

LOGOS

— COMUNICAÇÃO & UNIVERSIDADE —

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ

Ano 9 - n.º 17 - 2.º Semestre/2002 ISSN 0104-9933

Produção de sentido na contemporaneidade

Comunicação de massa, cinema,
arte, modernidade, identidade,
subjetividade, corpo

17

LOGOS

17

Produção de sentido na contemporaneidade

Comunicação de massa, cinema, arte,
modernidade, identidade, subjetividade, corpo

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

Sumário

Editorial

Héris Arnt	05
------------	----

Artigos

Iconografia e comunicação: a construção de imagens míticas	07
Maria Beatriz Furtado Rahde	

Cultura de masas: una lectura de los caminos	19
Blanca Muñoz	

Em busca de uma “razão sensível” no reino da cultura de massa	31
Jorge Coelho Soares	

Personas na passarela: moda e subjetivação	43
Nízia Villaça	

O corpo no cinema de ficção científica	49
Denise da Costa Oliveira Siqueira	

Imagens cinematográficas: o prazer do encontro	59
Cristiane Freitas	

Resenha

Capitalismo em tempo de globalização: a perspectiva de István Mészáros	67
Raffaele Laudani	

Editorial

Este número da Revista Logos tem por tema a comunicação e a produção de sentido. Os autores levantam questões sobre a cultura e o papel da arte na vida contemporânea. Uma frase de Jorge Coelho, inspirada no pensamento de Benjamin, sintetiza a mensagem da Logos nesta edição: a de que “devemos fazer um esforço exaustivo, intenso e permanente para construirmos um mundo onde a arte possa criar em nós uma sensibilidade que resista à barbárie”.

Os artigos apresentados neste número trabalham com o conceito de cultura, sem restringir-se ao seu significado primeiro, antes investindo em seu sentido mais vasto – o de uma herança humanística universal. Este viés leva, necessariamente, às questões sobre a cultura de massa, aos pensadores da escola de Frankfurt, às questões contemporâneas sobre identidade e corpo, entre outros enfoques. Neste número, também, a Logos incorpora mudanças. Com o artigo de Blanca Muñoz, a revista inova em sua proposta editorial, já que o trabalho da pesquisadora é publicado no seu idioma original, o espanhol.

Outros aspectos da comunicação e da cultura são tratados neste número. Maria Beatriz Furtado, a partir da figura do herói na Antiguidade, mostra os mitos que permanecem nos processos de comunicação visual da pós-modernidade. O cinema, outro tema forte no contemporâneo, também aparece nesta edição. Pelo olhar de Cristiane Freitas, o cinema estabelece uma complexa relação entre técnica, arte, sistema sócio-cultural e imaginário. Denise da Costa Oliveira vê no cinema a oportunidade de estudar a relação do corpo com a imagem. A partir da análise de quatro filmes, a articulista mostra o intrincado mecanismo entre corpo, mente e tecnologia. O corpo, aliás, como suporte contemporâneo, é outro tema ligado à produção de sentido. Este é o enfoque de Nízia Villaça, que encontra novas razões para o estudo do discurso da moda. Corpo e moda, hoje, apontam para uma crise de identidade e indicam novas subjetividades provisórias e efêmeras que caracterizam a pós-modernidade.

Com esta pluralidade de temas, a Logos espera pontuar a polifonia com que quis marcar esta edição: a múltipla produção de sentidos.

Héris Arnt
Editora

Iconografia e comunicação: a construção de imagens míticas

Maria Beatriz Furtado Rahde*

RESUMO

Primeiro instrumento técnico do homem, o corpo é rico repertório para pesquisa no campo da comunicação de massa. No cinema de ficção científica, suas várias construções se apresentam em filmes que mostram imbricamentos possíveis ou verossímeis entre corpo, mente, tecnologia. Este artigo investiga quatro filmes chave da ficção científica e suas abordagens de corpo. Palavras-chave: corpo, cinema, tecnologia.

SUMMARY

First man technical instrument, the body is a rich space for research in the area of mass communication. In the science fiction movies the different body constructions show possible links among body, mind, technology. This article studies four important science fiction movies and their visions of the body.

Key-words: body, movies, technology

RESUMEN

Primero instrumento técnico del hombre, el cuerpo es rico repertorio para pesquisa en el campo de la comunicación de masa. En el cinema de ficción científica, sus varias construcciones se presentan en películas que muestran relaciones posibles o verosímiles entre cuerpo, mente, tecnología. Ese artículo investiga cuatro películas clave de la ficción científica e sus abordajes de cuerpo.

