

# NOSTALGIA DA MODERNIDADE: REFLEXÕES SOBRE A MELANCOLIA E O FIM DO SONHO NO TEMPO DO AGORA

## *The modernity nostalgia: reflections about melancholy and the end of the dreams in present time*

Cláudio Rodrigues Coração<sup>1</sup>  
Saulo Pedrosa da Fonseca Rios<sup>2</sup>  
Pedro Antun Lavigne<sup>3</sup>

### RESUMO

O artigo procura refletir sobre a melancolia do sujeito moderno, a partir de sua relação com o tempo, cada vez mais mediada pelos meios de comunicação e pela intensificação dos processos de produção e consumo capitalistas. Evidencia, pois, a nostalgia como marca afetiva da Modernidade, ao problematizar a dificuldade de vivermos o presente, em função da emergência de um futuro ameaçador. Para tanto, faz revisão teórica sobre a temática, articulando um olhar atento para acontecimentos históricos e signos da cultura midiática contemporânea com o objetivo de demonstrar a existência de uma relação complementar entre nostalgia e melancolia como condicionante de nossos modos de ser e estar no mundo.

**Palavras-chave:** Modernidade. Temporalidade. Cultura Midiática.

### ABSTRACT

This article seeks to reflect about the melancholy of the modern subject, from its relation with time, increasingly mediated by the media and by intensifying capitalist production and consumption processes. Thus, the nostalgia as an affective mark of modernity, when problematizing the difficulty of living the present, due to the emergence of a

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação, meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Líder do grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (UFOP). crcorao@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1402-7787>

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Temporalidades pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (MG). Pesquisador do grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (UFOP). saulojor@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4885-1571>

<sup>3</sup> Mestre em Comunicação e Temporalidades pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (MG). Membro do grupo de pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (UFOP). pedro.lavigne1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8046-4734>

threatening future. In order to do so, it carries out a theoretical review of the theme, articulating a close look at historical events and signs of contemporary media culture with the objective of demonstrating the existence of a juxtaposed relationship between nostalgia and melancholy as a condition of our ways of being and being in the world.

**Keywords:** Modernity. Temporality. Media Culture.

## 1 INTRODUÇÃO

O passado está em liquidação! É preciso insistir e reconhecer que é cada vez mais notório o flerte com aquilo que jaz, como uma das marcas definidoras de nosso tempo. Esse apreço obsessivo não tem a ver, exatamente, com o zelo em relação à manutenção e difusão dos signos da cultura material e imaterial que integram a experiência histórica. Difere-se, também, da crítica (precisa, por sinal) que os estudos em comunicação e temporalidades vêm realizando acerca de certo entendimento do tempo ancorado numa perspectiva teleológica, linear, que apreende passado, presente e futuro como estruturas apartadas de quaisquer relações, já que, segundo entendimento disseminado no senso comum, o passado ficou para trás, o presente, por sua vez, é o tempo que vivemos e o futuro está por vir.

Não. O passado que está à venda é esse a respeito do qual somos compelidos, cotidianamente, a adquirir pequenos pedaços daquilo que um dia obteve seu esplendor. Basta observarmos que a Indústria Cultural encontrou no passado um grande filão. Prenhes de tempo, suas prateleiras anunciam a volta e, em especial, o reestabelecimento de componentes que fizeram parte de nossas vidas, da vida de nossos pais e, quiçá, de nossos avós. Como estratégia de negócio, a Indústria Cultural oferece o retorno de experiências (efêmeras), materializadas em produtos que evocam a presença do inaudito e espanam o mofo bolorento daquilo que deixamos guardado no baú do vivido, revelando camadas e mais camadas de passados, ao apresentarem um velho remoçado. Apresenta mais uma chance de consumirmos e gozarmos o antigo, entretanto, coberto por uma nova roupagem que pretende atender nosso desejo de passado, em consonância com o contexto mercadológico atual. Isso nos leva a pensarmos sobre a possibilidade de existência de um processo de reificação do passado, isto é, de transformação do passado em mercadoria. Um processo violento, alicerçado por ondas de nostalgia, mediadas pelo entrecruzamento entre a mídia e o capitalismo, visando, senão ao lucro, a nossas mentes e corpos. Um ciclo vicioso, portanto, entre demanda e oferta, oferta e demanda, inerente às rupturas traumáticas advindas da emergência da Modernidade, que, por sua vez, transformaram as formas pelas quais interagíamos com aquilo que estava posto no outrora, destituindo a singularidade das experiências, ao fazerem restar um lugar comum fugidio e vazio.

Esse processo, no entanto, não pode ser analisado como um fenômeno que surgiu das vísceras da mídia e do capital, manipulando desejos, fazeres

e quererem, ao passo que promovendo o nascimento de uma demanda por aquilo que já passou. É preciso observar que, por detrás desse ciclo, há um elemento existencial revelador de um espírito que determina um modo de ser e estar no mundo e de experienciar o próprio tempo, exposto nisso que batizamos de *nostalgia da Modernidade*.

Nesse sentido, este artigo oferece chaves de leitura para uma reflexão sobre os traumas da Modernidade, a partir de diferentes signos da cultura midiática, com atenção detida à nostalgia e à melancolia; rastros afetivos que condicionam modos de sociabilidade dos sujeitos e sua relação com o tempo. Em um primeiro movimento, analisa fragmentos de cartas de Walter Benjamin, Pier Paolo Pasolini e Kurt Cobain, em perspectiva com as obras legadas por eles, buscando justapor o binômio nostalgia/melancolia à falência de um certo encantamento pela vida (ou uma ideia de vida) que, por assim dizer, contribuiu para suas respectivas mortes. Em seguida, apresenta a emergência de um novo cronótopo que, a nosso ver, anuncia o fim dos sonhos e do futuro, calcado no progresso, inerente às promessas da Modernidade. Ao fim, lança a hipótese de que há nos semblantes nostálgicos e melancólicos uma espécie de resistência silenciosa, de temporalidade estendida, morosa - revelada na solitude, ou seja, no gesto de *estar só consigo mesmo* - frente ao tempo do capital e do Outro.

## **2 ÂNSIA PELA TOTALIDADE GERAL DA EXISTÊNCIA: WALTER BENJAMIN, PIER PAOLO PASOLINI E KURT COBAIN**

Andrei Tarkovski talvez seja o diretor que mais bem imprimiu essa problemática no cinema, em *Nostalgia* (1983). Enquanto escrevia o roteiro do longa-metragem, Tarkovski afirmara que seu desejo era o de realizar um filme que tratasse da intensa ligação do russo com suas raízes, sua cultura e seu passado (TARKOVSKI, 2010). No filme, o cineasta apresenta a história de Andrey Gorchakov (Oleg Yankovsky), poeta russo que se encontra na Itália para pesquisar a vida do compositor Pavel Sosnovsky – personagem real, enviado por seu amo para estudar na Itália do século XIX, onde obteve relativo reconhecimento. Após alguns anos, tomado por uma saudade insustentável, Gorchakov retorna à Rússia e, por fim, enforca-se. Na película, ele parece sofrer do mesmo mal que arruinou Sosnovsky. Durante sua estadia na Itália, uma profunda tristeza acomete o poeta. Assombrado por imagens do passado, pelos cheiros e sons de uma Rússia bucólica, interiorana e tradicional, o personagem distingue-se por sua melancolia e pela inaptidão em habituar-se à língua e à cultura italiana. Essa crise existencialista pode ser percebida durante a narrativa fílmica, especialmente naqueles momentos em que as imagens da terra natal são atravessadas pelas ruínas da cidade de Bolonha, que emergem majestosas por onde Gorchakov deambula. Imagens e ruínas que parecem colocar a existência do poeta em risco, criando uma atmosfera de desterro e saudade que consomem o personagem, fazendo

com que, aos poucos, vá se distanciando da realidade, alheio aos estímulos da vida, quando, finalmente, encontra a morte.

