



A cidade pós-moderna, a cidade hiper-real: Imagens da distorção em Lyotard e Baudrillard

Daniel Feix¹

Jornalista formado pela PUCRS, editor e crítico de cinema do jornal Zero Hora, mestrando em Comunicação Social na PUCRS com dissertação sobre o realismo nos filmes que misturam documentário e ficção no cinema brasileiro do século XXI

Resumo: Em seus ensaios sobre a pós-modernidade e a hiper-realidade, em determinado momento tanto Jean-François Lyotard quanto Jean Baudrillard usaram imagens de mapas ou cidades como metáforas para ilustrar certas situações analisadas. Lyotard (1979) evocou a configuração das cidades para falar da relação entre centro e periferia, e Baudrillard (2003), a ilha de Manhattan (com suas Torres Gêmeas) e a Disneylândia, além do mapa do império de uma fábula de Jorge Luis Borges (2016), cuja conformação faz confundirem-se o real e o simulacro. Este artigo põe essas imagens em perspectiva, analisando as distopias que elas representam, além dos pontos de conexão que elas mantêm: as distorções sociais que estão relacionadas; são facetas diferentes de um mesmo estado de coisas.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Hiper-realidade. Cidade.

Abstract: In their essays about postmodernity and hyperreality, at some point Jean-François Lyotard and Jean Baudrillard have introduced images of maps or cities as metaphors of social philosophical situations. Lyotard (1979) introduced some image of the cities (in general) when he was explaining about the relationship between the center and the outward bounds, and Baudrillard (2003) introduced another images when he was talking about the Manhattan island (and Twin Towers) and Disneyland, beyond the map of the empire of a Jorge Luis Borges (2016) fable in which configuration real and simulacrum are mixed up. This article gives an outlook over these all images, analyzing the dystopias they represent and the connections they have: the social distortions they suggest are related; they're different faces of the same state of affairs.

Keywords: Postmodernity. Hyperreality. City.

¹ daniel.feix@acad.pucrs.br / daniel.feix@zerohora.com.br

JOGOS DE LINGUAGEM E DESLEGITIMAÇÃO

Jean-François Lyotard (1924–1998) está para a *pós-modernidade* como Jean Baudrillard (1929–2007) está para a *hiper-realidade*: os dois conceitos amplos e de difícil enquadramento espaço-temporal encontraram, com o trabalho desses dois teóricos, duas de suas definições mais claras.

Lyotard e Baudrillard construíram as bases de seus pensamentos sobre ideias nem sempre vinculadas a imagens, mas houve momentos em que os dois recorreram a certas conformações estéticas (no sentido de visuais) para reforçar determinadas ideias. Começamos falando dessas ideias. Começamos pelo que foi teorizado antes – cronologicamente.

Em *A condição pós-moderna*, livro publicado originalmente em 1979 (aqui, está sendo utilizada a edição publicada no Brasil pela editora José Olympio em 2009), Lyotard constatou o estabelecimento do que chamou de *pós-modernidade* a partir de uma crise da legitimação do saber. Diz o autor que a construção do conhecimento passou por transformações em suas instituições – o ensino, em determinados contextos, adquiriu caráter profissionalizante, e as pesquisas, em consequência disso, viram-se transferidas do meio público para a esfera privada. As diferenças de desenvolvimento entre os países do globo não permitem que se afirme, conforme Lyotard, que a condição pós-moderna seja vinculada a um momento preciso da História (o Japão, com as pesquisas avançadas realizadas nos laboratórios de companhias como Sony e Toyota, não está no mesmo estágio evolutivo que uma nação, por assim definir, *pré-moderna* como o Haiti). Mas é razoável pressupor que a pós-modernidade está conectada com a era *pós-industrial*, ou seja, os anos 1950 em diante, acentuando-se conforme avançam tais pesquisas e descobrem-se novas possibilidades oferecidas pela tecnologia².

² Wilmar do Valle Barbosa vincula a *pós-modernidade* à era *pós-industrial*, que teve início, segundo ele, “por volta dos anos 1950”, no prefácio da edição de *A condição pós-moderna* publicada pela José Olympio Editora em 2009.