Palabras claves: cuerpo, cinema, tecnología

A criação do imaginário, dos sonhos, das crenças no irreal foi, é e parece continuar sendo uma necessidade humana, desde a Antigüidade até a época atual. Rank (1961) afirma que existem relações entre o sonho e o mito, o que justifica a interpretação dos mitos como o sonho dos povos.

Na antiga Grécia, os deuses regiam a existência dos mortais de sua morada, o Monte Olimpo, em Tessália, onde Zeus imperava como o deus dos deuses, criando heróis de suas múltiplas uniões com mulheres da Terra, como Alcmena e Dânae, que geraram, respectivamente, Hércules e Perseu, entre os muitos seres extraordinários que povoaram o imaginário heróico da Antigüidade e que foram representados de forma pictórica ou de escultura pelos artistas da época. A estes heróis foram atribuídas tarefas quase impossíveis de realizar: pelas artes de Juno, esposa de Zeus e hostil aos filhos do marido com mulheres mortais, Hércules (ou Alcides) ficou sujeito aos desejos de Euristeus, que o obrigou à realização de feitos perigosos, conhecidos como os 12 trabalhos de Hércules. Citamos alguns, como o de matar o Leão de Neméia e a Hidra de Lerna, capturar o Touro de Creta ou apoderar-se do cinto de Hipólita – a rainha das amazonas –, entre outros tantos prodígios, que exigiram do herói as mais difíceis jornadas.

Perseu, por sua vez, precisava destruir Medusa – ser mitológico cuja manifestação iconográfica foi inúmeras vezes reproduzida em pinturas ou esculturas, concebida com uma cabeleira formada por serpentes vivas e que transformava os mortais em pedra quando sua face era contemplada pelos homens.

Mas qual a origem destas lendas e crenças, que as artes plásticas imortalizaram em imagens simbólicas e que vêm comunicando narrativas fantásticas? Várias teorias foram estudadas para fundamentar este imaginário criador, conforme Bulfinch (1999):

a) Na teoria Bíblica, todos os mitos teriam sua origem nas narrativas das Escrituras Sagradas, embora os fatos possam ter sido modificados posteriormente, apesar da existência de muitas coincidências curiosas.

b) Na teoria Histórica, os personagens heróicos e deidades teriam sido humanos reais, cujos feitos heróicos foram acréscimos ou embelezamentos surgidos tempos depois.

c) Na teoria Alegórica, os mitos da Antigüidade possuiriam caráter simbólico, contendo algumas verdades morais, religiosas ou filosóficas, ou ainda algum fato histórico narrado sob forma de alegoria.

É desta forma que podemos relacionar o imaginário com o simbólico – sem definições precisas, como diz Maffesoli (2001), mas estabelecendo estas relações por aproximações. A imaginação criadora expressa nas artes sempre comunicou o estético na exploração de imagens de sonhos, de mitos, pelas criações plásticas, assim como possibilitou o encontro de caminhos para a fantasia ou o fantástico.

Com referência ao símbolo, Malrieu (1996, p. 128) afirma que ele “representa uma forma por meio de outra. É uma espécie de retrato, que permite (...) distinguir um objeto dos outros, mas de uma forma diferente da palavra”. Pode-se dizer que as representações simbólicas seriam interpretadas por descoberta. Portanto, o ato de imaginar e de criar poderá ser uma projeção na recuperação de passados recentes ou remotos, sem o intuito de reproduzi-lo, mas sim de transformá-lo frente ao imaginário coletivo de um grupo, de uma cultura, de uma sociedade, como meio de comunicação artístico/visual.

Paralelos míticos na Modernidade

Constatamos o quanto foi importante para os homens, desde os tempos mais remotos, o culto às imagens de deuses e de heróis, fundando crenças, edificando cidades e templos, em nome das lendas contadas e recontadas através das civilizações. A escultura de Zeus Olímpico, de proporções colossais, por exemplo, foi considerada como a mais perfeita realização de Fídias na estatuária grega. Também obra de Fídias, o Templo de Minerva em Atenas: a escultura da deusa possuía cerca de cinco metros de altura e representava Minerva de pé, com a lança em uma das mãos e a imagem da Vitória na outra. O Partenon, da mesma forma, foi construído sob a direção deste escultor. Os mármores de Elgin, de sua autoria, encontram-se hoje no Museu Britânico.