Tarkoviski (2010) diria que o absenteísmo de Gorchakov – e seu semblante marcadamente melancólico – é provocado não somente pela falta que a Rússia faz, mas por uma busca geral pela totalidade da existência. Apostamos na tese de que a busca da qual fala Tarkoviski seja substância produtora da melancolia do personagem, vinculada a isto que o cineasta descreve por nostalgia, uma “consciência inexorável e insidiosa da nossa dependência do passado, semelhante a uma doença cada vez mais difícil de suportar [...]” (TARKOVISKI, 2010, p. 248). Aventamos, contudo, que esse desconforto, essa profunda ligação com o passado que se associa à ânsia pela totalidade da existência, essa metástase que vemos espalhar e nos corroer em *Nostalgia* (1983) não seja algo intrínseco ao russo. Nossa hipótese é que parte importante desse mal-estar que nos contamina é articulado por essa mesma nostalgia, que insurge como espécie de sintoma das formas de vida modernas.

É o que se pode observar, refletindo a partir de Walter Benjamin, Pier Paolo Pasolini e Kurt Cobain. Colocamo-nos ao lado dos vencidos da história, daqueles que, de certa forma, não conseguiram se adaptar aos modos de vida modernos, para refletirmos sobre a problemática do fim dos sonhos. Partimos, então, das circunstâncias trágicas da morte desses sujeitos, ao evidenciarmos o desamparo e a melancolia do filósofo alemão, do poeta-cineasta italiano e do músico estadunidense, a partir de fragmentos epistolares, vestígios de vida inerentes à nostalgia, não apenas como um olhar apaixonado para trás, mas como denso vínculo afetivo com o passado, frente à impossibilidade de viver a Modernidade e as provações que ela nos suscita.

Em 6 de agosto de 1939, o judeu-alemão Walter Benjamin, exilado em Paris e tomado pelos compromissos da escrita dos manuscritos do livro que viria a ser lançado postumamente por Theodor Adorno com o título de *Baudelaire e a Modernidade*, endereça carta à sua esposa, Dora Sophie Benjamin:

Há tempos queria te agradecer, mas há semanas que tenho me obrigado à mais rigorosa clausura e deixado mesmo de escrever cartas, para terminar no prazo um grande fragmento do meu livro sobre Baudelaire. Acho que constitui um esforço de rigor decisivo para as minhas teorias. Aliás, estou cada vez mais dependente da aceitação delas, já que as bases da minha existência continuam ameaçadas. É provável que vá em breve por algumas semanas ou meses para a América, para ver se a partir de lá consigo resolver minha situação (BENJAMIN, 2017, p. 282).

Em setembro, já na província de Nièvre, França, à procura de notícias sobre o fragmento do livro que havia encaminhado para aprovação de Adorno, Benjamin escreve a Gretel Adorno, esposa de Adorno e sua confidente, contando suas experiências como refugiado, ao lado de outras 300 pessoas acolhidas numa casa. Quase um ano depois, sua existência chegaria ao fim.

Benjamin cometera suicídio na fronteira da França com a Espanha, após ser preso pela polícia espanhola, temendo que fosse entregue à Gestapo. Escolheu a morte a render-se à Alemanha de Hitler. Ele que apreendera o suicídio como paixão heroica na Modernidade (BENJAMIN, 2017), opta por esse ato extremo.

É importante ressaltar que, para Benjamin, mais que uma categoria epocal, a Modernidade coloca em cena um novo modo de racionalização social, caracterizado pela individualidade dos sujeitos, pela fluidez das relações sociais, por novos estímulos sensíveis, que despontam à medida que as cidades vão se transformando em metrópoles e por uma nova temporalidade pautada na velocidade, no compasso dos modos de produção capitalista.

O filósofo identificaria, ainda, que, na Modernidade, o valor das experiências narradas, partilháveis, ou melhor, aquilo que ligava os sujeitos à cultura, no contexto de uma sociedade tradicional, caíra de cotação com o avanço da técnica, conforme Benjamin (2012a). Para Benjamin (2012a, pos. 1285), isso não quer dizer que “as pessoas sintam nostalgia de uma nova experiência”, ou sintam a necessidade de se conectarem ao mundo a partir de princípios que outrora respondiam às aspirações de sua existência. Segundo o filósofo, na Modernidade, ora iludidas, ora ameaçadas pelo desenvolvimento técnico, o que as pessoas aspiram “é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja” (BENJAMIN, 2012b, pos. 1285). Benjamin é preciso em sua crítica. Libertar-nos das experiências é afirmar nossa pobreza. Nesse contexto, vencer, quer dizer, viver a Modernidade num deslumbre desvairedo com a técnica, com o capital, e com os detentores do poder é perder o vínculo com as referências passadas.

Esse movimento é catalisado pela narrativa do progresso como emblema maior da Modernidade. Progresso que representa a ruptura radical com o passado e elemento responsável por impedir o anjo da história de “parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (BENJAMIN, 2012b, pos. 82), posto que a narrativa que impera na Modernidade julga o passado como barbárie, como aquilo que o futuro não deve ser. O progresso, portanto, exaltado como promessa de um futuro melhor, a partir de uma perspectiva salvacionista, viável, exatamente, pela ausência de contingências e certeza de que a técnica simbolizaria a redenção da humanidade. A nosso ver, parte do mal-estar de Benjamin pode ser atribuído à consciência de que o sujeito que vive a Modernidade deve prestar contas com o passado, ainda que a Modernidade lhe diga o contrário. Isto fica claro, quando o autor afirma, na tese seis de *Sobre o conceito de história*, que “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012b, pos. 42).

A problemática do tempo arquitetada por Benjamin permanece como herança para gerações posteriores e, quase cinquenta anos após sua morte, Pier

Paolo Pasolini apresentaria um verdadeiro fascínio pelo passado. Tal fascínio pode ser experimentado no cinema, nos poemas, artigos e textos de Pier Paolo, entre os anos de 1960 e 1970. Intelectual de esquerda, agitador social inquieto, perseguido pela opinião pública por suas posições políticas, ideológicas e orientação sexual, Pasolini fez duras críticas à Itália de seu tempo, denunciando a degradação da sociedade, a partir da ascensão do poder democrata-cristão no pós-guerra, e, mais tarde, já no final da vida, o esfacelamento do povo que abrisse mão de suas especificidades culturais, daquilo que os particularizava como povo numa dimensão estética e política – gestos, linguagens e desejos – paleoindustrial (PASOLINI, 2020), em função de um consumismo alienado.

Em julho de 1974, Pasolini publicaria no jornal *Paese Sera*, carta resposta a Ítalo Calvino, filósofo que havia criticado seu pensamento, acusando-o de ser exclusivamente nostálgico, ingênuo e apaixonado por uma sociedade pré-capitalista, fato que o impediria de imprimir uma visão concreta e real das singularidades do mundo. Denominada *Do que tenho saudade*, Pasolini (2020, p. 84) inicia a carta fazendo a crítica da crítica de Calvino a seu posicionamento: “[...] você diz que eu tenho saudade da ‘Italietta’: todos dizem que eu tenho saudade de alguma coisa, fazendo dessas saudades um valor negativo e portanto um alvo fácil”. Vale lembrar que para o poeta a expressão “Italietta” diz de um modo de ser preconceituoso, reacionário, burguês e democrata-cristão, típico das classes abastadas. “Quer que eu tenha saudade de tudo isso? No que me diz respeito pessoalmente, essa ‘Italietta’ era um país de policiais que me prendeu, processou, torturou, ao longo de quase vinte anos”, desabafa Pasolini (2020, p. 85).