Lyotard explica, em *A condição pós-moderna*, que o saber se estrutura a partir dos “jogos de linguagem” (LYOTARD, 2009, p. 15). Esses jogos são como teias, ou *fibras*, para citar um termo usado pelo autor, cuja conformação é, em si, o próprio estabelecimento dos laços sociais. Sigamos com as imagens do Japão e do Haiti: os laços estabelecidos entre duas pessoas japonesas são necessariamente diferentes daqueles que se dão entre duas haitianas, por mais que haja diferença econômica ou cultural entre elas, ou, dizendo de outro modo, um japonês estabelece uma relação com outro japonês de forma bem distinta do que se verifica entre dois haitianos, por mais que um desses japoneses seja rico e o outro, pobre. Por mais que um tenha grande bagagem cultural, e o outro, pouca. E a tecnologia é um pilar a estruturar essa diferença.

Na verdade, o avanço tecnológico media as relações interpessoais desde a Pré-História da humanidade. Pensemos a partir das imagens – o que, afinal, constitui o objetivo deste texto. Pensemos em um hominídeo pré-histórico descobrindo objetos elaborados por meio da técnica (mesmo que ainda primitiva) e, com esses objetos, conseguindo diferenciar-se de seus semelhantes. O cineasta Stanley Kubrick fez isso, por exemplo, no primeiro ato do filme *2001, uma odisseia no espaço* (*2001, a Space Odyssey*, 1968): ao transformar ossadas em utilitários e empregar estes em ações de violência e busca de poder, os símios estabelecem hierarquias entre si segundo as quais os mais hábeis (e fortes) na manipulação desses utilitários se impõem sobre os demais. Kubrick intitulou essa primeira parte do longa-metragem de “A alvorada do homem”. Num ato subsequente, que se passa no futuro, encenou “O ocaso do homem”, mostrando como este, traído pela sua criação tecnológica, “personalizada” no computador Hal 9000, chegaria a vislumbrar o próprio fim³. Não seria equivocado afirmar que foi a tecnologia que deu complexidade à grande teia das conexões sociais, pautando essas conexões, do passado mais remoto ao porvir mais delirante.

³ O filme *2001, uma odisseia no espaço* é uma ficção científica que apresenta, de maneira ensaística, toda a aventura humana – estruturada a partir da relação entre o homem e a tecnologia. Em seu ato final, o computador Hal 9000 tenta matar o astronauta da nave em que eles viajam pelo espaço. É um caso clássico de criatura voltando-se contra o criador.

O conhecimento, como se pode presumir a partir do que foi descrito, faz a diferença nessa evolução. O que mudou, na era da sociedade informatizada (de certo modo, esta que Kubrick imaginou como o ocaso da humanidade), foi a maneira como esse conhecimento passou a ser legitimado. Em *A condição pós-moderna*, Lyotard não chegou a expor explicitamente um pessimismo apocalíptico como o de Kubrick – embora, em outro texto, o artigo “O acinema”⁴, tenha escrito sobre o ocaso do cinema da forma como o conhecemos, consequência da incapacidade de representação do que chamou de “imagens extremas” (LYOTARD, 2005, p. 227-229). Mas pode-se afirmar que Lyotard segue a mesma lógica de Kubrick, apontando uma distorção no campo dos jogos de linguagem: a tecnologia impulsiona a pesquisa, que por sua vez nos leva ao saber; contudo, na era da tecnicização, esse saber se desconectou da pesquisa na universidade e, portanto, não é mais verificado cientificamente – pode ser posto a serviço de intenções menos nobres, arrisco-me a interpretar. Não por coincidência, mas sim devido a relações de causa e consequência, a era da tecnicização é uma era de competição comercial (nesse caso, porém, é hora de pensar não mais em Japão e Haiti, mas em Japão e outros países avançados, como Estados Unidos, Alemanha ou Coreia do Sul, e suas companhias transnacionais que se espalharam pelo planeta).

Assim como também notou Edgar Morin⁵, Lyotard observa em *A condição pós-moderna* que uma das consequências desse deslocamento das pesquisas e do avanço tecnológico é a fragmentação do conhecimento – algo ligado ao que já se citou neste texto como sendo a profissionalização do ensino. Fazendo uso de um neologismo, aproveitando a ideia de *acinema* criada pelo próprio Lyotard, proponho aqui o uso do termo *acientifização* do conhecimento.