Muitas destas obras foram perdidas. Mas as que se encontram nos museus do mundo contemporâneo – deuses e heróis de pedra ou mármore, imóveis na sua beleza clássica –, lá permanecem à contemplação do homem, despertando ainda imaginários individuais e coletivos, na expressão comunicativa visual de épocas remotas.

Diante das muitas teorias sobre o imaginário mitológico, procuremos analisar alguns paralelos míticos.

A investigação do mito do nascimento dos deuses e dos heróis constitui-se em ciclos repetitivos de vida e morte.

Ao nascer, Zeus foi escondido por sua mãe para evitar que seu pai, Cronos, o deus do tempo, o devorasse, como já havia feito com seus outros filhos. A simbologia é clara: o tempo devora tudo; o tempo, representado por Cronos, a tudo destrói. Perseu, filho de Zeus com Dânae, foi lançado ao mar pelo rei Acrísio, seu avô, que, assim como Cronos, temia ser deposto. Salvando-se, Perseu conquistou seu poder e destruiu Medusa. Rômulo e Remo, filhos de Marte

com Rhéa, também abandonados, foram salvos e recolhidos por uma loba, que os amamentou; seriam eles os fundadores de Roma.

Muitas narrativas do imaginário mítico ainda poderiam ser citadas, como a de Siegfried, filho do rei Sigmundo da Escandinávia; lançado ao rio numa arca de cristal, foi arrastado pela correnteza que o conduziu ao mar. Ao bater nas rochas, o cristal se rompeu e uma cerva, escutando o choro de Siegfried, recolheu o menino e o criou junto de seus filhotes. Anos mais tarde, Siegfried alcançou uma quase total invulnerabilidade ao banhar-se no sangue de um dragão.

Nestas poucas narrativas fantásticas, tantas vezes ilustradas, principalmente por esculturas, é possível percebermos a repetição de uma paternidade divina com a humana, o abandono, a criação do herói por mortais humildes.

O conhecimento que possuímos desses deuses e heróis está centrado nas suas imagens plásticas na expansão da antiga Grécia, em torno dos séculos VI e VII, com os aristocratas patrocinando as artes. Os ambiciosos projetos de Péricles para a Acrópole, as imagens escultóricas dos deuses de Praxíteles, tornam a visualidade artística mais sofisticada, narrando feitos e idéias pela comunicação imagística e garantindo o conhecimento para culturas posteriores, uma vez que são escassos os documentos da história da escultura grega. É assim que podemos dizer que as criações no campo das artes plásticas representam uma comunicação visual bem mais exata e anterior que a palavra, podendo também afirmar que as artes foram e ainda são meios de comunicação, de informação, de cultura. A linguagem visual mítica e ritualística tornou-se uma poética mensagem entre o criador e o receptor que interage com o objeto representativo/comunicativo, estabelecendo laços de cultura.

Na modernidade, em pleno século XX, a fonte dos grandes heróis da comunicação visual surgiu nas histórias quadrinizadas da década de

30. Na maioria das vezes ignorada pela história da Arte, a história em quadrinhos, popular meio de comunicação, nasceu como imagem narrativa, desde o início das primeiras manifestações pictóricas. Apresentando-se com formas artísticas, buscou reforço nas correntes das artes plásticas, ganhando espaço como arte visual de comunicação por meio de diversos artistas: Burne Hogarth, de tendência barroca; Alex Raymond, com seu traço clássico; Harold Foster, pintor paisagista; Chester Gould, com sua visão expressionista (Rahde, 2000). Nos desenhos destes artistas, o paralelo mítico passou a se repetir. Tomando como exemplo a imagem do Superman fica a pergunta: quem ele é, no imaginário de seus criadores? O nome verdadeiro do herói é Kal-El e seu pai chamava-se Jor-El (lembremo-nos de que o prefixo El, nas linguagens orientais é a denominação do nome de Deus). Jor-El é um cientista superior, um homem erudito do Planeta Krypton, e a mãe do menino é Lara, uma mulher comum. Prevendo a destruição de seu Planeta, o pai de Kal-El o envia para a Terra, onde ele é encontrado e criado por um casal de fazendeiros, no interior dos Estados Unidos. Desconhecendo a origem do menino, eles o adotam e o batizam com o nome de Clark Kent. Sob o sol de nosso Planeta, Clark Kent adquire poderes extraordinários, defendendo a humanidade contra todo e qualquer problema, o que lhe valeu mais um nome: Superman.

