincent van Gogh e Andy Warhol. Não meço pelo ângulo de um moralista, que de nada serviria. Mas a diferença é notável. De um lado, o interior da Holanda e da França, o mundo rural, a natureza, o camponês, a vida rústica e simples, o cotidiano do trabalho, a pobreza material, as tensões espirituais e emocionais, o artista que acaba *suicidado pela sociedade*. Perfil, lembremos, que é marcadamente *anti-capitalista romântico*, quer se situe no começo do século 19, no final do século 19 e no começo do século 20, ou mesmo nos Estados Unidos dos anos de 1950 e 1960, com seus inúmeros anticapitalismos românticos e tardios. Muito bem ilustrados pela Geração *Beat* e pela Contracultura, outro exemplo, dentro da cultura recente dos Estados Unidos, a demonstrar força expressiva, angústias abissais e personalidades fortes, autorais mesmo, como é o caso de Allen Ginsberg de seu *Uivo* e de muitos outros poemas (Ginsberg, 1984). Assim, perfil que não é, nem nunca foi, característica

geral do Alto Modernismo europeu. Por contraste, temos o artista mundano, que veio da propaganda e nela permaneceu, que viveu na maior metrópole capitalista do século 20, anos-luz distante do mundo rural, em qualquer de seus quadrantes, e que fez das imagens da cultura de massa, deslocadas e sempre superficiais, o seu ganha-pão e o motivo de sua fama.

Mas, cabe lembrar, se de um lado temos a pobreza e o isolamento de van Gogh, incapaz de sobreviver no mercado de arte, de outro temos um Warhol o tempo todo voltado para a construção da própria imagem, como personagem de coluna social que em grande medida era. Dando forma e sentido, uma continuidade mesmo, à lógica das superfícies e da suspensão de valores, tão cara a certos ramos da cultura pós-moderna. Posta de lado a conotação moralista, ficou de fato faltando a van Gogh um manual de sobrevivência para viver no mundo abstrato e impessoal das trocas.

É curiosa, também, a maneira como Jameson trata o passado e a memória em seu *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. A “lógica” do processo seria de tal forma totalizada e fechada, que não haveria como recuperar o passado, manter vivas suas esperanças e possibilidades, dando voz aos postos à margem pelo “progresso” e pela “civilização”. Algo como História oral, nem pensar. Nota-se então que a História dos vencidos seria uma mera ilusão, diante da força homogênea, unilinear, unidimensional e absoluta da etapa avançada e globalizada do capitalismo. Condenando à irrelevância, por suposto, todos os que se dedicam a pensar e pesquisar os tempos históricos periféricos e marginais, que sobreviveram à modernização do capitalismo e seus resultados, as muitas comunidades e suas culturas diversas, espalhadas por vários cantos do planeta. Culturas de longa duração, digamos assim, como a negra, a indígena, a hindu, a muçulmana, a chinesa e a judaica, por exemplo, em toda sua vastidão e complexidade, teriam sumido do mapa, sem deixar rastro. Sem dúvida, uma curiosa maneira de pensar a dialética dos processos econômicos, históricos, sociais, políticos e culturais do capitalismo em movimento.

Mesmo nas metrópoles deste final de século 20, cabe lembrar que não existe uma hegemonia total e absoluta das imagens-fetiche da mercadoria, no que tem de forma abstrata da economia e do trabalho social. Mesmo nessas metrópoles há diferenças culturais, religiosas, políticas, e tudo mais que faz a variedade da vida cotidiana. Não apenas a força, sem dúvida expansiva e abrangente, da cultura urbana de massas. Até mesmo em Nova York, coração do capitalismo e, digamos, a “capital do século 20”, há exemplos dessa diversidade não absorvida e integrada ao mundo-fetiche da mercadoria.

Fico num só exemplo, que a mim me agrada bastante: os filmes *Smoke* e *Blue in the face*, escritos e dirigidos pelo escritor Paul Auster e pelo cineasta Wayne Wong. Nas imagens desses filmes temos um cotidiano de bairro, o Brooklin, seus

tipos humanos, sua diversidade étnica e cultural, uma certa tradição de vida cotidiana e comum que escapa, em larga escala, ao mundo *yuppie* do *big business*, da propaganda e do *marketing*, da afluência material e seus símbolos, inclusive tecnológicos. Um exemplo, dentre muitos, de como é possível representar a vida cotidiana de um ângulo diverso da realidade esvaziada das imagens de massa da mercadoria.

Sobretudo, porque são exemplos de um *cinema de conversa*, longos diálogos sobre temas, anseios, dramas, projetos, esperanças de pessoas comuns, que vão se cruzando meio que ao acaso, fragmentos que se relacionam e desencadeiam sentidos humanos bastante interessantes e, muitas vezes, cheios de graça e de humor. Em resumo, o pesadelo melancólico da paisagem urbana como apenas e nada mais que gélidas imagens indiferentes da mercadoria não pode, e não ocupa, todos os espaços da vida cotidiana. Se é assim, mesmo em Nova York, em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, para ficarmos no Brasil, haveria inúmeros exemplos de variedade étnica e cultural, sobrevivendo nas metrópoles que se definem, é claro, pelos processos da modernização tardia, acelerada, desigual e combinada do capitalismo. Ainda periférico, sem dúvida, mas que também pode ser entendido como “inserção subalterna na economia globalizada”, como eufemismo talvez mais palatável para as sensibilidades finisseculares.