Essa *acientifização* não é algo novo agora e já não era novo em 1979, quando *A condição pós-moderna* foi lançado. Diz Lyotard

4 O artigo “O acinema” integra o livro *Teoria contemporânea do cinema, vol. 1 – Pós-estruturalismo e filosofia analítica*, organizado por Fernão Pessoa Ramos e publicado pela editora Senac em 2005.

5 Em textos como os que estão reunidos no livro *Educação e complexidade: Os sete saberes e outros ensaios* (São Paulo: Cortez Editora, 2007).

que esse processo todo foi detectado já no início do século XX por “uma geração de artistas” (ele cita Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Shömborg e Bloch) e “ao menos dois filósofos” (Mach e Wittgenstein), todos do chamado Círculo de Viena, na Áustria (LYOTARD, 2009, p. 74). O que caracteriza a *pós-modernidade*, segundo Lyotard, é a consumação desse fenômeno, décadas depois.

É a uma imagem metafórica do mesmo Wittgenstein que Lyotard acaba recorrendo para visualizar aquilo que seria a configuração da assim definida grande teia das conexões sociais:

O vínculo social é uma tessitura na qual se cruzam um número indeterminado de jogos de linguagem que obedecem a regras diferentes. Wittgenstein escreve: “Nossa linguagem pode ser considerada uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, de casas novas e velhas, e de casas dimensionadas às novas épocas; e tudo isto cercado por novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes” (LYOTARD, 2009, p. 73).

Ressalve-se: a velha cidade de Wittgenstein, citada por Lyotard em *A condição pós-moderna*, é mais familiar às organizações urbanas europeias e norte-americanas. Se na América do Sul e, particularmente, no Brasil, o subúrbio é comumente associado às parcelas mais pobres da população, na Europa e nos Estados Unidos, ao contrário, configura-se mais claramente o desenho segundo o qual o centro é o lugar da História, com suas vias e edificações irregulares, tudo erguido conforme os percalços vivenciados ao longo dos séculos, e a periferia é o local dos bairros planejados friamente não a partir do que se experienciou no passado, mas do que se imagina poderá vir no futuro, com suas ruas retas e residências simétricas, revelando a assepsia típica dos lugares desprovidos de vida.

A imagem do que seria a *condição pós-moderna*, em Lyotard, é a imagem da velha cidade europeia-norte-americana na qual o subúrbio é uma espécie de novo rico, vazio, e o centro, o velho pobre dotado de conhecimento sistematizado, porém abandonado nos novos tempos. Uma clara distopia social.

MAPA DA SOCIEDADE DESESTABILIZADA

Todavia, era no centro, e não na periferia, que ficavam as Torres Gêmeas derrubadas por terroristas nos episódios conhecidos como 11 de Setembro de 2001. Admitamos que, a despeito da ocupação e do crescimento dos subúrbios, os símbolos das cidades pós-modernas seguem situados em suas regiões centrais. A metáfora, aqui, é a da apropriação: os ícones do conhecimento deslegitimado, nas configurações urbanas, são os subúrbios cartesianos, mas, para conseguir realmente ferir uma metrópole contemporânea em seu âmago, é preciso atingir o que está estabelecido como marco de suas áreas históricas, centrais.

No caso, trata-se de uma história recente (as Torres Gêmeas foram inauguradas em 1973, seguindo um modelo de arquitetura contemporânea), mas cuja carga simbólica é altíssima: erguidas no centro financeiro de Nova York, as Torres eram tão imponentes que puseram o que Baudrillard, no artigo *Réquiem para as Twin Towers*, incluído no livro *Power inferno*, de 2003, chamou de um “ponto final na verticalidade competitiva” (2003, p. 11). que era uma característica marcante da Ilha de Manhattan, o coração da maior cidade norte-americana.