Filho de uns, criado por outros, Superman veio do Éden, o Planeta Krypton, cuja ciência, tecnologia e filosofia eram mais avançadas que as da Terra. Kal-El, Clark Kent e Superman formam uma trindade única; sua infância é desconhecida na narrativa original, tornando-se uma imagem simbólica, que possui a característica de todos os deuses na força de seus poderes.

Desde o início de sua publicação, Superman alcançou altos índices de vendagem, já que a

presença de um estímulo, seja ele perceptivo ou imaginário levou a imagem do herói a uma incorporação evocativa dos mais íntimos sonhos do leitor. Superman esconde-se por trás de um homem comum, tímido, míope, e este homem corresponde ao leitor da história. Lembremo-nos de que a identidade secreta de Superman é, na realidade, Clark Kent e não o contrário como nos outros heróis seus contemporâneos dos anos trinta, auge da modernidade. Por exemplo, Bruce Wayne precisa vestir seu uniforme para se tornar Batman. Com Superman dá-se o oposto. Ele é o super-herói e Clark Kent, o seu disfarce. Na realidade, é o único herói dos quadrinhos que apresenta esta característica, daí a identificação do fruidor com o personagem que é trabalhado no imaginário do sujeito comum. Diz Malrieu (1996) que o imaginário passa a ter seu início numa “quase questão sobre si”, frente ao estímulo que se recebe. É indiscutível, pois, a associação imaginária frente à imagem de Superman, que vive entre os homens sob as falsas vestes de um jornalista, como tantos outros nas multidões. Do ponto de vista mitopoético, Clark Kent e o leitor estão intimamente ligados: ao identificar-se com o herói, o sujeito passa a cultivar a esperança de, talvez um dia, romper a casca que o aprisiona e dela renascer, tal como a crisálida, o verdadeiro homem-herói capaz de romper padrões de simplicidade axiológica.

Eco (1970) vai além ao afirmar que na industrialização pela qual a modernidade passava, nos avanços da tecnologia, a sociedade se nivelou. Os problemas psicológicos e as frustrações de ver a máquina imperando tornaram a força individual desmerecida frente à força coletiva; a capacidade individual e a necessidade de poder do indivíduo estavam cada vez menos satisfeitas. Assim, um herói moderno, belo, forte, bondoso, incapaz de mentir e, principalmente, invencível, tornou-se o sonho imaginário do receptor desta cultura da modernidade.

Jules Feiffer (1965), escritor, desenhista, crítico de cinema e criador de temáticas e de imagens já desconstruídas, no final dos anos sessenta, refere que, ao ver e ler Superman pela primeira vez, não ponderou sobre a originalidade do primeiro super-herói que surgia, mas exclamou para si mesmo: “Mas é lógico!” Foi, evidentemente, um herói mais do que necessário nos conturbados anos de 1938, em que a Segunda Grande Guerra Mundial estava eminente, exercendo uma visualidade comunicacional sem precedentes à época.

Muito oportunamente Gombrich (1986) definiu os quadrinhos como “o sonho manufaturado”, cuja linguagem como meio de comunicação visual é extremamente narrativa e cênica. Sua compreensão requer uma experiência e cultura significativas, uma vez que os emissores da mensagem, o desenhista e o roteirista, buscam manter uma interação com o receptor, no momento em que evocam imagens do imaginário de ambos: comunicador e leitor. Esta preocupação perpassou a modernidade, que buscava o característico e o inusitado para que os heróis se tornassem homens daquela época, sem deixar de manter as qualidades fundamentais do deus olímpico, vencedor, do período clássico.

Superman, herói moderno e individualista, é um exemplo marcante das idéias da modernidade, apresentando as rupturas entre momento histórico e conceito estético, ambos produzidos pelo progresso científico, pelo capitalismo, pela revolução industrial, pela economia, pelas mudanças sociais.

É nesta visão estético/textual da modernidade que os criadores do personagem, Shuster e Siegel, imaginaram o Superman, o primeiro super-herói dos quadrinhos, com a tipologia do herói da mitologia greco/romana – belo, invulnerável e eternamente jovem –, combinando o clássico com o moderno, unindo estilo aos imaginários tecnológicos e aos imaginários fantásticos. Um contraste com a tradição, refere Giddens (1991), que é inerente à idéia da modernidade.