Na verdade, a saudade do cineasta é de uma ideia de povo que entraria em colapso nos anos 1970. É a saudade, portanto, das classes dominadas, que lutavam pela possibilidade de transcenderem os poderes dominantes. Saudade de um dialeto específico, próprio de uma Itália profunda, que a técnica e o capital ainda não assimilara. Nostalgia do desajuste social de sujeitos marginais como o personagem principal de *Accattone* (1961), pleno de uma espécie de distúrbio ético sacrossanto – distinto da santidade institucional representada pela paranoia moralista do Vaticano que ele rejeita em *A raiva* (1963). Contrário a isso, Pasolini ansiava por se referenciar naquela Itália periférica que mostra em *Caviões e Passarinhos* (1966) e no sorriso bobo e inocente de sujeitos como Nineto Davolli, ator principal de muitos de seus filmes. Sentia nostalgia dos “[...] escombros, das igrejas, dos retábulos, das aldeias abandonadas nos Apeninos ou Pré-Alpes, onde viveram meus irmãos [...], (PASOLINI, 2015, p. 162), como imprime nos versos de *Eu sou uma força do passado*. É consumido, portanto, pela lembrança pungente de uma idade do pão – como aquela aventada pelo jornalista e guerrilheiro italiano Felice Chilanti –, e pela força emancipadora e contingente de um “[...] ilimitado mundo camponês, pré-nacional, e pré-industrial, sobrevivente até poucos anos atrás [...]” (PASOLINI, 2020, p. 87), conforme lamentou na carta a Calvino. Segundo Pasolini, aquele povo que era objeto de sua paixão não existia mais. Aquele povo que o poeta-cineasta tanto amou “[...] tanto



fora dos esquemas de poder (e até em desesperada oposição a eles), como fora dos esquemas populistas e humanitários” (PASOLINI, 2020, p. 165-166) foi submetido (ou permitiu-se submeter) a um processo de homogeneização dos modos de racionalização social capitalista, demarcado pelo consumo, pela massificação cultural e pela aspiração e desejo de tomar o lugar do opressor, no sentido de assimilar a qualidade e o modo de vida burguês (DIDI-HUBERMAN, 2011), fenômeno que Pasolini nomeou como genocídio cultural<sup>4</sup>. É isto que o poeta esclarece na carta a Calvino:

Disse, e repito, que a aculturação do centro consumista destruiu as várias culturas do Terceiro Mundo (falo agora em escala mundial, e me refiro também às culturas do Terceiro Mundo, às quais as culturas camponesas italianas são profundamente símile): o modelo cultural oferecido aos italianos (e de resto a todos os homens do globo) é único. A conformação a tal modelo se acha antes de tudo no vivido, no existencial; e, portanto, no corpo e no comportamento (PASOLINI, 2020, p. 87).

Desiludido com esse cenário, Pasolini adotaria uma postura pessimista, desprezando o povo que um dia idolatrara, ainda que cultivando certa nostalgia por esse mesmo povo. Então, o que fazer diante dessa conjuntura precária? Na cena final do roteiro inacabado de *Porno-Teo-Colosal*, retratada por Abel Ferrara em *Pasolini* (2014) dois personagens, um homem (Nineto Davolli, já envelhecido) e seu anjo da guarda (Ricardo Scamarcio), sobem uma escada sem fim, enquanto conversam num lugar que remete ao purgatório cristão. Saudoso, o homem olha para baixo, contemplando o planeta Terra e as estrelas que o circundam. Ao pararem para descansar, o homem dirige-se a seu anjo da guarda, dizendo: “E como todas as estrelas, até a estrela que eu segui foi só uma bobagem. Mas se não fosse essa bobagem, Terra, não a teria jamais conhecido” (PASOLINI, 2014, 1h.11min.57, 1h.12min.10). Logo depois, ele pergunta a seu anjo da guarda: “Mas, e agora”? (PASOLINI, 2014, 1h12min.11, 1h12min.14). Ao que o anjo contesta: “Nada. O fim não existe. Vamos esperar. Algo vai acontecer” (PASOLINI, 2014, 1h.12min.15, 1h.12min.25). Como esperar, porém, se a vida se torna um fardo pesado em demasia, após constatar a destruição do mundo camponês? Pasolini enfrenta esse desafio entregando-se à melancolia – vide a barbaridade das imagens de *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975) – e a uma intensa pulsão sexual (que é também figura de pulsão de morte) em decorrência dessa mesma melancolia. É essa pulsão que o leva à morte, brutalmente assassinado em novembro de 1975, na Praia de Óstia, pelo garoto de programa que havia contratado.

A Modernidade nos impõe, por um lado, a vontade contingente de que algo sempre aconteça em nossas vidas, movidos que estamos pela ânsia por momentos de intensidade dos mais diversos; e, por outro, a dificuldade de espera por esses mesmos momentos, contaminados que estamos pela lógica do

<sup>4</sup> Para uma leitura crítica sobre a tese de genocídio cultural em Pasolini, ver *Sobrevivência dos vagalumes* (2011) de Georges Didi-Huberman.

“*Time is Money*”. Essa dupla ordem é acompanhada por uma forte inquietação, que pode se transformar em desamparo e sofrimento, especialmente quando os sujeitos se dão conta de que, além de não haver tempo o suficiente para esperar, a oferta de possibilidades contingentes é formada, majoritariamente, por contingências programadas (uma ideia de contingência vazia) pelos modos de produção capitalistas e pela Indústria Cultural. Somos forçados então a viver o tempo como presente absoluto, um “tempo sem expectativa, sem medo nem esperança por não ter mais elevado a contingência a um processo que pode quebrar a imanência com a eternidade” (SAFATLE, 2015, p. 113). Logo, um tempo do agora onde não há nada a esperar, já que o fim não existe e que a promessa de um futuro melhor, inerente à ideia de progresso como redenção da humanidade, ou a própria ideia de utopia como força motriz para a concretização dos sonhos, parecem não ter vingado.

Kurt Cobain, ídolo do movimento grunge, reflete tamanho desconforto. Esse desarranjo estava presente no grito angustiante de sua voz, como que chamando a atenção de (ou representando) uma geração inteira de jovens que inalavam a cultura pop do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, conforme trecho do refrão de “*Smells like teen spirit*” (1991, Nirvana) quando Kurt vocifera *With the lights out / it's less dangerous / Here we are now, entertain us*<sup>5</sup>. Observamos aqui a vontade de manutenção e ampliação das intensidades e estímulos com os quais a Modernidade nos seduziu.

*Teenage angst has paid off well / Now I'm bored and old*<sup>6</sup>, anuncia Cobain alguns anos depois em “*Serve the servants*” (1993, Nirvana), visto que essas mesmas intensidades já não pareciam suficientes para mantê-lo vivo. Numa cultura massificada, na qual nada chega propriamente a ser, e aquilo que é, ou seja, aquilo que ainda guarda consigo um componente de autenticidade – pensemos nas roupas de flanela, nos trapos e nos excêntricos óculos de Kurt, o gestual do roqueiro, o uso da droga como elemento contraventor, os quatro acordes de *Rape Me* (1993, Nirvana), ou a sombria ideia de convidar um amigo para lhe estuprar, como o cantor sugere nesta canção –, fora absorvido por essa mesma cultura em que “tudo o que ocorre não é capaz de abrir o campo de emergência de si mesmo, porque toda ocorrência já é logo imediatamente suspensa por uma nova ocorrência e assim sucessivamente” (CASANOVA, 2017, p. 40).

