T&C
TEORIA E CULTURA

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 21, n. 1, 2026| p. 306-322
DOI: 10.34019/2318-101X.2026.v21.52219

Assombrologia enquanto estratégia de crítica cultural: espectros do passado e do futuro em Mark Fisher e Henri Lefebvre

Hauntology as a strategy for cultural criticism: approaches between Mark Fisher and Henri Lefebvre

La hauntología como estrategia para la crítica cultural: enfoques entre Mark Fisher y Henri Lefebvre

Laís Tercioti Vieira[1]
João Pedro de Souza Barros Santoro Luques[2]

Resumo

Neste texto, a assombrologia como uma estratégia crítica articula tanto o conceito de Jacques Derrida quanto os projetos teóricos de Mark Fisher e Henri Lefebvre. A partir da hipótese de que o capitalismo contemporâneo produz uma experiência específica de tempo e espaço, marcada pela amnésia coletiva e pela repetição de certos elementos culturais — o que incide diretamente sobre o urbano, neutralizando-o — argumenta-se que a persistência de espectros do passado e de futuros interrompidos constitui um índice de fatores disponíveis para a análise do Capital enquanto abstração real. O trabalho também distingue duas modalidades de assombrologia: uma orientada pelos restos do passado que invadem o presente, associada à leitura lefebvriana da cidade como forma social espectral; e outra voltada aos fantasmas de futuros não realizados, tal como elaborada por Fisher em sua crítica ao realismo capitalista. Conclui-se que a destruição do espaço público e sua colonização pelo Capital bloqueiam a criação do novo, produzindo nostalgia e exaustão.

Palavras-chave: Assombrologia; Capitalismo; Espaço urbano; Henri Lefebvre; Mark Fisher

[1] Mestranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
[2] Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Londrina (2022-atual). Pesquisador do Grupo de Estudos de Política da América Latina (GEPAL).

Abstract

In this text, hauntology as a critical strategy brings together both Jacques Derrida's concept and the theoretical projects of Mark Fisher and Henri Lefebvre. Based on the hypothesis that contemporary capitalism produces a specific experience of time and space, marked by collective amnesia and the repetition of certain cultural elements — which directly affects the urban, neutralizing it — it is argued that the persistence of specters from the past and interrupted futures constitutes an index of factors available for the analysis of Capital as real abstraction. The work also distinguishes two types of hauntology: one oriented toward the remnants of the past that invade the present, associated with Lefebvre's reading of the city as a spectral social form; and another focused on the ghosts of unrealized futures, as elaborated by Fisher in his critique of capitalist realism. It follows that the destruction of public space and its colonization by Capital hinder the creation of something new, giving rise to nostalgia and exhaustion.

Keywords: Capitalism; Hauntology; Henri Lefebvre; Mark Fisher; Urban space

Resumen

En este texto, la «hauntología» —o estudio de los espectros—, entendida como estrategia crítica, articula tanto el concepto de Jacques Derrida como los proyectos teóricos de Mark Fisher y Henri Lefebvre. Partiendo de la hipótesis de que el capitalismo contemporáneo produce una experiencia específica del tiempo y el espacio —marcada por la amnesia colectiva y la repetición de ciertos elementos culturales, lo cual incide directamente sobre lo urbano y lo neutraliza—, se argumenta que la persistencia de espectros del pasado y de futuros interrumpidos constituye un indicio de factores útiles para el análisis del Capital en tanto abstracción real. El trabajo distingue, además, dos modalidades de hauntología: una orientada por los restos del pasado que invaden el presente —asociada a la lectura lefebvriana de la ciudad como forma social espectral— y otra centrada en los fantasmas de futuros no realizados, tal como la plantea Fisher en su crítica al realismo capitalista. Se concluye que la destrucción del espacio público y su colonización por parte del Capital bloquean la creación de lo nuevo, generando nostalgia y agotamiento.

Palabras clave: Hauntología; Capitalismo; Espacio urbano; Henri Lefebvre; Mark Fisher

Notas introdutórias

Este é um artigo sobre assombrologia ("assombração + ontologia"), perspectiva teórica fundada por Jacques Derrida (1994) e desenvolvida por Mark Fisher (2022), que se coloca enquanto uma "ciência dos espectros", ou melhor, uma teoria do *virtual*, dos elementos fantasmáticos, intersticiais. De tudo aquilo que, mesmo não pertencendo completamente ao domínio do "ser" (território da ontologia), ainda assim produzem efeitos.

Dentro deste (não) terreno da assombrologia, nós partimos de algumas formulações de Fisher não plenamente desenvolvidas e sustentamos a tese de que é possível dividir o conjunto destes "entes" assombrológicos em dois subconjuntos distintos: o domínio dos fantasmas *do passado* (tudo aquilo que foi destruído mas cujos traços permanecem produzindo efeitos) e o domínio dos fantasmas *do futuro* (possibilidades virtuais de outros mundos, que jamais existiram, mas podem vir a se realizar). Em outras palavras, neste artigo, sustentamos a hipótese de que há dois subtipos de assombrologias: uma assombrologia do passado e uma assombrologia do futuro.

Para além disso, este artigo também se debruça sobre uma possível articulação entre crítica musical, mais especificamente as teses de Fisher e Reynolds sobre a deflação da novidade na cena musical contemporânea, e a crítica da cidade e do urbano, mais especificamente, a teoria de Henri Lefebvre sobre a "morte" do urbano. Desta sobreposição, buscamos traçar algumas considerações relativas aos efeitos do capitalismo sobre estes dois domínios e a como, dependendo das conjunturas específicas, eles podem vir a apresentar diferentes potenciais assombrológicos. Se podemos dizer que Lefebvre lê o urbano como terreno onde são decifradas camadas sedimentadas do passado e promessas não cumpridas do planejamento, bem como onde o possível-impossível se desdobra, ele oferece ao projeto teórico de Fisher uma teoria da produção do espaço que permite enxergar a assombrologia como uma inscrição material na forma-cidade, em seus projetos segregadores, nos planos e nas ruínas. E se Fisher nomeia a experiência subjetiva — e temporal — inserida nesse processo espacial, contribui na distinção entre diferentes regimes de assombração que uma mesma forma urbana pode produzir, isto é, a nostalgia dos fantasmas do passado e a melancolia dos futuros que não chegam. Daí o encontro entre uma teoria do tempo e outra do espaço, voltadas à compreensão da *abstração* capitalista.