Mas não foram apenas nos quadrinhos, representantes da comunicação visual, que apareceram paralelos míticos no período da modernidade. No cinema surrealista do poeta francês Jean Cocteau (1889-1963), o seu filme “Le sang d’un poète”, de 1930, narra a biografia alegórica de um poeta, despertando no espectador uma compreensão mítica com o auxílio das muitas imagens de arte moderna e de arte grega. O filme apresenta a obsessão de Cocteau pelas imagens simbólicas, como as do Minotauro, das deusas de pedra, que vão ganhando vida para demonstrar as muitas mortes do poeta, que se consome no sangue do coração e no sangue do espírito, estabelecendo o ciclo da vida e da morte que perpassou a mitologia grega.

Vinculado à esfera do sonho, intimamente relacionando atividades oniro-poéticas com atividades mito-poéticas, o Surrealismo é a transcrição do pensamento sem nenhum tipo de controle da razão, de acordo com André Breton, no seu Manifesto de 1924. Reflete, muitas vezes, imagens coletivas, utilizando-se de imagens mitológicas como impulso poético.

“O Surrealismo da primeira metade do século XX será o resultado natural e reconhecido do Simbolismo. Este ‘sexto sentido’, que no século das Luzes revelou ingenuamente a estética, desabrochou numa filosofia de um universo completamente diferente do pensamento humano” (Durand, 1998, p. 29-30).

No seu *Manifesto Surrealista*, Breton entende que o inconsciente é o lugar da imaginação e a arte Surrealista torna-se uma justaposição de manifestações plásticas, poéticas, numa ordem psicológica e inconsciente. As pinturas oníricas de Dalí são um exemplo deste imaginário desprovido do positivismo da modernidade.

Bachelard afirma que a imaginação geralmente é indicada como a capacidade de formar imagens. Recusando esta idéia, o autor define

imaginação como: “a faculdade de “deformar” as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de “mudar” as imagens. Se uma imagem “presente” não faz pensar uma imagem “ausente”, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação (Bachelard, 1990, p.1).

Esta é uma reflexão que descreve as imagens do surreal, transcrevendo estas imagens como produto do imaginário, sem nenhum tipo de controle da razão e situadas na esfera do sonho, do inconsciente, do espontâneo ou do impulsivo, expressando processos visuais da comunicação do pensamento e da criação humanas.

Foram artistas como Salvador Dalí, cineastas dos meios de comunicação visual como o já citado Jean Cocteau, ou Luis Buñuel, que buscaram refletir sobre o irracional com o auxílio de imagens plásticas, que criaram um mundo imaginário mítico, no âmago da racionalidade modernista.

Paralelos míticos na Pós-Modernidade

Para melhor caracterizar as mudanças que estão ocorrendo nos paradigmas de nossa visualidade pós-moderna é preciso verificar rupturas, desestruturas visuais e textuais, novas tecnologias e hibridações que a comunicação visual da contemporaneidade está vivenciando.

Distanciando-se da imitação naturalista, as imagens passaram por releituras que, apesar do aparente realismo, converteram-se em signos provocativos, satirizando muitas vezes a objetividade no contexto pós-moderno.

O processo de comunicação dos mitos populares aparece modificado na visualidade pós-moderna, principalmente nas artes plásticas, com início na década de 50. O desenvolvimento da indústria do consumo mitificou elementos ou pessoas de forma acelerada. Andy

Warhol (1930-1987) entregou-se a um trabalho pictórico, encadeado e relacionado à produção, seja de objetos de consumo, seja da indústria cinematográfica. Podemos considerá-lo como um precursor da arte pós-moderna. As latas de sopa Campbell, os astros e atrizes do cinema – puros objetos da indústria cultural, imortalizados por este artista – elevam-se à categoria de obras auráticas, mitificadas, quando ocupam grandes telas nas principais galerias de arte do mundo. Marilyn Monroe, Elvis Presley, enlatados populares vendidos nos supermercados, garrafas de Coca-Cola são os novos mitos de uma pós-modernidade emergente, que Warhol perpetuou a partir do período da Pop-Art (Thomas, 1994) Com Robert Rauschenberg – considerado o pai da pintura pós-moderna –, sua série *Tracy*, apresenta, entre diversas colagens, a imagem de “Vênus no Banho” de Rubens –, foi comunicada a experiência sensível como base do conhecimento. A metafísica, que justificava a ética aristotélica como forma superior de vida, dá lugar à ironia no contemporâneo pós-moderno, em que o imaginário cultural se manifesta nas fantasias ou nas manifestações mitopoéticas.