Mantida a força contraditória que contrasta campo e cidade, metrópoles modernas e mundo rural de tradições milenares, tendo ainda como referência as botinas de uso cotidiano pintadas por van Gogh e os sapatos-mercadoria representados por Warhol, algumas observações podem ser acrescentadas, no interesse de aprofundar o debate crítico. Primeiro, que não há idealização possível do mundo rural e pré-urbano, como um *locus* utópico, comunitário e solidário, justo e fraterno, que foi destruído pelo avanço da urbanização das sociedades industriais modernas. Trata-se de um mero consolo, que faz um movimento muito conhecido: diante das pressões da metrópole, idealiza um passado rural, dele abolindo a violência, a servidão, a ignorância e o atraso, tornando tudo róseo e repleto de sabedoria ancestral.

Portanto, o mundo rural ou interiorano onde foram feitas as botinas pintadas por van Gogh não pode mesmo ser idealizado. Isso posto, não se trata de contrapor o mundo ideal / rural do valor de uso – as botinas pintadas por van Gogh –, ao mundo inteiramente reificado do fetiche da mercadoria – *os Diamond dust shoes* de Andy Warhol, representando apenas o valor de troca, superfícies de onde se ausentaram os traços, quaisquer que fossem, dos usos cotidianos dos objetos. Seria uma redução fácil e bastante equivocada. Não há idealização possível, no campo ou na cidade, pois isso sempre implica retirar a violência da vida social.

Cabendo acrescentar, neste passo da análise, que o ensaio de Fredric Jameson não aprofunda análises da economia, das classes sociais, dos partidos políticos, do

Estado, da sociedade civil, fazendo com isso uma espécie de *kulturkritik* tardia. Dialogando, como já indicado acima, com a Teoria francesa, de Lacan, Foucault, Derrida e Barthes, sobretudo, mas também com Heidegger e a Hermenêutica. Com um gosto que, bem ao modo das teorias em concorrência nos mercados acadêmicos, pende muito mais para “textos”, “formações discursivas”, “micropolíticas”, “diferenças” na linguagem e “cultura do significante”, do que para uma análise específica do tal capitalismo avançado e das formações sociais e históricas, tendo que incluir o Estado, a economia, a política, as classes sociais, a organização da cultura, o lugar dos intelectuais e as diversas formas de hegemonia e contra-hegemonia. Numa tradição que vai de Marx a Gramsci, como sabemos todos. Perdido o movimento contraditório dos processos reais das formações práticas e simbólicas da vida social e histórica, ficamos com um debate entre teorias, uma espécie de “guerra de posições” no estrito âmbito do mundo acadêmico. O que é pouquíssimo, dada a enormidade do problema e dos temas levantados.

Mesmo quando enfatiza o contrário, os exemplos usados por Jameson – na pintura, na música, na arquitetura, no cinema, na literatura, etc – deixam mesmo no leitor a impressão de que foram escolhidos ao acaso, de fato *at random*. Como quem pegasse uns exemplos da variedade do presente da vida na metrópole, contrastasse de forma genérica com o tal Alto Modernismo, e situasse, sem muita mediação ou construção crítica, numa férrea “lógica cultural”, típica do “capitalismo avançado”.

Lembremos, uma vez mais, que Jameson não se dá ao trabalho de trazer Ernest Mandel para seu ensaio, de maneira específica e qualificada, constando esse pensador como uma referência de passagem. Essa junção – da variedade apenas aparente, e não qualificada, do presente urbano, sobretudo nos Estados Unidos – com a “lógica cultural do capitalismo avançado”, acaba por não ser muito convincente. A armação teórica parece frouxa, as generalizações são rápidas e rasteiras, não há sujeitos sociais, não se nota sombra de mediações bem situadas, montando uma figura crítica contraditória e complexa.

De forma sumária, somos informados acerca da *contemporary theory*, responsável pela crítica e pelo descrédito do “modelo hermenêutico de interior e exterior”, considerando-os “ideológicos” ou “metafísicos”. Com essa operação teórica, teriam ido para escanteio nada mais, nada menos que: 1) O modelo dialético de essência e aparência, levando junto conceitos de ideologia e de falsa consciência; 2) O modelo freudiano de latente e manifesto, incluindo a repressão; 3) O modelo existencial de autenticidade e de inautenticidade, relacionado com o modelo da alienação e desalienação; 4) E, mais recente, a oposição semiótica entre significante e significado. Em lugar desses modelos da profundidade, teríamos concepções de práticas, discursos e jogos textuais. Entramos no reino das superfícies, sinônimo de pós-moderno.