Cobain aparentava ter consciência disso. Uma consciência inconsciente, é verdade, mas que podia ser observada nas entrevistas do cantor e sua expressão entediada, na capa de *In Utero* (1993, Nirvana) que apresentava a figura de um anjo (não o da história de Benjamin) que prostra seus olhos ao chão num comportamento melancólico, e na ambiência angustiante de *Últimos Dias* (2005), dirigido por Gus Van Sant, retratando os últimos dias de Blake, personagem inspirado em Cobain.

<sup>5</sup> *Com as luzes apagadas / é menos perigoso / Aqui estamos agora / nos entretenha*. Tradução nossa.

<sup>6</sup> *A angústia adolescente pagou muito bem / Agora estou entediado e velho*. Tradução nossa.



“Nada me afeta do jeito que me afetava”<sup>7</sup>. A consciência inconsciente daquilo que Casanova (2017) chama de “dimensão de nadidade” das experiências da vida moderna pode ter acionado em Kurt um comportamento depressivo e suicida que testemunhamos na carta póstuma deixada por ele, onde relata a falta de paixão pela música e, em algum aspecto, pela própria vida, notadamente no momento em que se apropria da estrofe de uma canção de Neil Young, para fundamentar a trágica decisão de se matar: “[...] é melhor queimar do que se apagar aos poucos” (TERRA, 2014). O grito de Kurt ao final de *Where did you sleep last night* (1994, Nirvana) e o suicídio com um tiro de espingarda na cabeça são os últimos, derradeiros e reveladores gestos da procura por intensidades do ícone grunge.

O que parece unir Benjamin, Pasolini e Cobain é, exatamente, a ânsia geral pela totalidade da existência, nos termos de Tarkoviski. Totalidade da existência impossível de apreender, nos inserindo em uma condição de estagnação existencial e errância sem destino, impedindo, mesmo, que vivamos o tempo que resta (AGAMBEN, 2016) para fazer findar a vida, posto que há uma dureza em submeter o passado às experiências do presente. Em decorrência disso, vislumbramos uma problemática do tempo, que se coloca a partir da emergência de um novo cronótopo, um presente amplo

[...] no qual as experiências se acumulam até se tornarem um fardo pesado [...] um presente cuja relação com o futuro transforma a crença no progresso e os ambiciosos projetos que ela acarreta numa disposição estagnante de algo mais profundo do que a depressão (GUMBRECHT, 2015, p. 67).

### 3 DUAS PROMESSAS POSSÍVEIS E UM SÓ CRONÓTOPO: POROSIDADE DO PASSADO, ESGOTAMENTO DO FUTURO E NOSTALGIA

Se é possível pensar numa suposta potência estética da nostalgia como elemento significativo do semblante melancólico, é porque podemos problematizar a melancolia enquanto manifestação recorrente na Modernidade. Trata-se de usar o moderno como instância temporal carregada de profundas e contínuas transformações de ordem técnica, social, econômica e política na organização da vida comum, de modo que a experiência do mundo moderno pode ser compreendida pela emergência do que Gumbrecht (2015) considera como cronótopo do progresso. A construção social de temporalidades balizadas pela narrativa do progresso parece fundamental para compreender o movimento do sujeito na simultaneidade do encanto e do desencanto com o mundo. Referimos-nos a uma espécie de *continuum* entre dois polos de uma mesma constituição discursiva da realidade, a saber: a construção de uma promessa de futuro, eternamente adiada, e a percepção desse futuro como

<sup>7</sup> Trecho da carta de suicídio de Kurt Cobain, escrita em 05 de abril de 1994. Disponível em: [encurtador.com.br/guPW7](http://encurtador.com.br/guPW7). Acesso em: 07 set. 2018.

iminência de destruição. É na constituição desse *continuum* que a ideia de progresso enquanto cronótopo parece central, seja na promessa de salvação pelo domínio técnico da Natureza, constantemente alimentada pela esperança de que alguma tecnologia futura será a solução para os malogros da humanidade, seja na iminência do colapso da sociedade impulsionado pela extrapolação da sanha do desenvolvimento que vai, num *futuro próximo*, acabar no desastre ambiental irreconciliável, no esgotamento dos recursos naturais do planeta ou na ruína do sistema capitalista que se esfacelaria na sua própria voracidade.

Pelo utópico ou pelo distópico, a construção dessa promessa de futuro parece intrínseca a todo o desenvolvimento do capitalismo na Modernidade, do fenômeno de organização das massas e das multidões à constante renovação da cultura de consumo que vai estruturar aquilo que Boltanski e Chiappelo (2009) chamam de espírito do capitalismo. Podemos vislumbrar, então, a manutenção dessa ideia de promessa, ou de sonho, como subproduto de uma transformação na relação dos sujeitos com o tempo. Acreditamos que é assim que Gumbrecht (2015) coloca a noção de “consciência histórica” como fonte de motivação da ideia de progresso em emergência no século XIX, que realinha o princípio de apreensão do mundo como espelho para a possibilidade de compreendê-lo enquanto narrativa. Isto significa, como aponta o autor, que o sujeito passa a experimentar o mundo como “movimento”, ou seja, começa a perceber o tempo como possibilidade de mudança e de constante transformação.

A experiência do mundo enquanto movimento não seria próximo ao tempo messiânico de que fala Agamben (2016)? O que seria a ascensão de uma experiência de mundo fundada na ideia de progresso, senão a instauração de um *entre*, de um “tempo que resta” até a escatologia da realização do sonho (fomentado pela ideia de finalidade que parece inerente a qualquer percepção de movimento)? Este intervalo aberto à possibilidade (ou à inevitabilidade) da mudança seria, dessa forma, a noção de tempo operativo que transforma o tempo cronológico de seu interior (AGAMBEN, 2016). É necessário apontar que, assim como o cronótopo do progresso, a compreensão do mundo como movimento ou como tempo messiânico não se refere apenas à compreensão ampla da história do desenvolvimento técnico, político e econômico do mundo na Modernidade, mas é primordialmente uma transformação estrutural das possibilidades de subjetivação dos próprios sujeitos. Talvez seja por isso que Gumbrecht (2015) vai falar do corpo como categoria de limitação da ação humana. Antes de tudo, essa possibilidade de abertura do futuro seria relativa a um processo de compreensão da realidade que passa pelos corpos. Agamben também compreende isso na medida que explica a noção de tempo operativo como um tempo ulterior, mas interno ao ser, que jamais será inteiramente sobreposto ao cronológico que compartilhamos, e que impede que o ser e a representação que este faz do tempo coincidam com perfeição – o que o autor se refere como o *desvio*. A explicação da intensificação dessa experiência do tempo como movimento seria então o aumento no descompasso entre sujeito e temporalidade compartilhada. Nesta prerrogativa, podemos pensar na Modernidade como o tempo de

abertura, de sujeitos *desviantes*, progressivamente mais descompassados à medida que a percepção do tempo cronológico se acelera.

É interessante como o termo *desvio*, utilizado por Agamben (2016), remete ao imaginário que circunda a ideia de *loser*. O desvio enquanto descompasso temporal seria, nesse sentido, o cerne da subjetividade *loser* nas duas acepções principais que fazemos da palavra: enquanto oposição do sujeito perdedor ao sujeito empreendedor bem-sucedido (*self-made man*); e enquanto estigma de grupos identitários que se posicionam à margem do amparo político, social ou econômico, tais como determinados grupos de militância étnica e de gênero, mas também grupos que compartilham algum tipo de identidade estética, que os coloque no horizonte do espectro da *diferença* (como os *grunges* e os *nerds*, por exemplo). Segundo Oliveira (2017), a acepção do termo como oposição entre o *loser* e o *self-made man*, remonta a um primeiro uso da palavra enquanto estigma no século XIX, o que é interessante se considerarmos que esse século é marcado pela emergência do cronótopo do progresso fundamentado na “consciência histórica”, nos termos de Gumbrecht (2015).