Insistindo que há uma íntima proximidade entre a cultura e o imaginário, Maffesoli (2001) confirma que esta nova cultura que vem passando a contemporaneidade é coletiva, vinculando-se aos grupos humanos e servindo de alimento aos sonhos construídos por estes grupos, que se identificam com os novos heróis do cotidiano. Se, na modernidade, o individualismo do herói popular mítico tudo vencia, na pós-modernidade, este individualismo cedeu lugar ao coletivo. É assim que podemos observar que os heróis da Antigüidade, tanto quanto os heróis modernos, foram derrotados pela força do grupo. Este fato foi extremamente marcante durante a Segunda Guerra Mundial. Nenhum herói solitário surgiu para salvar a humanidade das atrocidades cometidas, mas heróicos grupos de

indivíduos que lutaram em conjunto para a libertação humana, quando a obra visual e o poder da comunicação comungaram do mesmo ideal.

No entanto, os mitos resistiram neste pluralismo e transformaram os sonhos das muitas culturas quase concentradas numa só, frente à globalização tecnológica da comunicação contemporânea.

As tecnologias do imaginário, como a televisão, o cinema, os vídeos e as inúmeras possibilidades de novas visualidades imagísticas computacionais, que desenvolveram-se rapidamente nas últimas décadas, vêm estimulando a imaginação mesmo na aparente racionalidade destes meios de comunicação partilhados pela cultura. Os mitos, então, poderiam ser chamados de uma cosmogonia destas culturas, assim como o sonho, a fantasia e a imaginação que residem no imaginário.

Maffesoli (2001) refere sobre a valorização da técnica na existência, quando afirma que o imaginário é alimentado pelas novas tecnologias.

É preciso refletir que a rapidez das comunicações nos seus conjuntos de satélites passou a imperar e a dominar o espaço cósmico, como novos deuses no universo galático. As telenovelas – transmitidas simultaneamente para todo um país – e a espetacularização televisiva de modo geral, graças a estes deuses que percorrem os céus e que introduzem seus filhos na esfera terrena, formam heróis representativos da comunicação visual, que passam a co-existir com o ser humano numa outra esfera do imaginário mítico. E por um espaço de tempo, estes novos heróis míticos imperam, oriundos de um novo Olimpo, cultuados pelas multidões de espectadores.

Novamente é confirmada a idéia do imaginário coletivo, na identificação do homem comum com seus heróis, que ditam todas as modas, do vestuário aos adornos de joalheria, explorados pela indústria de marketing e

trazendo ao consumidor ávido a esperança perene de, quem sabe, romper casulos que o aprisionam e deles emergir um novo, belo e mais poderoso ser. Ele fará parte da narrativa, julgando ser seu desejo individual, único; mas, se observarmos com atenção, esta fantasia imaginária é a fantasia, provavelmente, de todo espectador que se deixa levar pela imaginação de ser também herói.

“Evidente que o imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular. Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia. Porém, quando se examina o problema com atenção (...) vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado” (Maffesoli, 2001, p. 80).

Se o herói mítico da modernidade – ser único e solitário – foi marcado pela objetividade, pela moralidade, pela busca da emancipação, por uma estética visual autônoma, em oposição às tiranias político-sociais, na pós-modernidade, diversos movimentos contraculturais exploraram os domínios individualistas modernos, “numa profunda mudança na estrutura do sentimento” (Harvey, 1992, p. 45), em que a utopia pela busca de mundos melhores, preconizados pela modernidade, dão lugar a um *status* pós-utópico e no qual o imaginário atua de forma coletiva, grupal, não mais pregando o individualismo.

O herói pós-moderno é pleno de incertezas, não é mais o ser invencível, mas é marcado por desconstruções visuais e textuais, demonstrando a sua fraqueza, suas incertezas ou sensibilidade frente às lutas cotidianas. O herói pós-moderno é muitas vezes o anti-herói, tentando conciliar seu mundo imaginário mítico com a luta pela sobrevivência.

O enriquecimento do imaginário nos mitos pós-modernos é cada vez mais evidente e, de certa forma, repete a tradição da cosmogonia mítica. A atividade mitopoética permanece alimentada pelas novas tecnologias, em que os

jogos do acaso são mais evidentes do que os projetos acabados da modernidade.