São “monstros”, descreve Baudrillard no mesmo texto, referindo-se à forma das Torres: “[...] Monstros arquitetônicos que sempre suscitaram um fascínio ambíguo, uma forma contraditória de atração e repulsão e, portanto, em algum lugar, um desejo secreto de vê-las desaparecer” (BAUDRILLARD, 2003, p. 11). Pode parecer um paradoxo, mas foi a competitividade do capitalismo liberal, a mesma que está no cerne da deslegitimação do conhecimento apregoada por Lyotard, que levou à construção de uma edificação com a qual tornou-se impossível competir.

O fim da competição, nesse caso, representou também o início da destruição do sistema que a originou, conforme Baudrillard em *Power inferno*:

É bastante lógico que a ascensão da potência exacerba a vontade de destruí-la. Mas há mais: de alguma

forma, ela é cúmplice de sua própria destruição. Essa denegação interna torna-se mais forte na medida em que o sistema se aproxima da perfeição e de ser Todo-Poderoso. Tudo aconteceu, portanto, através de uma espécie de cumplicidade imprevisível, como se o sistema inteiro, fragilizado internamente, entrasse no jogo da sua própria liquidação. Logo, no jogo do terrorismo. Disse-se: “Deus não pode declarar guerra a si mesmo”. Sim, pode (2003, p. 15).

Foi pensando o valor dos signos de cada objeto que Baudrillard formatou um diagnóstico consistente do mal-estar presente na sociedade contemporânea – cenário no qual o terrorismo global, como ele explica em *Power inferno*, ganha papel de destaque. Em “Hipóteses sobre o terrorismo”, outro artigo incluído nesse mesmo livro, Baudrillard evocou uma alegoria do escritor argentino Jorge Luis Borges para explicar como os Estados Unidos constituem uma potência incapaz de suportar o espectro da adversidade. “Como pode o Outro, exceto se for estúpido, psicopata ou iluminado, querer ser diferente, sem concessão, sem nem mesmo o desejo de se converter ao nosso evangelho universal?”, pergunta, retoricamente (BAUDRILLARD, 2003, p. 34). E segue, abrindo aspas para *Os povos do espelho*, de Borges: “Os povos vencidos são exilados atrás dos espelhos, condenados a refletir a imagem dos vencedores” (2003, p. 34). É quando os vencidos começam a se parecer menos com os vencedores que quebram os espelhos e atacam o império, escreveu Borges, em descrição incorporada por Baudrillard no trecho seguinte, para ilustrar a relação entre a nação dominante e o que, do ponto de vista desta, é o Outro.

A imagem não é necessariamente a de um centro e de uma periferia, mas, do ponto de vista simbólico, é como se fosse – sendo os Estados Unidos o ponto central a irradiar sua imagem vencedora.

Outra imagem evocada em *Power inferno*: vagões do metrô de Nova York inteiramente grafitados em seu exterior mergulham nos túneis da ilha de Manhattan. Para Baudrillard, essa visão é semelhante à dos aviões chocando-se com as Torres, à medida que se trata de um objeto estranho, identificado com a periferia (grafite)

a penetrar violentamente a arquitetura do centro, fazendo-o sangrar, desinscrevendo-o conforme estabelecido pela citada verticalidade competitiva: “[...] Os grafites são um ato terrorista, não por reivindicação identitária [...], mas pela desconstrução violenta que fazem do próprio significante” (BAUDRILLARD, 2003, p. 43).

As imagens descritas por Baudrillard anunciam a cidade desestabilizada. Há muitas coincidências com a cidade que foi referida por Lyotard pouco mais de duas décadas antes. Defendo, aqui, que pode ser interpretada como o mesmo lugar: a cidade configurada à feição da analogia da *pós-modernidade* não é outra que não aquela foi abalada, depois, pelo terrorismo. Talvez centro e periferia nunca tenham convivido de maneira totalmente harmoniosa, mas as tensões entre esses dois lados distantes, porém complementares, da sociedade atingiram um ponto de ápice no século XXI. Observa Baudrillard: “O terrorismo não inaugura, não inventa nada. Leva simplesmente as coisas que já existiam ao extremo, ao paroxismo. Exacerba um certo estado de coisas, uma certa lógica da violência e da incerteza” (BAUDRILLARD, 2003, p. 31).