Há, portanto, uma relação entre o sujeito *loser* e o melancólico, enquanto sujeitos que demandam algum tipo de relação específica com o tempo. Se a demanda do *loser* está no amparo, na visibilidade e no reconhecimento social, a demanda do melancólico pode estar na experiência de seu tempo interior, ou seja, na recusa de um tempo externo que, em algum momento, passa a ser esvaziado de sentido. De qualquer forma, o semblante do *loser* e o semblante do melancólico parecem compartilhar um sentimento de desconforto com relação a um tempo que lhes é imposto, que Kehl (2009) considera como o tempo do Outro. Não se trata de pensar o tempo do sujeito e o tempo do Outro como um jogo entre dois polos opostos. Afinal a relação com um tempo do Outro, como afirma a autora, é fundamental para a constituição do sujeito social, como um tipo de relação fundadora da própria psique. Nosso intuito, no entanto, é ponderar sobre essa relação de temporalidades enquanto dialética, compreendendo que o ritmo de aceleração da Modernidade, que já aparece como sintoma do progresso como cronótopo por excelência das nossas possibilidades de vida, tem a ver com uma demanda exagerada por produção que acaba suplantando a temporalidade do sujeito a essa expressão abusiva da temporalidade do Outro. Em outras palavras, há algo no comportamento desviante que pode ser considerado como resistência, seja no *loser* que resiste no sentido mais contracultural do termo, seja no melancólico que recusa essa imposição de um Outro (diga-se, uma imposição da ordem do cronológico) pela negatividade – ao negar o futuro, a esperança, o convívio ou mesmo um ideal de felicidade.

Aproveitando essa aproximação possível entre o retrato do melancólico e a militância contracultural, como duas manifestações de descompasso temporal recorrentes na Modernidade, é interessante considerar como a ascensão de determinados valores burgueses, que passam, com efeito, a estruturar amplamente as relações na sociedade de consumo, são representativos de um tipo

específico de esvaziamento de sentido que constantemente aparece como subproduto da própria possibilidade de resistência. Será que algo nessa lógica consumista de progresso tem produzido, de modo recorrente, um tipo de situação em comum que se alastra por diferentes tempos e espaços, e que faz com que diversos sujeitos reproduzam um tipo de desconforto (melancólico) que, em última instância, seria uma resposta ao sentido que escapa? Estudando o surgimento e o desenvolvimento da sociedade de consumo, Fontenelle (2017) aponta como a ideia de consumidor nasce, a partir de uma subjetivação própria do liberalismo e da Modernidade, fomentando não só características como “razão, autonomia e liberdade de escolha”, mas principalmente a ideia de que as “paixões” seriam centrais na manutenção do “bem-estar geral”. A autora, então, mostra como há um condicionante de libertação das paixões, necessário para o desenvolvimento de um sistema de acumulação capitalista.

Ora, Zizek (2016) nos mostra que o sujeito moderno (e, mais ainda, o sujeito contemporâneo) é marcado por um ideal de liberdade que o deixa progressivamente liberto das estruturas simbólicas que ditavam as possibilidades de ser, o que o autor chama de um enfraquecimento do Grande Outro. Considerando o sujeito que habita sociedades cada vez mais reflexivas, isto é, nas quais é possível se libertar das determinações da Tradição, da Religião e da Natureza, de modo que tudo passa a ser passível de contestação, a preocupação de Zizek seria com o modo como esse sujeito se vê diante do consumo enquanto única possibilidade para a emancipação e para o exercício dessa liberdade. É aqui que chegamos novamente em algum tipo de esvaziamento, à medida que esse enfraquecimento do Grande Outro pode ser entendido como a sua colonização pelo consumo, já que, como afirma o autor, podemos propor qualquer tipo de transformação na estrutura simbólica, desde que a estrutura sistêmica (econômica, portanto) permaneça inalterada.

É desse modo que a ascensão da sociedade de consumo pressupõe toda uma alteração nos corpos e nos afetos, em certa medida esclarecendo determinadas formas históricas de violência, mas produzindo mecanismos que ainda sustentam essa mesma violência – o que parece nos apontar para o cinismo (SAFATLE, 2011) como forma de subjetivação na Modernidade. A própria liberação das paixões, conforme revela o estudo de Fontenelle (2017), constitui-se numa espécie de jogo entre paixão e aculturação, ou seja, por um lado há a demanda pela satisfação e pelo gozo, e por outro a demanda do controle e da renúncia das pulsões. Na sua leitura de Freud, a autora mostra como a própria instância do *supereu* pode atuar para a satisfação ao conduzir o sujeito a uma ideia social de virtude. Esse ideal de renúncia e de controle da paixão (leia-se, pulsão), parece central nessa primazia do consumo como organizador dos sujeitos e do mundo. Em *O mal-estar na civilização*, segundo Fontenelle, Freud se refere mais precisamente a um mal-estar com a Modernidade, relativo ao controle, à repressão e à renúncia das paixões do ser. Note que essa renúncia e esse controle se justificam na lógica do adiamento, num primeiro momento da cultura do consumo, não se tratando de uma renúncia como mera negação, mas de uma renúncia que pretende se transmutar em

virtude ao adiar (eternamente) essa satisfação para um momento especialmente resguardado para o gozo, uma espécie de momento de *colher os frutos* de toda uma vida voltada para a acumulação. Essa renúncia, entretanto, pode se manifestar, hoje, em outras formas de controle das paixões, mais condizentes com as liberdades de ação e de pensamento dos indivíduos das Modernidades ditas reflexivas, como parece acontecer na ideia de *sustentabilidade* (FONTENELLE, 2017), que regula as paixões sob a lógica do risco, enquanto abre toda uma gama de opções diferenciadas de consumo.

O *esvaziamento do gesto*, descrito por Zizek (2016), parece sintomático dessa regulação do desejo pelo consumo, já que pressupõe que o sujeito é livre para escolher, desde que faça a escolha correta. Ampliando esse pensamento, é possível compreender como se constrói a dualidade da demanda por consumo, que produz um estímulo tanto para a satisfação do desejo quanto para a proibição dessa satisfação – independentemente de qualquer coisa, deve-se consumir. É assim que Fontenelle (2017, p. 202) conclui esta parte de sua análise, ponderando a existência de um “tenso equilíbrio entre o gozo prometido e sua realização inviável”. É aqui que nos questionamos se a possibilidade de satisfação dessas paixões, condenadas à tal lógica do consumo e da renúncia, não seriam cumpridas apenas sob a forma de um simulacro de satisfação.

Podemos definir esse mal-estar, aproveitando-nos do exemplo oportuno de Fontenelle (2017), como o desconforto próprio às manifestações da contracultura de maio de 1968, que estavam estruturadas nos valores burgueses de uma cultura de consumo que se estabelecia nessa espécie de liberação regulada das paixões. Quais os limites, portanto, de um processo de revolução cultural que se mobiliza no imperativo de uma realização dos desejos pelo consumo? Não parece exagerado considerar que essa foi a herança mais sólida de maio de 1968, isto é, a consolidação do consumo como única possibilidade de emancipação dos sujeitos, de modo que esta fomentou, antes de qualquer processo realmente revolucionário, a reinvenção do próprio capitalismo. O sonho de libertação que se configurava na época realizou-se, antes, numa reformulação muito limitada do mercado, de modo que as demandas que surgiam a partir dessa organização de corpos, numa tentativa de revolução, foram reduzidas, em grande parte, à abertura de novos nichos e mercados. Talvez a recente campanha publicitária da *Elma Chips* em prol da causa LGBTQ+, chamada *Doritos Rainbow*, seja um exemplo atual de esvaziamento de um sonho eternamente adiado e herdeiro daquela expectativa de futuro que fomentou uma contracultura quase que inteiramente absorvida pelo sistema econômico.