Simultaneamente, este artigo é uma teoria sobre o Capital, sobre o *Modo de Produção Capitalista* (MPC). Bebendo das formulações de Mark Fisher, Ray Brassier, Nick Land, Kode 9, entre outros, sustentamos a tese de que o MPC é um ente abstrato, atemporal e virtual, cuja única programação é a repetição expansiva de seu circuito de valorização do valor. E partindo das teses de Althusser e Milton Santos, defendemos ainda que, para este circuito existir materialmente, ele demanda uma série de "formas" que o "estabilizem" (cidades, ideologia, cultura, Estado, polícia, etc.).

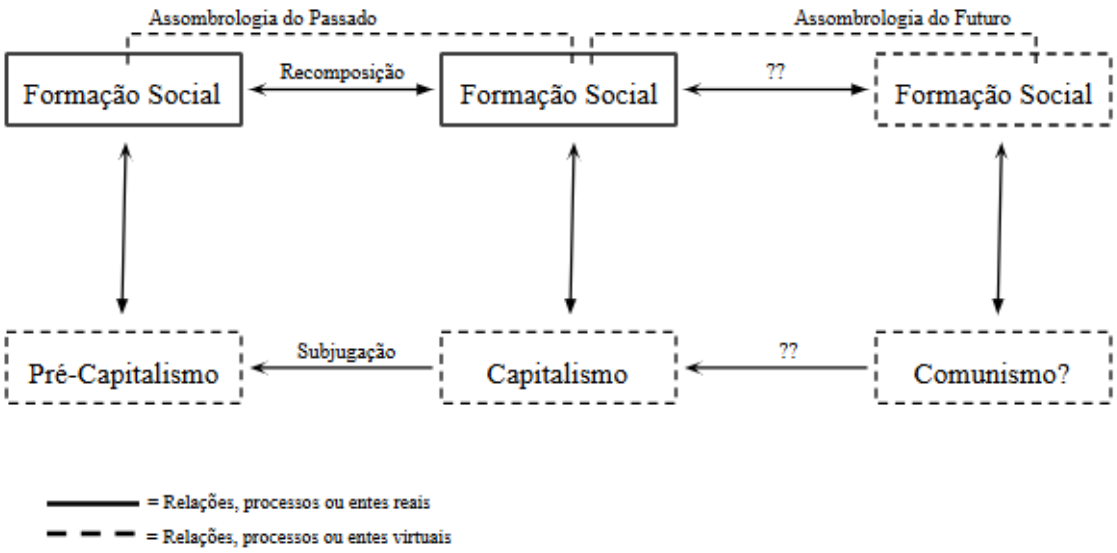
Ademais, ainda argumentamos que, enquanto o Capital é um ente atemporal, os arranjos das formas que o estabilizam são imensamente mutáveis e historicamente variáveis. É o caso, por exemplo, do fordismo e do pós-fordismo: dois conjuntos de formas, cujo efeito geral é estabilizar o circuito do Capital mas cujas modalidades específicas de fazê-lo são profundamente distintas. Defendemos, ainda, a tese de Fisher de que diferentes arranjos destas formas implicam em diferentes assombrologias (a assombrologia do fordismo não é a mesma daquela do pós-fordismo).

Como essa breve síntese indica, o texto a seguir comporta imensa pluralidade, oscilando entre diferentes temáticas e diferentes níveis de abstração: de uma teoria geral sobre Capital, passando por teorias sobre as formações sociais que o estabilizam (fordismo, pós-fordismo) e chegando a comentários específicos, "concretos", sobre a questão do espaço, do urbano e da crítica musical. Assim, no que tange ao nosso método de exposição, tendo em vista a enormidade dos temas e registros e dado que um dos principais pressupostos da assombrologia é justamente a não linearidade do tempo — "*the time is out of joint*", dizia Derrida (1994), ecoando Hamlet —, optamos por resistir à tentação de uma exposição linear de nossos argumentos. Julgamos que conter este ensaio na camisa de força do modelo "introdução->metodologia->desenvolvimento->conclusão", equivaleria a refutar na forma aquilo que defendemos no conteúdo.

Desta maneira, as onze seções que, para além destas notas, compõem o artigo — 1) Amnésia; 2) Capital; 3) Formação Social; 4) Passado; 5) Formação Espacial; 6) A Cidade Morre, Seu Espírito Vaga; 7) Fordismo; 8) Futuro; 9) Pós-Fordismo; 10) Anacronismo; 11) Disney —, não se sucedem numa narrativa linear. Elas não precisam ser lidas em ordem. Como naquelas seções contínuas, tão comuns nas salas de cinema brasileiras dos anos 1980, onde filmes eram transmitidos em *looping* e os espectadores podiam chegar em qualquer parte, nosso leitor pode iniciar este artigo por qualquer seção.

Mas, é claro, o fato de recusarmos uma narrativa linear para este artigo não significa que não haja articulação lógica entre as seções e nem implica ecletismo teórico. A única diferença é que, ao invés de organizarmos nossas reflexões num modelo linear, optamos por construir um circuito. Circuito o qual oferecemos abaixo (figura 1) uma proposta de articulação/esquematização que, esperamos, sirva como uma espécie de mapa para nossos leitores.

Figura 1: mapa teórico



Fonte: elaboração própria

Amnésia

Estátuas, jardins simétricos, distantes de serem reconhecidos como a Natureza que não sofreu com as intervenções humanas. Longos corredores adornados com uma intenção barroca. Um grande hotel com grandes salões de jogos ludibriantes. Este é o contexto que abriga a trama composta por um homem que persegue uma mulher, alegando tê-la conhecido naquele mesmo local, no ano passado. Ela, por sua vez, diz não se lembrar do encontro, das palavras e das carícias trocadas, sem sequer parecer ter saído dali. O homem estaria certo? Afinal, segundo ele, há uma foto desse momento e, portanto, o medo pode tê-la cegado. Ou o seu aparente trauma é suficiente para afirmar a paranoia, a obsessão do personagem? Ele diz: "Tente se lembrar", enquanto deseja convencê-la dos momentos que não se vinculam a ninguém, a nada, apenas às estátuas de pedra do jardim que, assim como todos os hóspedes, são fantasmas vagando sem motivação alguma. O passado o impede de viver o presente.