Muitos exemplos ainda podem ser encontrados nos meios de comunicação, tais como as imagens dos heróis das novelas televisivas e os personagens heróicos do cinema contemporâneo – veja-se o filme *Uma mente brilhante* (2001), em que o “herói” da bem engendrada trama é um sábio esquizofrênico, vivendo num mundo imaginário, em que sonhos e realidades se mesclam. O espectador se identifica com o herói e quer acreditar neste mundo por ele criado, pleno de incertezas, receios, vitórias, frustrações. Mas o personagem é e representa a figura do herói desconstruído, híbrido, mítico, frustrado muitas vezes, levando o espectador a reflexões e a projeções do próprio eu.

O espetáculo das telenovelas se constitui de fenômenos do contemporâneo pós-moderno, que evocam os “mundos imaginários”, como já refere Maffesoli, atuantes sobre o telespectador. Além de ditarem a moda, a música, a atitude certa ou incerta dos atores sobre os espectadores, estes mundos imaginários conduzem a questionamentos que destroem padrões maniqueístas do bem e do mal, do certo/errado, em nome do amor, da necessidade individual de cada personagem, de condutas que foram consideradas ilícitas durante a modernidade e que, agora, são aceitas em nome de outros valores, de misérias ou de solidão humanas.

Para melhor compreender as correspondências míticas desta nova comunicação amalgamada às manifestações artísticas do contemporâneo, diz Malrieu (1996) que é preciso não ignorar as muitas e múltiplas angústias humanas, sejam elas a busca do ser amado ou a rejeição da solidão e da morte. Será no imaginário mítico que a pessoa encontrará o refúgio e a tranquilidade de um mundo novo e apaziguado, em uma identificação do sujeito espectador com a trama desenvolvida no espetáculo televisivo ou cinema-

tográfico. A telenovela tem sido o retiro e o amparo de milhares de espectadores, quando trazem – e quase sempre o fazem – questões do contemporâneo para serem comunicada de forma fantástica, espetacularizada, envolvendo pessoas de todas as camadas sociais.

O processo de mitificação na sociedade tribal está muito bem fundamentado nas aspirações coletivo/individuais do sujeito do contemporâneo: é o que Eco (1970) chamou de “símbolos do status”. Segundo processos mitopoéticos, um novo tipo de automóvel, um DVD que está superando o videocassete, o filme digitalizado, os sons remasterizados digitalmente passam a habitar o imaginário humano como objetos imprescindíveis à própria visão de sobrevivência. Possuir e/ou usufruir de tais objetos são características do “ser herói” hoje. Se o bisonte primitivo desenhado nas paredes das cavernas representava a posse de sua imagem pelo ser criador, diz Eco, hoje um revolucionário automóvel, cuja imagem é apresentada um sem número de vezes nas propagandas de televisão, não está muito distante da imagem do bisonte, do mesmo sentimento de posse que nutre o imaginário do homem contemporâneo. “O objeto é a situação social e, ao mesmo tempo, o seu signo: conseqüentemente, não constitui apenas um fim concreto perseguível, mas o símbolo ritual, a imagem mítica em que se condensam as aspirações e os desejos. É a projeção do que queremos ser” (Eco, 1970, p. 243).

Esta necessidade atrativa pelo objeto, participar do e com o objeto, como num ato quase cerimonial, torna-se uma nova construção mítica do imaginário tecnológico do homem contemporâneo. Maffesoli (1995) reforça esta idéia quando refere a comunhão entre o homem pós-moderno e suas posses, ao tocá-las quase em reverência, numa analogia às velhas superstições, como um retorno ao

sagrado, demonstrando que todo o ato ritual é participativo, revelador e construtor de novos imaginários míticos.

Questionando-nos sobre os processos que perpassam o imaginário na construção dos mitos da contemporaneidade, acreditamos que são tantos os fatores de influência, que apenas podemos refletir que, no labirinto pós-moderno, a hibridação das idéias, das sensações, das percepções, dos anseios, das muitas imagens amalgamadas no sensorial e no conhecimento influenciaram os grupos num conjunto de crenças pré-existentes, como uma rede de muitas tramas. O sujeito pós-moderno parece estabelecer relações entre as coisas que o cercam e que invadem o seu imaginário de forma modificada para reconstruir ações ancestrais com outros significados.