O terror está aí, por toda a parte. É imposto a nós todos, em “doses homeopáticas”, na violência “institucional, mental e física”, escreve Baudrillard em *Power inferno*. Ainda no artigo “Hipóteses sobre o terrorismo”, o autor retoma a ideia de espelhamento para ilustrar aonde essa exacerbação nos leva: “Diante do *Ground Zero*, nos escombros da grande potência, só podemos encontrar desesperadamente a nossa própria imagem” (BAUDRILLARD, 2003, p. 31).

A HARMONIA QUE SIGNIFICA DESARMONIA

Para entender o que Baudrillard quer dizer na citação do parágrafo anterior, quando afirma que, nesse processo de espelhamento, a ruína social reflete a própria ruína humana, é preciso buscar outras referências em sua obra. No referencial livro *Cultura e si-*

mulacro, publicado originalmente em 1981⁶, o autor defende que o real puro e simples já não nos basta – para alcançar a satisfação, é preciso mais. Nesse contexto, estabelece-se um mundo de mentiras, virtual. É nesse contexto que triunfam, entre outros fenômenos típicos dessa era, os *reality shows*, “espelhos da banalidade”, como Baudrillard define em outro livro, *Telemorfose*, de 2004: “Quando tudo se dá a ver, percebe-se que não há nada mais a ver” (BAUDRILLARD, 2004, p. 20).

Há outra imagem do império norte-americano usada pelo autor para analisar o estado de ruína – poderíamos dizer também escombros – da humanidade: a Disneylândia. “Cidade falsa”, “microcosmo artificial”, “*ready-made* do modelo dominante”, “síntese da trivialidade”, “lugar de ilusão” de um mundo real, porém, cuja imagem se faz à semelhança do real: são adjetivos e definições que, conforme Baudrillard em *Telemorfose*, caracterizam o “Loft story”, programa francês de televisão aos moldes do “Big brother” – e o fazem, segundo ele, em comparação com a Disneylândia: “São dois microcosmos semelhantes” (BAUDRILLARD, 2004, p. 20).

Mas é em um de seus ensaios mais célebres, “A precessão dos simulacros”, que abre o livro *Cultura e simulacro*, que Baudrillard traz uma imagem definitiva buscando ilustrar o que, tomo aqui a liberdade de assim definir, vem a ser o estado de ilusão em que nos encontramos – um estado ao mesmo tempo simultâneo e posterior ao dos escombros. Novamente referenciando Jorge Luis Borges, desta vez na fábula *Do rigor da ciência*, Baudrillard faz uma relação entre o território dominado por um império e a sua representação, que tem a forma de um mapa – uma representação que foi sendo tão aperfeiçoada, e que é tão completa, que acabou tomando as proporções do real, fazendo confundir-se a ideia do que é o real e do que é a sua recriação:

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de

⁶ Em algumas edições intitulado *Simulacros e simulação*. Aqui, no entanto, adota-se a grafia de uma edição bastante recente, lançada em espanhol em 2016 e que foi usada para a produção deste texto.

um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – *precessão dos simulacros* –, e é ele que engendra os territórios cujos fragmentos apodrecem sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do império, mas nossos. Desertos do real. (BORGES *apud* BAUDRILLARD, 2016, p. 9 e 10).

O texto original da fábula borgeana aponta que as gerações posteriores, aos poucos, eram menos adictas ao estudo da cartografia, e por isso resolveram abandonar o mapa em tamanho real, deixando-o entregue às inclemências do sol e dos invernos. Baudrillard complexifica a situação, pondo em dúvida o que seria o mapa e o que seria o real propriamente dito – poderia muito bem ser a própria realidade padecendo ao sabor dos tempos, já que, conforme Baudrillard, o simulacro tomou a dianteira e agora precede a própria realidade que representa, e não mais o contrário. Sob certo aspecto, é a conformação da máxima criador *versus* criatura citada anteriormente: tal qual o embate entre o computador Hal 9000 e o astronauta do filme *2001, uma odisseia no espaço*, a criatura tomou a frente, voltando-se contra o criador, tentando destruí-lo, inclusive. Não se está dizendo aqui que um mapa imaginário liquidará a humanidade – há de se ter mente fantasiosa para tanto –, mas sim que, ao criar algo tão avançado que pode ser definido como perfeito, o homem criou a sua própria ruína.