Sem distinções. O dia de hoje poderia perfeitamente pertencer ao ano passado. Ou ao ano que vem. Amnésia.

O filme *L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais (1961), parece se apresentar como um paralelo à noção de *Theoretically pure anterograde amnesia*, álbum lançado em 2005 por *The Caretaker*[3]. As notas de encarte, escritas por Mark Fisher, assim como a música em si, remontam à condição da perda de memória. Se *Selected memories from the haunted ballroom* (1999) dispunha de sua atenção para os salões desocupados que ecoam após o final da festa, às cenas silenciosamente apavorantes de *The Shining* (1980), agora, as suas faixas se distinguem apenas por números. Memória um, memória dois, memória quinze. Elas não conseguem ser diferenciadas: "mesmo se você escutar repetidamente todas as músicas, ainda não consegue se lembrar quando essas melodias vão chegar. Você não tem faixas favoritas, é um sonho que você está tentando lembrar" (Fisher, 2022b, p. 143).

As duas obras supracitadas permitem que atentemos para algo essencial da conjuntura ideológica das primeiras décadas do século XXI: o *desaparecimento do desejo de futuro*. Daquele espírito modernista no qual todos os artistas eram "conduzidos à frente pela morte" (Fisher, 2009a) do velho, por aquele "motor aniquilador que não os permitiria parecer nada preexistente, nem eles mesmos" (Fisher, 2009a). Não somente o apego ao passado, mas a incapacidade de viver inteiramente no presente e de criar novas memórias. "As coisas chamam a sua atenção por um período, mas você não se lembra delas por muito tempo. As velhas memórias persistem, intactas" (Fisher, 2022b, p. 142).

Uma vez que uma ideia "sai da cartola", ela é copiada *ad infinitum* até que sua energia se esgote (Fisher, 2022b, p. 146). Pensemos na indústria musical e nos incontáveis casos de retromania[4] neste meio. *Blinding Lights* ou *Save Your Tears* (2020), de *The Weeknd*, com sua urgência de emular os sintetizadores oitentistas e de dispor de luzes *neon* nos videoclipes sem qualquer motivo original ou convincente. As jaquetas com ombreiras. O cabelo laqueado de Adele. Ou, para nos aproximarmos do caso brasileiro, onde o principal ponto de referência para a música popular é a Tropicália, qualquer um destes projetos juvenis e

[3] Pseudônimo do autor deste projeto musical, o inglês Leyland Kirby.

[4] Conceito originalmente desenvolvido por Reynolds (2011) e posteriormente desenvolvido por Fisher, cuja função é nomear o fato de que a produção musical contemporânea constantemente "bebe do passado", aludindo a formatos musicais anteriores.

incolores de "Caetanos Velosos" e "Lôs Borges". A marca de nossos (não)tempos pós-modernos é, sobretudo na criação musical, a extirpação do estranho, a substituição do formigante desconforto do desconhecido por um conhecido presunçoso e hiperconsciente (Fisher, 2022b, p. 168).

Ainda sobre a indústria musical, lembremos do experimento mental mobilizado por Fisher (2022):

> E quando somos confrontados com as músicas do século XXI, vemos que foi a própria sensação de choque futuro que desapareceu. Isso é rapidamente estabelecido executando uma simples experiência de raciocínio. Imagine um disco lançado nos últimos dois anos sendo alçado para trás no tempo, para 1995, por exemplo, e colocado para tocar no rádio. É difícil pensar em um grande impacto nos ouvintes. Pelo contrário, o que mais poderia chocar nosso público de 1995 seria o quão reconhecível é o próprio som: teria realmente a música mudado tão pouco nestes últimos dezessete anos? Compare isso com a rápida mudança de estilos entre os anos 1960 e 1990: um disco de *jungle*[5] de 1993 escutado por alguém em 1989 teria soado como algo tão novo que ele seria desafiado a repensar o que é música, ou o que ela poderia vir a ser. Enquanto a cultura experimental do século XX foi dominada por um delírio de recombinações, o que fez parecer novidade estava sempre disponível, o século XXI é oprimido por uma esmagadora sensação de finitude e exaustão. Não parece o futuro. Ou, alternativamente, parece que o século XXI não começou ainda (Fisher, 2022b, p. 25-26).

"Exaustão", "finitude". O que faz com que as produções ideológicas contemporâneas pareçam eternamente presas no hotel do século passado?

Capital

But there's an abstract black hole laughing after you

KODE 9 + THE SPACEAPE

Fetichismo. Na troca de mercadorias, o caráter social do trabalho (que nelas se cristaliza) é invisível aos produtores individuais. O valor, expressão do trabalho social, aparece como uma propriedade natural, física da mercadoria. "1 tonelada de ferro equivale a 2 onças de ouro" (Marx, 2021, p. 87) e pronto. A relação entre produtores aparece "não como relação direta entre pessoas [...] mas como relação coisificada entre pessoas e uma relação social entre coisas" (Marx, 2021, p. 85). Quem dita quanto do meu trabalho equivale ao trabalho do outro são as mercadorias. "1 tonelada de ferro equivale a 2 onças de ouro" (Marx, 2021, p. 87).

[5] O *jungle* é um gênero de música eletrônica que surgiu no Reino Unido no início dos anos 1990, caracterizado por batidas de bateria rápidas e fragmentadas (*breakbeats* acelerados, tipicamente entre 160 e 180 BPM), linhas de baixo graves e pesadas, herdadas do *dub* e do reggae jamaicano, e amplo uso de samples. É considerado um dos primeiros gêneros a sintetizar a cultura rave britânica com as tradições sonoras da diáspora caribenha, e antecede diretamente o surgimento do *drum and bass*.

Tais passagens servem de infinita munição para os partidários de uma leitura humanista de Marx, para a qual a história de toda a sociedade até aqui é a história da alienação do homem. O fetichismo passa a ser lido como a reconfortante confirmação de que o homem, o trabalho humano, está por trás de tudo. O problema é que ele não se reconhece em seus produtos! Nosso trabalho humano social não é percebido enquanto tal. Alívio! O conforto de saber que tudo é produto do *nosso* trabalho. Fetichismo da mercadoria = teoria do desentranhamento. Viva o familiar.