Apoiando-nos em Koselleck (2006), tentamos entender a relação entre esse mal-estar e a melancolia na Modernidade, a partir dos vestígios deixados pela construção desse ideal de futuro, que aqui viemos considerando como um *sonho* ou uma *promessa*. Se o autor considera que a composição da história pode ser feita pelo paradigma da recordação e da esperança, respectivamente, a experiência passada e a expectativa futura, de modo que essas temporalidades seriam parte da condição humana universal, poderíamos nos questionar se a

promessa de futuro que mobiliza todo esse cronótopo do progresso basilar do capitalismo não estaria construída em alguma leitura superficial ou enganosa do passado. Não obstante, poderíamos pensar em como o esvaziamento do próprio espaço de experiência teria uma dupla implicação, numa relação fragilizada com a consciência histórica, e, em consequência, numa superficialidade no horizonte de expectativa, ou seja, da promessa de futuro. Uma das explicações de Koselleck (2006) para a Modernidade enquanto movimento seria o distanciamento que passa a se instaurar entre a experiência passada e as expectativas futuras dos sujeitos, de modo que nossa experiência passa a ser significativamente diferente da experiência de nossos antepassados.

De um lado, o progresso que se instaura como central na experiência cotidiana do sujeito, do outro, uma ideia de futuro que já não pode mais ser simplesmente deduzida da experiência, e entrelaçada a isso a ascensão da racionalidade técnica, que constantemente reformula a promessa de um mundo novo (KOSELLECK, 2006). Se esse cronótopo de progresso implodiu (GUMBRECHT, 2015), a contradição estaria no fato de a própria racionalidade (se não técnica, reflexiva) ser responsável por essa implosão – o que não altera o fato de o progresso continuar norteando as relações cotidianas, ainda sustentado pelo próprio cinismo constitutivo do sujeito moderno. Aqui talvez fique mais claro como o sonho de futuro se manifesta constantemente nessa passagem escatológica da utopia para a distopia. Se pensarmos nas renovações infinitas do próprio capitalismo, seja ao se apropriar de novas demandas e mercados, seja ao otimizar e acelerar o uso e a sensação do tempo, como podemos considerar a expectativa de futuro, sem pensá-la como algo de antemão já apropriado por essa mesma lógica de progresso? Qual é o espaço do sonho, se o progresso, que se alinha ao infinito (na lógica do consumo insaciável ou da acumulação voltada para si própria), ocupa a sua centralidade? Como nossa fragilidade frente ao futuro e nossa relação muitas vezes esvaziada com o passado não nos levaria, necessariamente, a esse jogo entre distopia e utopia como promessa de futuro?

Toda a narrativa da corrupção e do golpe de 2016, no Brasil, em paralelo com o contexto global de uma retomada do conservadorismo liberal, parecem fenômenos simbólicos da fragilização de uma temporalidade guiada por um cronótopo de progresso já, em certa medida, desmistificado. Tal situação de retomada de velhos medos e velhas formas de organização social, no Brasil e no mundo, podem ser representativas de como há uma relação entre a dualidade do sonho e o fomento da ação e da subjetivação dos sujeitos. O desgaste de um longo processo de conquistas sociais, como no retrocesso histórico que se manifesta nas recentes manifestações neonazistas mundo afora, não seria representativo do futuro como algo distante de um horizonte de possibilidade, mas sim de um presente amplo, conforme Gumbrecht (2015), como algo realmente próximo de cenários ameaçadores. É nesse sentido que a porosidade do passado se dá a ver no presente, simultaneamente com uma sensação de impotência em relação a esse futuro, o que justifica, talvez, o semblante nostálgico como resposta do sujeito mais sensível a esse mal-estar.



#### 4 A TENSÃO DOS SEMBLANTES: MELANCOLIA, NOSTALGIA E *ESTAR SÓ*

Há uma máxima usualmente lançada quando se exalta a subjetividade: *reserve um tempo pra você*. Muito de sua expressividade pode ser compreendida na necessidade de *ficar só*, de reservar um espaço do cotidiano incontrolável para o descanso, para a interrupção do contato com a demanda do Outro. Essa máxima está presente desde as narrativas de autoajuda até a discussão epistemológica sobre os problemas comunicacionais. Sua premissa, além disso, determina projeções: do próprio sujeito, e de seus desejos e anseios, diante da imprevisibilidade da vida. Os níveis de subjetividade são radicalizados, portanto. E se estamos situando essa demanda para ponderar que a *solidão* se apruma nessa necessidade – *de ficar só num tempo consigo mesmo* – essa espécie de desvio da temporalidade veloz reivindica a nostalgia como marca de resistência vagarosa.

A disposição pelo silêncio, pela calma, no entanto, pode ser aterradora, porque denuncia, entre os níveis da projeção subjetiva aflita, a demanda do *começar e terminar*. Esta espécie de desorganização individual revela semblantes. A melancolia em contraste com a nostalgia. Parece ser este o ponto fulcral da discussão. Entre a *solidão* reivindicada, a partir do aporte do silêncio e da calma *consigo mesmo*, restaria para o descanso subjetivo a reminiscência do trauma, da memoração e das imagens vinculadas a uma projeção de aspecto nostálgico. Nesse sentido, a condição do sujeito estaria empenhada na dualidade nostalgia/melancolia, e sedimentada por proeminências de mortes e recomeços. Se lançarmos, como exemplo, o filme *A Liberdade é azul* (1993), de Krzysztof Kieslowski, podemos compreender tal movimento.

A personagem Julie (Juliette Binoche) está aflita pelo luto de perda, depois de um acidente de automóvel ter matado os membros de sua família. Resta-lhe a possibilidade de se enveredar pelo princípio da liberdade, em novas relações, em desconsolo com o passado da memória afetiva que teima em atormentá-la. O deslocamento emocional de Julie está envolto entre a demanda da solidão – a liberdade – e a experiência da *solidão* calcada no gesto de superação da perda. A melancolia como semblante, aqui, pode ser encarada como o retrato do ser humano *só consigo mesmo*. Por mais que essa fundamentação da falta se manifeste como ânimo triste, a nostalgia é, em contrapartida, um dispositivo de paz (a lembrança das imagens familiares), ante a necessidade de se enveredar pela liberdade do porvir. A respeito desses movimentos vitais, Dunker (2017) nos alerta que:

Os momentos de real importância na transformação ou passagem de um momento para outro ao longo da vida são precedidos por pequenos períodos de autoisolamento e esvaziamento de si [...]. Autoisolar-se é uma maneira de deixar a voz e o olhar do outro esvaziar-se do Outro, de ver nossa própria situação “de longe” ou inversamente “em uma proximidade inexplorada” (DUNKER, 2017, p. 33-34).

A tríade que se estabelece neste autoisolamento é a da *melancolia-luto-perda*, como agente perturbador das rotinas da cotidianidade. O desassossego dos sujeitos nas perdas e esvaziamentos variados, durante a vida, está demonstrado na solidude como presença e na solidão como projeção sufocada, angustiante, nervosa, ansiosa (DUNKER, 2017).