Ora, qual teria sido a sensação dos responsáveis por elaborar o bairro planejado mais simétrico, mais *clean*, com menos ruas irregulares, com edificações padronizadas, enfim, o mais perfeito dos subúrbios das cidades imaginadas por Wittgenstein e reproduzidas por Lyotard em *A condição pós-moderna*? Trata-se de um exercício de imaginação impossível de responder com plena certeza. Mas se trata, também, de uma pergunta retórica, que tem por objetivo fazer pensar sobre o que, na origem, fora concebido como se fosse carregado de harmonia, mas que, pelo papel simbólico que desempenha, acaba servindo à representação da desarmonia.

A história das artes visuais está repleta de imagens metafóricas que ilustram a ideia de desarmonia. O caos pode gerar fascínio. E, quando aliado à violência, ou a outros temas que Lyotard chamou de “extremos” no artigo “O acinema”, pode produzir imagens fetichizantes. Mas há episódios emblemáticos que são mais lembrados pelo real propriamente dito do que pela sua representação, ou recriação em forma de ficção. Pensemos, por exemplo, na imagem das Torres Gêmeas sendo atingidas pelos aviões conduzidos pelos terroristas e indo ao solo. Certamente seremos capazes de lembrar, antes, do episódio em si (suas imagens documentais, reproduzidas pelas emissoras de TV, por exemplo), e não dos filmes ficcionais sobre o episódio (a sua representação/ficcionalização). Há, inclusive, poucos filmes ficcionais sobre o 11 de Setembro de 2001, embora haja muitos sobre os conflitos que se deram em consequência do atentado, notadamente as invasões do Iraque e do Afeganistão por parte dos Estados Unidos⁷. Uma breve divagação: talvez se possa dizer que é por motivo semelhante que os longas-metragens de terror que simulam o real propriamente dito têm abundado – uma febre audiovisual da contemporaneidade é o subgênero conhecido como *mockumentário* (falso documentário de horror, no qual imagens presumidamente documentais são usadas para potencializar o susto do espectador), impulsionado por filmes como *Atividade paranormal (Paranormal activity)*, de Oren Peli, 2007), *[REC] ([REC])*, de Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007), *Cloverfield – Monstro (Cloverfield)*, de Matt Reeves, 2008) e, antes de todos estes, um dos marcos iniciais dessa febre contemporânea que foi *A bruxa de Blair (The Blair Witch Project)*, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999).

As imagens icônicas do terror são, ao menos em parte (uma parte que se viu fortemente ressaltada nos últimos anos), imagens muito próximas do que se convencionou chamar de documentais. As imagens fictícias, construídas deliberadamente como em uma fábula, a exemplo de *2001, uma odisseia no espaço* – um filme que

⁷ As razões que explicam haver poucas recriações ficcionais dos episódios de 11 de Setembro constituem o tema central da tese de doutorado “Imagens e memórias: a representação do 11 de setembro no cinema norte-americano”, a ser defendida por Marília Régio na Famescos-PUCRS nos próximos meses. O autor do presente texto teve acesso a uma apresentação desse trabalho em julho de 2017, por integrar o mesmo Grupo de Pesquisa de Marília Régio nessa universidade.

projeta o fim da humanidade, ou seja, um filme apocalíptico –, estão longe de ser imagens “de terror”. Pelo contrário: um aspecto que até hoje, quase cinco décadas após o lançamento do longa de Kubrick, ainda encanta muitos fãs é a beleza da construção visual de *2001*. Mas, neste ponto do raciocínio, cabe emular Baudrillard e fazer a pergunta: afinal, o que é real e o que é simulacro? Ou, indo um pouco além: o que nos satisfaz mais como espectadores, o que finge ser mais próximo do real justamente pela crueza das imagens (os *mockumentários* de terror) ou o que se faz evidenciar como recriação deliberada e visualmente bela do horror (*2001*)?