Entretanto, como Freud já nos ensinou, muitas vezes aquilo que à primeira vista parece familiar, aconchegante, quando visto mais de perto, pode tomar ares inquietantes. A teoria do fetichismo é um desses casos. Basta que tenhamos coragem de abrir mão dos confortos da leitura humanista e de encará-la em seus traços mais *weird*. Em especial, as suas consequências epistêmicas:

> A prática coletiva da troca de mercadorias é precisamente o que não pode ser intuído pelo ponto de vista dos indivíduos engajados na troca. Troca é uma abstração prática cuja concretude só pode ser compreendida abstraindo o que aparece como concreto na perspectiva da consciência individual (Brassier, 2018, p. 116).

Cisão cognitiva. O Capital é uma agência abstrata epistemologicamente inapreensível para o indivíduo humano. Invisível. Humanos se engajam na troca de mercadorias sob a ideologia de que são indivíduos autônomos e conscientes enquanto, na realidade, são bonecos de carne do Capital e agem segundo suas abstrações: "mercadoria, valor, trabalho, dinheiro, troca" (Brassier, 2018, p. 111). Fetichismo não é nada mais do que o nome dado ao efeito de *desconhecimento* gerado pelo encontro lovecraftiano entre homens e Capital. Nas palavras de Mark Fisher:

> O Capitalismo é melhor entendido não como o produto de uma trama humana, mas como uma tomada do planeta por uma entidade inumana parasítica, nem malevolente nem benigna, mas implacavelmente fixada em perseguir um único objetivo - a proliferação de si mesma [...] O Capital, na verdade, é uma inteligência artificial de escala planetária se alimentando, no estilo matrix, da energia de escravos humanos (Fisher, 2004a).

Isso é o Capital. Um buraco negro abstrato a concentrar infinitamente trabalho humano, indiferente ao tempo e à vida. Uma inteligência artificial cuja única programação é a valorização do valor (D-M-D'), a "proliferação de si mesma". Um circuito viciado (*cyberpositivo*, diriam os doutores em cibernética) de trabalho humano interessado apenas em multiplicar-se.

Formação Social

Desafio. O Capital, para continuar existindo enquanto tal, precisa, infinitamente, valorizar o valor. Se multiplicar. Ele é pulsão de acumulação de trabalho humano que, se não satisfeita, colapsa.

O Capital não sobrevive espontaneamente, seus circuitos repetitivos precisam ser regularmente alimentados. Para o MPC existir, ele demanda formas que estabilizem seu circuito de valorização:

> [...] Nem todo modo de produção 'acha', automaticamente, por virtude do direito divino ou de um argumento ontológico, [...] a *forma* na qual ele pode existir. Se ele 'acha' essa forma, isso é, se as condições existentes o permitem se dotar de existência, realizar sua existência, 'forjá-la', então o modo de produção em questão, existirá. Se ele falha em encontrar essa forma [...] então, o modo de produção não existirá (Althusser, 2020, p. 129).

Em outras palavras, todo Modo de Produção precisa se defrontar com um "problema perene que todas as entidades góticas enfrentam: como aquilo que nunca esteve vivo se reproduz?" (Fisher, 2005a). A resposta específica encontrada em cada conjuntura, as formas específicas a partir das quais o modo de produção se realiza, é o que chamamos de *formação social*.

Passado

O planeta foi tomado pelo Capital. Reina este circuito repetitivo, compulsivo e sem memória. Todavia, cabe ainda uma pergunta: o que tinha antes? Ora, outros modos de produção e formações sociais. Já houve momentos nos quais o Capital não dominava. Tempos nos quais ele até existia, mas "apenas" de maneira subordinada, virtual. Na forma de uma presença-ausência, que assombrava as formações sociais pretéritas. E contra a qual elas lutavam. Tabus, interditos e regras morais erguiam-se contra tudo o que carregava sinais de capitalismo. Da condenação cristã à avareza, ao desprezo confuciano pelos comerciantes. "Se o capitalismo é a verdade universal, ele o é no sentido em que é o *negativo* de todas as formações sociais: ele é a coisa, o inominável [...]. Não podemos dizer que as formações anteriores não tenham previsto essa Coisa que veio de fora à força de assombrar de dentro e cuja escalada se tentou impedir" (Deleuze e Guattari, 2011, p. 204, grifo nosso).

Tudo em vão.

Inglaterra, 1770. "Epicentro de uma catástrofe em andamento, o local no qual o *Kapital*, a inteligência artificial parasita, se chocou com a terra" (Fisher, 2005a, grifo nosso).

Os outros modos de produção foram subjugados. Parte dos despojos dos derrotados, incorporados. Mesmo que com modificações. Igreja, exércitos, tribunais. Várias formas que sustentam o Capital foram por ele herdadas de outras formações sociais. A história do capitalismo é a "a invasão do futuro de uma inteligência artificial que deve se constituir dos recursos de seus inimigos" (Land, 2013, p. 297).

Outras partes, formas sociais não funcionais e, inclusive, os próprios modos de produção pré-capitalistas, foram, muitas vezes, neutralizadas e preservadas. Olhando, novamente, para as cidades, isso fica claro. É do fato de que no seio de uma cidade capitalista vivem fantasmas de outras formações sociais, que se explica um certo sentido da nostalgia que persegue sempre os não-participantes e não-integrados, ou como diz Lefebvre: "daqueles que sobrevivem entre os fragmentos da sociedade possível e das ruínas do passado" (Lefebvre, 2001, p. 102). Os chamados *excluídos* da cidade.

A nostalgia, perene em todas as cidades, deriva do fato de a forma-cidade ter uma existência pretérita. A cidade é uma "criação" do pré-capitalismo que foi despedaçada e

refuncionalizada segundo os desígnios da "Coisa" e, por isso, de forma intersticial, virtual, ela ainda carrega traços de seu passado.

Formação espacial

Para Milton Santos, "a história dos modos de produção é também, e sob este aspecto preciso, a história da sucessão das formas criadas a seu serviço" (Santos, 1977, p. 88). Então, é necessário que retornemos, primordialmente, à discussão sobre o espaço, suas formas e a sua (re)produção no contexto deste "nem-tão-novo mundo", desde que se percebe a forma da troca enquanto regente da prática social. Se conhece a forma das relações sociais, se conhece a forma do espaço.