Nesse contexto, é preciso afirmar a condição dos semblantes em conflito. A melancolia é a ânsia pelo recomeço. E a nostalgia está balizada na deturpação do sentimento, já que busca, na reminiscência pelo acalanto, a afirmação da tensão, como acontece com Julie em *A liberdade é azul*.

Desse modo, haveria uma espécie de celebração do passado no presente; no entanto, as imagens mais variadas do passado (de guerra, do horror do cotidiano, dos pequenos gestos pessoais) assumem um permanente fluxo neste presente que não finda. Assim, é impossível dar *um tempo a si mesmo*, estar *só consigo mesmo*, porque a urgência de presente se faz no sufocamento do retorno do passado. Essa elaboração é celebrada na intensidade do fluxo recorrente de começo e término. A morte, nos termos de Dunker, finca a perda no condicionante da separação, da disjunção. A solidude, em contrapartida, é a saída mais ativa da reivindicação dos afetos. Com isso, a potência estética da nostalgia pode ser ancorada a isso que Dunker está chamando de solidude, visto que os semblantes podem estar circunscritos na perda instantânea das imagens. Barbosa (2014), nestes termos, afirma que:

A nostalgia não é uma tentativa ou um desejo de fazer com que determinado passado retorne; na verdade, ela não quer transformar o presente. Simplesmente porque a nostalgia é, antes de tudo, uma recusa radical do presente, uma fuga desesperada e uma intuição de que a preciosidade do passado só poderá ser mantida se ele permanecer exatamente o que é: um passado puro, sem se corromper com a “mediocridade” do presente (BARBOSA, 2014, p. 2).

Ora, poderíamos situar as sutilezas entre a incorporação da melancolia com a nostalgia na chave da movimentação. Deleuze (2013), em *A Imagem Tempo*, descreve os afetos de construção fílmica, no interesse em perceber a cristalização do tempo nas imagens, nesta “mediocridade do presente” (BARBOSA, 2014). Assim, o cinema moderno (fundamentalmente, a partir das experiências do neorrealismo italiano e das novas ondas dos anos 1950/1960) estaria elucidado numa espécie de “controle do aparato nostálgico”. Não sem sentido, o semblante da melancolia está fortemente presente nas obras deste cinema, de modo vital, como aparato prescritivo do tempo que se esvai. Talvez como crítica ao presente insuportável. Assim, aquela ideia de que a beleza está na tristeza pode ser estendida, justamente, pela percepção dos desejos e traumas ancorados nas temáticas de realizadores como Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni e Pasolini. Mas isso é uma quimera, já que os aportes da potência estética da nostalgia, como afirma Barbosa (2014), são celebrados no tempo amalucado da Modernidade, expressados na dor

da imagem trágica dessa mesma Modernidade.

Nesse aspecto, então, outra dicotomia se instala nisso que estamos empreendendo como uma moldura da *nostalgia da Modernidade*: a dor diante do futuro e a ânsia pela volta para casa, seja ela a idílica da infância, ou um lugar marcado pelo conforto. Eis, de novo, a ideia presente do *dar um tempo, estar consigo mesmo*. A circunstância desses gestos é elementar para percebermos uma noção de sedução expressiva da memória, como se a ela estivéssemos presos na sua potência de rendição.

A nostalgia estaria envolta na devoção da memória, a exercer a dualidade entre a dor de partir e a volta (pra casa, quase sempre) como o elemento fundante do sujeito sem morada, sem partida, sem chegada. Nesse aspecto, uma cena de *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, explana essa questão quando o personagem desalojado Travis (Harry Dean Stanton) caminha a esmo nas ruas sem acostamento de Los Angeles (na volta improvável para o lar depois de anos como errante). O errar na cidade pós-industrial, em sua incomunicabilidade, é um dispositivo de perda dos semblantes: tanto melancólico quanto nostálgico, pois não há guarida de pertencimento/alojamento para tal sujeito.

As infovias do movimento rápido de Los Angeles, no filme de Wenders, se assemelham às quadras de Brasília, à higienizada arquitetura dos condomínios, ao planejamento de bairros e cidades contemporâneas. Ora, isso empreende um desarranjo na ordem da representação, nos simulacros imagéticos, nas potências dos desejos do consumo. E encara, também, um problema de alteridade básico: do encontro com o próximo, mesmo esse próximo multiculturalista demandado pela temporalidade veloz, por isso contemporâneo, estar associado como desejo. Isto se verifica, justamente nas marcas discursivas planejadas, violentamente planejadas. “Atualmente, a tolerância liberal perante os outros, o respeito pela alteridade e a abertura a ela, é contrabalançada por um medo obsessivo de assédios. Em resumo, o Outro está muito bem, mas só na medida em que sua presença não seja intrusiva, na medida em que esse Outro não seja realmente outro” (ZIZEK, 2014, p. 46).

Esse vínculo de violência simbólica é relevante para entendermos que as imagens em torno do desconforto espacial e temporal e sua relação com a nostalgia (entendida como o deslocamento emocional dos desejos fincados na memória contada) é a manifestação expressiva da solidão. Essa junção é o que resta da *nostalgia da Modernidade*. Se voltarmos a Cobain, se assemelharmos as nuances em torno da transitoriedade dos objetos no mercado (SARLO, 2006) percebemos que os semblantes se traduzem nos desvios do olhar. Nas lágrimas como marcas estéticas da potência nostálgica: em sua narrativa, em seu discurso, em sua violência (BARBOSA, 2014).

Onde estaria a resposta para *ficarmos conosco mesmos, no tempo vazio da calma*? Isso é complexo, mas a presença se estabelece com o discernimento da ancoragem melancolia/nostalgia, e com a constatação dos desejos envoltos nesse discernimento: os objetos, a resistência do contato com eles, a perecidez deles etc. Didi-Huberman (2017), ao falar dos desejos dos

levantes, nos campos da arte e dos acontecimentos registrados nas imagens, observa que o que se demonstra, aqui, na assimilação nostálgico-melancólica da contemporaneidade, como resistência, é o gesto do *tempo da revolta*. Ou seja, o tempo rompido no *status quo* capitalista é o tempo do sossego da solitude. Só que esse gesto é gesto do levante: contra a tecnocracia, contra a paranoia moralista, contra as interdições do desejo. Livrar-se da instância neurótica que nos exige a plena presença na demanda da angústia da mutilação do outro é a síntese.

Em consonância a isso, o filme *Zero de conduta* (1933), de Jean Vigo, contemplado na análise de Didi-Huberman, estampa essas imagens, ao mostrar a inquietação da revolução juvenil, e na aposta nos pequenos gestos, a empreender na chave da linguagem o desejo da melancolia como transgressão. Isso nos interessa de forma mais sublinhada. E é isso que se instala como gesto de determinada erotização.

Nesse aspecto, tanto as mistificações do *tempo da revolta* como instantes fugazes captados pelos dispositivos técnicos espetaculares, como, por exemplo, maio de 1968, são lentes de projeção nostálgicas. Ora, esse deslocamento das imagens para um determinado fim, de evidência de um gestual nostálgico da Modernidade, pode ser um fim em si mesmo. Mas pode ser a etapa desejosa de nossa emulação identificatória na celebração do passado. Um exemplo disso é o documentário *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, em que há uma espécie de subversão sutil das imagens terríveis e violentas do século XX, em sua beleza trágica de componente visual. O momento mais terno do filme é a associação entre o dançarino Fred Astaire e o jogador de futebol Garrincha, a elaborarem um balé de proporção e transgressão melancólica, pelo desejo corporal erótico e belo. A aproximação das imagens de Masagão, em oposição ao luto de Julie em *A liberdade é azul*, em contraste às mortes, arruma-se no levante gestual como elemento fundamental para a explanação desta violência da *nostalgia da Modernidade*.