Nesse contexto, faz sentido que, ao recorrerem à representação da distorção social, Lyotard e Baudrillard tenham vislumbrado a cidade, simples, comum e, ao mesmo tempo, decadente. Em suas formas variadas, da Disneylândia à metrópole circundada pelo subúrbio projetado, passando pela ilha de Manhattan e pelo mapa do império de Borges, fica claro que nosso salto no abismo pode ser um salto rumo ao artificialismo – um artificialismo que, paradoxalmente, finge ser a própria realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É uma coincidência que Lyotard e Baudrillard tenham ambos recorrido a mapas urbanos para ilustrar suas ideias de deslegitimação e *acientifização* do conhecimento, simulacro e *hiper-realidade*. Embora contemporâneos e contemporâneos – e donos de ideias muitas vezes convergentes –, os dois pensadores franceses desenvolveram carreiras totalmente independentes uma da outra. Falaram sobre temas semelhantes, que no fim das contas se entrecruzam, mas que são distintos. Observar as imagens que eles criaram para exemplificar certos raciocínios é uma maneira de aproximá-los.

Ainda que o mapa do império borgeano e a cidade descrita por Wittgenstein, à primeira vista, não estabeleçam uma conversa direta com a Disneylândia ou a ilha de Manhattan e suas Torres Gêmeas, o olhar em perspectiva para essas configurações, dispostas no contexto do pensamento de Lyotard e Baudrillard, pode nos levar a encontrar os pontos que os conectam.

Aqui foram usadas as palavras *desarmonia*, *distopia* e *distorção* para descrever os cenários sobre os quais Lyotard e Baudrillard se debruçaram. São, no fim das contas, palavras que lembram as condições do *pós-moderno* e do *hiper-real* abordadas, respectivamente, pelos dois autores: parece que tudo se alinhou e a máquina foi azeitada (o subúrbio sem quaisquer irregularidades, a Disney asséptica, as Torres Gêmeas imponentes e insuperáveis, o império tão perfeito à sua semelhança), mas é justamente o *clean*, ápice e o perfeito que podem trazer consigo a sujeira, o fim e a distorção.

É justamente o que parece belo que pode trazer consigo o terror – para deixar claro que se está falando de uma era de extremos: o que vem depois do moderno (*pós-moderno*) e o que vai além do real (*hiper-real*).

“Se a Revolução Industrial nos mostrou que sem riqueza não se tem tecnologia ou mesmo ciência, a condição pós-moderna vem nos mostrando que, sem saber científico e técnico, não se tem riqueza”, escreve Wilmar do Valle Barbosa no prefácio de *A condição pós-moderna* (BARBOSA apud LYOTARD, 2009, p. XI). “É o fim da história”, sentenciou Baudrillard às páginas finais de *Power inferno*, afirmando que o terror preventivo (estado-consequência dos episódios de 11 de Setembro de 2001) “acaba com a possibilidade de qualquer acontecimento” (BAUDRILLARD, 2003, p. 71). Essas frases evidenciam como a associação entre os dois autores faz sentido: ambos os pensadores estão falando de uma única e verdadeira distopia social em curso no planeta que já abandonou as utopias.

Uma distopia que pode ter várias facetas, sobre as quais cada um deles disserta à sua maneira, com pouco mais de 20 anos de distância, mas que, no fim e em última instância, situam-se em uma mesma realidade imaginada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**.
Barcelona: Editorial Kairós, 2016.

_____. **Power inferno**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Telemorfose**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2009.

_____. O acinema. In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, vol. I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005.

MORIN, Edgar. **Educação e complexidade: Os sete saberes e outros ensaios**. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

RÉGIO, Marília. *Imagens e memórias: a representação do 11 de setembro no cinema norte-americano*. Tese (doutorado). FAMECOS-PUCRS, Porto Alegre, 2017.

Filmes citados

[REC]. Jaume Balagueró e Paco Plaza. Espanha, 2007, 78min.

2001, UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (2001, a space odyssey). Stanley Kubrick, EUA/Reino Unido, 1968, 159min.

A BRUXA DE BLAIR (The Blair Witch Project). Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, EUA, 1999, 81min.

ATIVIDADE PARANORMAL (Paranormal activity). Oren Peli, EUA, 2007, 86min.

CLOVERFIELD - MONSTRO (Cloverfield). Matt Reeves, EUA, 2008, 85min.