O espaço social reúne símbolos, objetos, obras. Em oposição ao espaço-natureza, cujo sentido se concentra em dispersar, o espaço social urbano

> [...] reúne as multidões, os produtos nos mercados, os atos e os símbolos. Ele os concentra, os acumula. Quem diz "espacialidade urbana", diz também centro e centralidade, atual ou possível, saturada, quebrada, inquieta, pouco importa; ou seja, centralidade dialética (Lefebvre, 2006, p. 149)

Mais do que claro: as formas espaciais são uma linguagem dos modos de produção particulares (Santos, 1977). Isto compreenderia a especificidade dos lugares, estimados com um valor. Ou seja, os espaços mais ou menos destinados à reprodução do capital. Para mais, os *shoppings centers,* os aeroportos, os pátios cercados dos condomínios fechados. Para menos, os imóveis desapropriados que estimulam interações não necessariamente de troca material; as praças públicas onde os idosos travam uma longa batalha de xadrez; as academias ao ar livre; as quadras públicas de futebol, os campos de voleibol. Esta consideração prevê quais deles serão destinados à presença dos recortes específicos de classe.

A disposição dos homens e mulheres, das atividades e das coisas no espaço pode ser explicada pelas necessidades *externas*, que se referem ao modo de produção puro[6] e pelas necessidades *internas*, que dizem respeito à "estrutura de todas as procuras e a estrutura das classes – a formação social propriamente dita" [...] "o modo de produção é uma forma de organização do processo de produção destinada a agir sobre a natureza e obter os elementos necessários à satisfação das necessidades da sociedade" (Santos, 1977, p. 88), que foram deturpados e veremos o porquê.

Nestas condições, a cidade e o urbano são considerados objetos virtuais. Lefebvre percebe ambos como projetos de uma reconstituição sintética, ou o que podemos chamar de fragmentos de cidade produzidos pela perspectiva analítica do urbanismo. A realidade se quebra e daí são produzidas as segregações.

Elas se dividem em três critérios e níveis: o *ecológico*, que significa a *favela*, o *gueto* e o apodrecimento do coração (centro) da cidade; o *formal*, que corresponde à "deterioração dos signos e das significações da cidade" e o *sociológico*, que diz respeito aos estilos de vida, às culturas e subculturas. Elas não necessariamente são elementos constituintes de um projeto político-institucional. Não se deve ver nela (a segregação) a projeção eficaz das

[6] O modo de produção atual pode-se chamar, de acordo com Milton Santos, de "modo de produção puro" porque não se realiza completamente em parte alguma. A história espacial é seletiva. Diz ele: antes do período tecnológico atual, vastos segmentos de espaço puderam escapar ao domínio, direto ou indireto, do modo de produção dominante, ou foram apenas atingidos por feixes de determinações limitadas (Santos, 1977, p. 87).

instituições, a vontade dos dirigentes, que tentam combatê-la a partir da formalidade, adotando uma "ideologia humanista" (Lefebvre, 2001, p. 98). A cidade sintética e integrada é uma utopia.

Esta tendência "ideologizante" se estende também ao plano das disciplinas possíveis para a avaliação do sentido da cidade e seus espaços[7]. Seja através do sociólogo, do arquiteto ou do economista, não parece mais possível pronunciar a síntese da cidade, sua reconstituição. Os especialistas desmembram o espaço e sobre ele agem parcelando-o, colocando barreiras mentais e cercas prático-sociais (Lefebvre, 2001, 2006). Por isso, o momento da criação foi extinto. "O do desaparecimento se aproxima" (Lefebvre, 2006, p. 113).

O espaço, para Santos (1977), produz efeitos específicos sobre os outros domínios da conjuntura social, pela forma particular de articulação das instâncias estruturais que se constituem. Os chamados por ele de "atributos não-naturais" (a transformação de um atributo natural através do trabalho), os lugares aproveitados para a fabricação do turismo, por exemplo, como antigos prédios luxuosos, velhas casas de artistas já mortos não podem corresponder de maneira exata à vigência do modo de produção atual porque cumprem um papel (inferior com relação aos principais e específico) na preservação do "espírito da cidade".

Mas ao mesmo tempo a tentativa de resgate que resta desta sombra são os escombros das obras de arte e dum possível mundo de criação, tomado pela onipresença do capital. A ideologia urbanista vai acabando com o sentido inicial do mundo urbano, restando apenas o fantasma, o espectro daquilo que um dia foi a cidade.

A cidade morre, seu espírito vaga

A cidade espectral, que, para Laura Oldfield Ford (2019) está passando por um processo de enterramento, teve algumas de suas camadas apagadas, sobrescritas para dar lugar a outros acontecimentos que satisfizessem o desejo desta regeneração urbana. "A crise consiste justamente no fato de que o velho morre e o novo não pode nascer: neste interregno, verificam-se os fenômenos patológicos mais variados" (Gramsci, 2007, p. 184). A autora de *Savage Messiah* demonstra que o movimento da cidade, sob a influência destes fantasmas do passado, é gerado por meio da relação entre um passado repleto de cenas artísticas de vanguarda, festas de rua (agora resquícios) promovidas pelas "subculturas híbridas", os vendedores ambulantes — que hoje fazem parte de uma economia obscura, suprimidos pelas redes de lojas de conveniência — e esse novo momento onde a cidade perde toda a sua energia. Isso porque seus locais de potenciais ocupações são fechados e vendidos.