E se a violência divina fosse a intervenção selvagem desse anjo [a ideia de progresso tempestuoso de Walter Benjamin]? Ao ver o amontoado de escombros que cresce em direção ao céu, esses destroços da injustiça, o anjo contra-ataca de vez em quando para restabelecer o equilíbrio, vingando-se do impacto devastador do “progresso”. Não poderia toda a história da humanidade ser vista como uma normalização crescente da injustiça, trazendo consigo o sofrimento de milhões de seres humanos sem nome e sem rosto? Em algum lugar, na esfera do “divino”, talvez estas injustiças não tenham sido esquecidas. (ZIZEK, 2014, p. 142).

A violência sujeitada por Zizek é um elemento de tensão de origem. E que não tem nada a ver com a mediatização das imagens e seus horrores, seja na representação de um homem bomba, ou da cobertura da morte de celebridades como Kurt Cobain. A mística em torno da juventude é o seu esgotamento, é

o seu desvanecimento (SARLO, 2006). Mas é curioso notar que o visível e o invisível do tempo, nestas junções nostálgico-melancólicas, estão firmados justamente na consciência e no fascínio em torno da passagem do tempo.

Se assimilarmos o fascínio de violência como desejo do tempo, e a dor e a angústia em não poder voltar para guarida, para casa (porque casa não há mais) como no personagem Hunter (Hunter Carson) de *Paris, Texas*, o que se ouve como caixa de ecos da Modernidade é o semblante melancólico-nostálgico em extensão. Nesse contexto, Silva (2013) observa que:

A consciência do tempo é a consciência de si como liberdade e consciência da realidade como contingência, dois modos de falar a mesma coisa, da característica mais profunda do tempo para Bergson, e diretamente relacionada com o tema do futuro: o tempo como criação, indeterminação, imprevisibilidade e talvez, sobretudo, risco, algo constitutivo da realidade em si mesma, mas uma aventura de que a natureza nos quis poupar. (SILVA, 2013, p. 73-74).

Desdobrando esse comentário, é razoável admitir, ou considerar, que o tempo *como tecido de nossas vidas* é uma ideia de violência divina. Nesse sentido de ruptura do gesto do semblante revolucionário e de discernimento dessa ferocidade que se demonstra como guia. Na canção “Quem tem bit tem tudo” (1998), da banda Mundo Livre S/A – “deus é o terror/é o terror dos inocentes/a cegueira do terrorista é o terror/é a cegueira de deus” - temos a clara noção de uma proposta de distinção do mal (o outro) e o eu sufocado pelas armadilhas de um deus assassino. A crença nesse deus, no entanto, é o nosso afago. Podemos orar para Jesus Cristo crucificado pelos gestos do semblante melancólico (O Cristo angustiado por sua condição, como em *A última tentação de Cristo* (1988), de Martin Scorsese; o Cristo que remete à pureza do povo em *O evangelho segundo São Mateus* (1964), de Pasolini) e perceber, a partir disso, dois polos de violência, a objetiva e a divina, evidenciados nos acontecimentos (ZIZEK, 2014). No filme *A vila* (2004), de M. Night Shyamalan, afirma Zizek: “o mérito está na sua capacidade de descrever o modo de vida comunista liberal, cujo estado mais puro se baseia no medo” (ZIZEK, 2014, p. 33).

Zizek associa o politicamente correto dos “comunistas liberais” ao gesto de falsos rompantes de liberdade, que são, no fundo, um grito de desvirtuamento da constatação da violência divina. Para isso, exemplifica a crença na austeridade da defesa do Outro, mesmo odiando ou temendo esse Outro.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ora, chegamos assim a uma série de impasses que materializamos em forma de questionamentos: a) como *estar só* e *em paz consigo mesmo*, no nível de todas as dicotomias aqui levantadas, estando em contato nervoso com esse Outro em abismo? b) Como assimilar o Outro, a partir do descompasso

temporal que se dá na recusa do tempo desse mesmo Outro, tempo que só pode ser compartilhado sob a égide da destruição do cronótopo do progresso? c) E, mais ainda, se a fragilização do cronótopo do progresso se manifesta como sintoma de impotência em relação ao futuro, determinando o *fim do sonho* como impossibilidade de emancipação, a não ser pelo consumo, como compreender a busca pela totalidade da existência (a plenitude da vida atravessada por tantos encontros e desencontros), se o único caminho para alcançá-la parece limitar-se à morte, como vimos em Benjamin, Pasolini e Cobain?

Longe de apresentar respostas, este texto procurou desenvolver argumentos para os temas aqui levantados. Apesar de seu caráter inconclusivo, gostaríamos de deixar pistas para trabalhos futuros, ao aventarmos que o semblante melancólico/nostálgico suscita, ou impõe, um gesto de irascibilidade, alguns deles tratados aqui, símbolos da contratensão do rosto fraturado dos sujeitos desde a Modernidade. Em suicídio, em beleza, em contemplação, em suspenso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à carta aos romanos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. *Revista Serrote*, São Paulo: n.16, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *O Anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a, E-book.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASANOVA, Marco. *A falta que Marx nos faz*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.
- DUNKER, Christian. *A reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu, 2017.
- FONTENELLE, Isleide Arruda. *Cultura do consumo: fundamentos e formas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FGV, 2017.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.



KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006, 305-327.

TERRA. *Kurt escreveu em nota de suicídio: melhor queimar que apagar*. 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/kurt-escreveu-em-nota-de-suicidio-melhor-queimar-que-apagar,87edaec0b-325410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>. Acesso em: 07 set. 2018.

OLIVEIRA, Carlos Böes. Raymond Carver e seus Losers: uma breve história dos fracassados na América. *Revista de letras Juçara*, v. 1, p. 5-23, 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. São Paulo: Editora 34, 2020.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. São Paulo. Cosac Naify, 2015.

SAFATLE, Vladimir. *O cinismo e a falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SILVA, Franklin Leopoldo. O visível e o invisível do tempo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: SESC, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ZIZEK, Slavoj. *O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ZIZEK, Slavoj. *Violência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

### Referências Audiovisuais

ACCATTONE – Desajuste Social. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1961 (120 min).

A LIBERDADE é azul. Dirigido por Krzysztof Kieslowski. França/Polônia/Suíça: MK2 Productions, 1993 (94 min).

A RAIVA. Direção de Pier Paolo Pasolini e Giovannino Guareschi. Itália: Opus Films, 1963 (104 min).

A ÚLTIMA Tentação de Cristo. Dirigido por Martin Scorsese. Canadá/Estados Unidos: Cineplex Odeon Films, 1988 (163 min).

A VILA. Dirigido por M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2004 (108 min).

GAVIÕES e Passarinhos. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1966 (88 min).

NÓS que aqui estamos por vós esperamos. Dirigido por Marcelo Masagão. Brasil: RioFilme, 1999 (73 min).

NOSTALGIA. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética/Itália: Gaumont, 1983 (125 min).

O EVANGELHO Segundo São Matheus. Dirigido por Pier Paolo Pasolini. França/Itália: Arco Film, 1964 (137 min).

PARIS, Texas. Dirigido por Wim Wenders. França/Alemanha: Road Movies, 1984 (147 min).

PASOLINI. Direção de Abel Ferrara. França/Itália/Bélgica: Capricci Films, 2014 (84 min).

SALÒ ou os 120 dias de Sodoma. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália/França: Produzioni Europee Associati, 1976 (116 min).

ÚLTIMOS Dias. Dirigido por Gus Van Sant. Estados Unidos: HBO Films, 2005 (97 min).

ZERO de Conduta. Dirigido por Jean Vigo. França: Argui-films, 1933 (41 min).