Isso posto, o mundo das ações humanas, o mundo do trabalho e da vida cotidiana, do trabalho, do poder e das paixões, o mundo complexo e contraditório ao qual os grandes artistas do passado – modernos, clássicos, e tantos outros – deram forma também complexa e contraditória, fica reduzido a uma “metafísica ideológica da profundidade”. O *Grito*, de Munch, parado no ar, perdeu o sentido. Não haveria mais densidade humana e emocional a ser expressada, pela pintura, pela poesia, pelo teatro, pela música ou pela narrativa. Só superfícies. Valendo o mesmo, supõe-se, para toda a pintura de van Gogh, de Munch, de Ensor, Bacon, Ernst, Kandinsky, Klee, Modigliani, Dix, e Picasso, claro, posto que não “choca” mais ninguém. Dada a força crítica, explicativa e transformadora da Teoria das Superfícies, supõe-se que toda a história da arte deva ser revista e reescrita, pondo em sua devida irrelevância profunda Da Vinci, Michelangelo, Vasari, Tintoretto, Giotto, Goya, Dürer, Rembrandt, Ticiano, El Greco, Vermeer e *tutti quanti*, todos eles metidos em alguma ilusória “metafísica da profundidade”.

Em seu lugar, significantes à deriva, jogos de linguagem, intertextos puramente formais, superfícies às vezes superpostas, textos abstraídos e isolados de qualquer contexto. Não espanta que, dada a vitória em toda a linha da Teoria Contemporânea da Superfície, do Texto e do Significante, a crítica fundada na dialética deva, envergonhada, sair de fininho da sala. E então se entende porque a férrea lógica cultural do capitalismo avançado prescinde, por inteiro, das anacrônicas e metafísicas análises que levam em conta as formações históricas e sociais, a economia e a política, o Estado e a sociedade civil, as classes sociais e a organização da cultura, os partidos políticos e as formas como o poder é exercido, pela via da força, da persuasão e do consentimento.

Mas não penso que superfícies superem o passado e tornem ilegíveis as memórias e imagens das gerações que viveram antes de nós, tornando tudo apenas “texto”, formal e abstrato, sem força crítica ou explicativa. As perguntas postas pelas gerações passadas persistem, para os que insistem em continuar lendo a espessura histórica, emocional e humana, que deu forma à arte do passado – fosse ela popular, erudita, ou trânsito e mistura entre as culturas. Persistem e podem ser lidas. Os gritos parados no ar, as botinas pobres num canto do quarto do artista sem tostão, as imagens, sons e palavras vindos da vida cotidiana, do mundo do trabalho, da religião, da política, das esperanças e derrotas, ainda podem ser lidos e interpretados, ganhando sentidos que vão muito além desse falso problema pós-moderno, que meramente cria umas dicotomias, tipo profundo / superficial, e se resolve em favor das superfícies vazias. Vazias e, acrescento, inteiramente desumanizadas.

E, não houvesse maneira de criticar justamente a alienação, a força prática e distorcida da ideologia, os sujeitos divididos e angustiados, apontando para outras formas de imaginar e de viver a vida, teríamos que aceitar essa triste figura pós-moderna, que bem poderia ser definida como **alienação da alienação**, pois nem

mesmo poderia ser criticada. Como consolo, bem precário, nos restaria buscar em tudo, até na mais vulgar e banal imagem da propaganda, na mais distorcida forma de comunicação massificada, a própria utopia, tornando rósea e inócua a própria crítica. E a superação da crua necessidade viria pela “liberdade” das imagens e superfícies à deriva.

Silenciosas, mas ainda carregadas de sentidos, as imagens do passado – da pintura, da poesia, da música, da literatura, da vida cotidiana, das vidas comuns – continuam esperando seus leitores, mesmo agora neste final de século 20, pois certamente os há. E, acrescentemos, seguindo uma linha de clareza racional e construtiva: leitores e receptores que podem ser educados, de maneira crítica e seletiva, tomando distância em relação aos simulacros e imagens congeladas da mercadoria de massa.

BUENO, A. Uses and exchanges. Notes on van Gogh and Warhol. *Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 113-24, 1999.

- **ABSTRACT:** *This article argues against the comparison between van Gogh and Warhol in Fredric Jameson's essay Postmodernism or the cultural logic of late capitalism.*
- **KEYWORDS:** *Capitalism; Modernism; Postmodernism; van Gogh; Warhol.*

### **Referências bibliográficas**

- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.
- CASTORIADIS, C. *As encruzilhadas do labirinto 3: o mundo fragmentado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- JAMESON, F. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- GINSBERG, A. *Collected poems 1947-1980*. London: Penguin Books, 1984.
- WALTHER, I. & METZGER, R. *van Gogh - L'Œuvre complète - Peinture*. Köln: Benedikt Taschen, 1993. 2v.

### **Bibliografia**

- ARGAN, G. C. *Arte moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1993.

- HIRST, P. & THOMPSON, G. *Globalização em questão*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- JAMESON, F. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. *Revista do CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p.16-22, jun. 1985.
- JAY, M. *Marxism and totality - the adventures of a concept, from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- READ, H. *A concise history of modern painting*. London: Thames and Hudson, 1986.
- THOMPSON, E. P. *Customs in common - Studies in traditional popular culture*. New York: The New Press, 1992.