A realidade urbana, portanto, é ocultada por influência direta destes "esquemas simplificadores", como diria Lefebvre (2001, p. 57). Ela não pode ser plenamente compreendida, se afastando de uma análise que parte da formação/obra social ou dos atos produtores da realidade. A criação e a autenticidade, ambas ceifadas pela lógica da produção técnica, "ou é irracional porque surge a partir daquilo que não é passível de ser conhecido, ou é negada e se reduz àquilo que preexistia" (Lefebvre, 2001, p. 57). A cidade sustenta relações de produção e de propriedade, é o campo de reprodução dos feitos de

[7] O espaço a princípio não se apresenta fetichizado, embora seja simultaneamente a condição e o resultado dos efeitos do modo de produção capitalista. São as forças produtivas (a contradição presente na relação propriedade privada-meios de produção) que introduzem no espaço a forma do consumo. O espaço social substitui o espaço-natureza por um espaço-produto (Lefebvre, 2006, p. 134).

certos agentes históricos, por mais que possa parecer mais uma espécie de espaço reprodutor de objetos, e não de "seres humanos por seres humanos". Espaços simplificam seus significados a fim de abrigar a reprodução dos objetos. Desta maneira, a festa não significa mais o encontro espontâneo, a apreciação da diversão por si só ou da música. Ela e seus elementos são triturados para caber em um *story:* a foto de uma bebida, a foto de uma roupa, a foto com uma música estratégica.

Os espaços que propõem seu uso público tensionam a configuração do mundo atual que deveria resultar em uma possível realidade além do trabalho ou da atividade produtiva. Na verdade, nós sabemos que a disputa entre a cidade *erótica* (entende-se *lúdica*) e a cidade dos negócios é injusta, já que não se visualiza a possibilidade da arte de fruição coletiva e ações espontâneas.

Assim como Lefebvre, Fisher aponta a cidade inteira enquanto forçada a uma simulação gigantesca de atividade, "uma fantasmagoria produtiva em que nada de mais é produzido" (Fisher, 2022b, p. 227). Segue assim. A cidade está de luto, mas os espaços podem se abrir para forjar uma resistência coletiva à expansão neoliberal, à proliferação de banalidades, aos efeitos homogeneizadores da globalização (Fisher, 2022a, p. 232). Estes novos territórios podem romper a amnésia coletiva.

Fordismo

Se, por um lado, o Capital é um circuito abstrato repetitivo e, portanto, alheio ao tempo, o mesmo não pode ser dito das formações sociais. O Capital é anacrônico, mas as formas pelas quais ele se estabiliza no mundo material são extremamente diversas.

Ao longo do pós-segunda guerra, as formas específicas a partir das quais o Capital estabilizou sua existência — mesmo que específicas, refletindo arranjos concretos — apresentaram uma série de características comuns. Era o reino do planejamento. Estados fortes direcionando o sentido da acumulação capitalista. Diferentes formas pareciam caminhar nesse sentido. A este conjunto de formas damos o nome de *fordismo*.

Para ficarmos com apenas um exemplo, pensemos numa das mais importantes formas de reprodução do MPC, na forma-cidade. Vivia-se no império de Le Corbusier. Sob aquele racionalismo ao mesmo tempo autoritário e limitado da burocracia, que reestrutura a cidade naquilo que Lefebvre chama de "*plano* do consumo organizado" (Lefebvre, 2001, p. 100, grifo nosso). Os desejos originais dos citadinos são capturados e desfigurados. Perde-se o sentido de uso dos lugares, dos monumentos, das diferenças, que deveria escapar "às exigências da troca, do valor de troca" (2001, p. 84). Cidade enquanto plano do Capital.

Espaço racionalmente projetado para o consumo. As forças produtivas — a contradição presente na relação propriedade privada-meios de produção — introduzem no espaço a forma do consumo. O urbano, enquanto forma específica de estabilização do Capital, na sua configuração vigente no pós-guerra, aparecia como um espaço milimetricamente pensado, racionalizado, para otimizar uma modalidade de reprodução do Capital.

Futuro

Observar fantasmas do passado nos alivia. Mesmo que precária, é uma fuga da amnésia enclausurante do Capital. "A razão pela qual todos esses fantasmas importam, o ponto em dizer que nem sempre foi assim, é [...] nos lembrar que as coisas não precisam

ser assim" (Fisher, 2007a). A essa prática cronológica, esse exercício de disputar o tempo, chamamos de *assombrologia*. Máxima exploração do que não é mais, mas deixa ainda traços. "Lacunas no Ser, que só podem ficar na periferia do sensível [...] (Fisher, 2006a), "nomes apagados e abduções repentinas" (Fisher, 2022b, p. 164)

O problema é que esse tipo de ciência dos espectros, orientada ao passado, por mais libertadora que seja, é, por si só, ainda incapaz de fazer frente ao Capital. Afinal, só existem fantasmas do passado porque o Capital venceu os antigos modos de produção e despedaçou-reorganizou suas velhas formas de um modo novo.

Existe, porém, outra assombrologia. Mais poderosa. Uma vertente não preocupada em ver espectros do passado, mas em identificar fantasmas de um futuro além do Capital. "Potenciais exercem influência sem serem atualizados. Formações sociais tomam forma a partir de formações potenciais cujos efeitos elas tentam impedir" (Fisher, 2018, p. 1126). E tal como as formações sociais pré-capitalistas eram assombradas pelo advento do Capital, existem espectros do comunismo que aterrorizam as formações sociais capitalistas. "[...] não é que nós somos anti-capitalistas, é que o capitalismo, com todos seus policiais de viseiras, seu gás lacrimogêneo, toda a sutileza teológica de sua economia, é construído para bloquear a *Abundância Vermelha*[8] (Fisher, 2018, p. 577). O Capital teme o espectro do comunismo.

E ocorre que o terreno do que é público, tão difundido no pós-guerra, era um solo fértil para esse espectro. Dos espaços fornecidos pelas formações sociais capitalistas — novamente, moradia popular, seguro desemprego, bolsas de estudo — proliferavam-se sonhos de uma vida de abundância, além do trabalho. Eram os Beatles em sua fase psicodélica cantando sobre "mundos além do trabalho, onde o esforço monótono dava lugar a derivas exploratórias por estranhos terrenos" (Fisher, 2018, p. 1129), a jovem classe trabalhadora dos anos 60 que, no lugar da integração consumista, pautava a recusa ao trabalho, o feminismo crítico à família que experimentava outras formas de relação.

O espectro do comunismo perigosamente tomava corpo nos anos 70. É essa uma das razões da mutagênese do Capital, da absorção dos espaços públicos. *Tentar exorcizar esse fantasma*. Se destrói o público para apagar os espectros que nele habitavam. Cidade fechada para tudo, menos para o lucro. Sem perigo. Adiciona-se a isso o fim de empregos estáveis e pronto: espectro exorcizado. Nostalgia, amnésia.

Pós-fordismo

> *Lovecraft, de fato, pode ser considerado o grande poeta do Capital - não porque ele o aborde explicitamente em seus textos [...], mas porque ele fornece um imaginário equivalente à mutabilidade protoplasmática do Capital.*
>
> Mark Fisher

[8] Nome do livro histórico-ficional de mesmo nome de Francis Spufford. Fisher usa como sinônimo de um comunismo de abundância.

Já dissemos: a relação entre o Capital e as formas que o estabilizam é, sempre, mutagênica. E no fim dos anos 1970-80 foi a vez do fordismo. Algumas formas, aquelas que estavam até então orientadas em reproduzir o Capital através de um plano, sofreram uma modificação digna de nota. Em que consistiu essa metamorfose?

Ora, falar que o Capital, até então, se reproduzia orientado por um planejamento fordista tem uma consequência importante: existiam formas responsáveis por reproduzir o MPC que não eram elas, em si, Capital: escolas e universidades *públicas*, parques, clubes e piscinas *públicas*, transporte *público*, teatros, museus. Enfim, diversos mecanismos, com clara função de estabilizar a reprodução capitalista, mas que não eram, eles mesmos, Capital. Usamos repetidamente o adjetivo *'público'*, cabe uma definição. Público é o nome que se

dá, em uma formação social, às formas que, mesmo que sirvam à sua reprodução, possuem uma autonomia relativa em relação ao Capital[9].

Ocorre que, em sua mutagênese dos anos 1970-80, o Capital espalhou seus tentáculos exatamente sobre essas formas que o reproduziam! Ele fagocitou o público. Escolas, parques, ruas e transporte público passam a ser vistos como lócus de valorização do valor. Muda-se, inclusive, a lógica interna de funcionamento destes aparelhos. Fisher sintetiza o cenário a partir do exemplo das cidades:

> O espaço público foi consumido e substituído por algo como um terceiro lugar, tipificado por franquias de cafeterias. Esses espaços são estranhos apenas em seu poder de reproduzir a mesmice, e a monotonia ambiente da Starbucks é reconfortante e estranhamente desorientadora; dentro deste casulo, é possível literalmente esquecer em que cidade você está (Fisher, 2022b, p. 172).

Crescem os shoppings centers, os aeroportos, esses "não-lugares"[10] ou "espaços multifuncionais", segundo Augé (1994). "Espaços mais constrangedores do que libertadores, justamente por conta da racionalidade subjacente da sua organização, à excessiva codificação do espaço", ou o que Fisher chama de "intensa poluição semiótica do capital e sua aderência ao ambiente urbano com signos idiotas e slogans imbeciloides" (2022). O Capital deseja a totalização. Sua pulsão expansiva permeia até seus antigos estabilizadores.

Vieira (2023), analisando o filme *Retratos Fantasmas*, faz o seguinte comentário:
[11]

> [...] Não se pode negar a tendência geral de deslocamento do capital e da decadência dos centros urbanos. Esse movimento de deslocamento muito bem capturado por Kleber Mendonça Filho em sua última obra, *Retratos Fantasma*s, na cena em que

[9] Se quisermos ser mais precisos em termos de teoria marxista: público é o nome dado ao índice de autonomia relativa que Estado e Aparelhos Ideológicos gozam frente ao Capital.

[10] A princípio, Augé pensa aqueles lugares intermediários (zonas genéricas de trânsito) e os define como "não-lugares". Eles são a expressão mais significativa dos efeitos da supermodernidade, já que se opõem a vinculações histórico-temporais e à memória, caracterizando-se como lugares de passagem, que fogem ao cotidiano e proporcionam uma experiência de anonimato. São, assim, cada vez mais frequentes nos espaços urbanos do capitalismo tardio. Em oposição a isto, os lugares antropológicos se distanciam desta "excessiva codificação do espaço", do "poder das imagens" e do "espetáculo a elas associado", (Augé, 1994) apresentando-se como familiares, retomando o afeto e, portanto, a nostalgia. Isto porque os não-lugares proporcionam a multiplicidade de funções, serviços e a satisfação, ou melhor, o consumo e o nascimento das (novas) necessidades. Um exemplo de "não-lugar" é o aeroporto.

> direciona a câmera a uma série de prédios altos, em contraposição às imagens vazias e silenciosas do centro "velho", dizendo que o dinheiro por lá não fica mais (Vieira, 2023).

Ilustrativa síntese do fenômeno em questão. Os antigos espaços de reprodução planejada do Capital são reduzidos a carcaças "vazias e silenciosas". No seu lugar, crescem aqueles "prédios altos", índices da cidade pós-fordista, na qual, cada vez mais, tudo deve ser lugar de valorização do valor.

Anacronismo

De volta ao hotel (supostamente) em *Marienbad*. Ao hall onde as coisas chamam a sua atenção por um período, mas você não se lembra delas por muito tempo. O que é essa amnésia senão exatamente o efeito do espalhamento da lógica capitalista para o *público*? Diferente do que imaginam seus apologistas, o Capital é completamente indiferente à inovação cultural (ou de qualquer tipo), para ele pouco importa o que está sendo produzido, contanto que favoreça sua acumulação:

> O capitalismo subsume e consome toda a história prévia: um efeito desse 'sistema de equivalências que pode atribuir valor monetário a todos os objetos culturais, não importa se são iconografia religiosa, pornografia, ou o *Das Kapital*. Dê uma volta pelo Museu Britânico onde pode-se ver todos os objetos arrancados de seus mundos e reunidos como que no deck de uma nave do Predador e você terá uma poderosa imagem do processo em curso (Fisher, 2022a, p. 4).

Nostalgia anos 1950, volta do emo, enésimo filme da Marvel. Pouco importa. Para o Capital, tanto faz. A amnésia *é dele*. Ou melhor, amnésia é o que indivíduos sentem ao olhar a abstração Capital pilotar a produção cultural, caso particular de fetichismo. Porque, afinal, trata-se de uma IA que só enxerga seus propósitos de valorização do valor. Incapaz de perceber valor de uso, ela nem sabe que está repetindo coisas. Tudo que ela vê é o montante de trabalho humano abstrato aumentar.

Sob o fordismo essa tendência é enfraquecida, ainda há inovação. Não, obviamente, do capital, mas dos efeitos das formas que o estabilizaram. De artistas que viviam do público – bolsa universitária, seguro desemprego e moradia social – e que, portanto, tinham tempo para criar. Diz Fisher, comentando a realidade de seu país: "a maior parte das inovações na música popular britânica que ocorreram entre os anos sessenta e noventa seriam impensáveis sem o subsídio indireto provido pela moradia social, seguro desemprego e bolsas de estudos" (Fisher, 2018, p. 758). Com a mutagênese pós-fordista e a destruição do espaço-público tudo se esvai. Resta a amnésia.

Disney

Algo fascinante sobre fantasmas é que não se pode prever onde os avistaremos. São "brilhos, vislumbres, sugestões" (Fisher, 2006a), buracos na realidade que se manifestam em lugares improváveis.

Mark Fisher teve dois encontros com fantasmas em 2009, em sua lua de mel na Disneyland de Paris.

"Estive fora em minha própria peregrinação - uma viagem de quatro dias com minha esposa à Disneyland" (Fisher, 2009b). Assim ele relata sua passagem naquela terra prometida para as crianças britânicas dos anos 50, naquele "lugar quase divino que só os mais afortunados, ou muito infortunados, podiam sonhar em visitar" (Fisher, 2009b). E foi durante essa viagem que, *dickensonianamente*, Mark esbarrou com dois espectros.

Primeiro encontro.

O primeiro foi o espectro do público. Daquelas formas que estabilizaram o Capital antes de serem por ele absorvidas. Encontro surpreendente, mas que não deveria ser surpresa. O que é a Disney, afinal, se não um réquiem ao planejamento fordista? Planejamento máximo. Em todos os detalhes. Ruas planificadas, tempo milimetricamente contado. "Um mundo purgado de contingências, desenhado tal como um deus (americano) o teria construído" (Fisher, 2009b). Os conceitualizadores da Disney são verdadeiros discípulos de Le Corbusier. E ali, o espaço público teve o mesmo destino que Lefebvre identificou nas ruínas pré-capitalistas: preservado e neutralizado para gozo turístico. "As pessoas não estão dispostas a pagar para o governo prover espaços públicos, mas pagam tranquilos à Disney para simulá-lo" (Fisher, 2009b).

Segundo encontro.

O segundo foi o espectro do espectro. Um daqueles seres virtuais que criava raízes no público. O espectro do futuro, da abundância vermelha. Fisher não viu apenas um planejamento racionalista preservado na Disney. Viu também, contido, os sonhos loucos que emergiam nesses espaços. Não é à toa que ele avistou no parque, uma repetição (limitada) do *Formulário Para Um Novo Urbanismo*, espécie de manifesto político-teórico de Ivan Chtcheglov, pensador situacionista crítico do urbanismo: "[...] parece que a Disneyland foi uma tentativa de su-realizar uma versão castrada da visão de Chtcheglov da cidade" (Fisher, 2009b). Disney é o delírio comunista de libertação, mas contido e murado. Elemento virtual do Modo de Produção Comunista isolado pelas formas do Capital. "Ir à Disneylândia é como tirar férias do capitalismo tardio" (Fisher, 2009b).

Referências

ALTHUSSER, Louis. *History and Imperialism Writings, 1963–1986*. Cambridge e Medford: Polity Press, 2020.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BRASSIER, Ray. *Concrete-in-Thought, Concrete-in-Act: Marx, Materialism and the Exchange Abstraction*. Crisis and critique. v. 5, n. 1, Mar 2018. Disponível em: https://www.crisiscritique.org/pdfs/v5-i1/brassier-v1.pdf. Acesso em: 20 fev. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-édipo*. São Paulo: Editora 34, 2. ed. 2011.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FISHER, Mark. *ANTI-CAPITAL (SOME MODEST BEGINNINGS)*. K-Punk. 2004. Disponível em: https://k-punk.abstractdynamics.org/archives/003823.html. Acesso em: 21 fev. 2026

FISHER, Mark. *A rupturing of this collective amnesia*. K-punk, 17 ago. 2007. Disponível em: https://k-punk.org/a-rupturing-of-this-collective-amnesia/. Acesso em: 12 fev. 2024.

FISHER, Mark. *AVANT-CONSERVATISM*. K-Punk. 2009a. Disponível em: https://k-punk.abstractdynamics.org/archives/011115.html. Acesso em: 12 fev. 2026.

FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is there no alternative?* Winchester e Washington: Zero Books, 2022a.

FISHER, Mark. *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022b.

FISHER, Mark. *Hauntology now*. k-punk, 17 jan. 2006. Disponível em: http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/007230.html?utm_source=chatgpt.com Acesso em: 13 fev. 2024.

FISHER, Mark. *Honeymoon in Disneyland*. K-punk, 25 jul. 2009b. Disponível em: https://k-punk.org/honeymoon-in-disneyland/. Acesso em: 13 fev. 2024.

FISHER, Mark. *Necropolis Now*. k-punk, 14 abr. 2005. Disponível em: http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/005355.html. Acesso em: 13 fev. 2024.

FISHER, Mark. *K-Punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher from 2004-2016*. Londres: Repeater, 2018.

FORD, Laura Oldfield. *Savage Messiah*. Introdução de Greil Marcus. London: Verso Books, 2019.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere* (vol. 3). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LAND, Nick. *Fanged Noumena: collected writings 1987-2007*. Nova Iorque: Sequence Press, 2013.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – Fev, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MARX, Karl. *Das Kapital*. Munique: Anaconda, 2021.

REYNOLDS, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber & Faber, 2011.

SANTOS, Milton**.** *Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método*. Boletim Paulista de Geografia, São Paulo, n. 54, 1977. Acesso em: 23 fev. 2026.

VIEIRA, Laís Tercioti. *A decadência dos centros urbanos e a cidade como obra em Retratos Fantasmas: uma breve resenha*. Lavrapalavra. Out 2023. Disponível em: https://lavrapalavra.com/2023/10/27/a-decadencia-dos-centros-urbanos-e-a-cidade-como-obra-em-retratos-fantasmas-uma-breve-resenha/. Acesso em: 23 fev. 2026.