É o irreal que comanda o realismo da imaginação, já dizia Bachelard, e a imagem que habita o mundo imaginário numa ligação íntima, amalgamando-o, fornece “os vínculos, relaciona todos os elementos do dado mundano entre si”. (Maffesoli, 1995, p. 115)

Na verdade, ao resgatar as idéias de Bachelard, Maffesoli imprime a devida importância ao que denomina mundo imaginal na construção da realidade. Acreditamos que a vida real não está em compartimento separado da vida imaginária e, como já referia Hillman citado por Avens (1993), o reconhecer da “realidade” do “incosciente” nada mais é do que um reconhecimento da profundidade e da totalidade da mente humana. Portanto, não somos seres apenas reais, objetivos: somos um amálgama de um imaginário cultural e real que constrói e convive com nosso cotidiano.

Se, na modernidade, passamos pela experiência de manifestações artísticas de extrema valorização da racionalidade, na condição pós-moderna, estamos observando o fenômeno da busca da *mística* (Weiler, 1998). Entendemos aqui

a mística como uma atitude mental baseada mais na intuição e no sentimento do que no conhecimento racional. É assim, diz Lyotard (1994, p. 9), que a condição pós-moderna “designa o estado da cultura depois das transformações que afetaram as regras do jogo da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX”. Estas transformações relacionam-se também com a crise dos grandes relatos: o valor da verdade era considerado correto se estivesse inscrito na perspectiva de uma unanimidade possível dos espíritos racionais. Diz ainda Lyotard: “este era o relato das Luzes, onde o herói do saber trabalha para uma boa finalidade épica-política, a paz universal. Neste caso vê-se que, ao legitimar o saber por meio de um metarrelato que implica uma filosofia da história, questiona-se a validade das instituições que regem o laço social: também elas exigem ser legitimadas (...).Têm-se por “pós-moderna” a incredulidade com respeito aos metarrelatos (...) [pois] não formamos combinações lingüísticas (...) estáveis (...) é a heterogeneidade dos elementos” (Lyotard, 1994, p.10).

A ponderação de Lyotard sobre a fragmentação e a instabilidade da linguagem na condição pós-moderna fortificam o imaginário dos grupos na construção mítica que vem se manifestando na contemporaneidade.

É assim que a construção do mito no pós-moderno tem se apresentado como efêmera. Grupos musicais são mitificados momentaneamente, desaparecendo da mídia em pouco tempo, assim como do imaginário coletivo. Novelas de televisão permanecem no ar ditando modelos aparentemente imutáveis, mas estas imagens se fragmentam quando novas imagens de novas novelas entram em cartaz, invadindo o imaginário dos grupos – os seres mitificados anteriormente cedem lugar a novas mitificações. Desapareceu a legitimação das grandes narrativas neste contemporâneo de narrativas transitórias,

constituídas de pequenas histórias sem a visão de princípio, meio e fim. Os jogos iconográficos oscilam entre uma *storyline* e o jogo do acaso, que visam angariar audiência na televisão, vender produtos, prender a atenção do consumidor, promover a persuasão. E é neste jogo de acasos que controvérsias, característica também do pós-moderno, acontecem em pleno século XXI.

O mito Elvis Presley (1935-1977) estaria fadado ao esquecimento após sua morte, vivendo, talvez, apenas na lembrança de fãs ardorosos do cantor que agora estariam beirando a meia idade. No entanto, isto não aconteceu: a música e o iconográfico uniram-se no processo arte/comunicação. A casa de Elvis Presley, Graceland, no estado do Tennessee, em Memphis, permanece recebendo visitantes do mundo inteiro, intensificando-se esta visitação quando da época do aniversário de sua morte. Os antigos discos de vinil do cantor foram regravados em CDs, levando uma nova geração ao conhecimento, não só das músicas, mas da juventude e das características de deus-herói que marcaram a personalidade e a imagem de Elvis Presley. *Sites* de fãs-clubes na *Internet* podem ser consultados à simples busca do primeiro nome: Elvis. Permanece o jogo de promover audiências na televisão e de vender produtos ligados ao cantor – desde *bottons*, antigas entradas de *shows*, livros, biografias até uma bicicleta que Elvis usou no estúdio da MGM e foi leiloadada na Alemanha, reforçando a sedução comunicativa do mito.

Qual a razão desta permanência mítica em torno do astro? A referência de Edgar Morin a James Dean, lembrado ainda nos dias de hoje, mas sem a mesma ênfase de alguns anos atrás, aplica-se ao mito, aparentemente imortal, Elvis Presley: “O herói das mitologias, em sua busca do absoluto, acaba por encontrar a morte. Sua morte significa que ele foi destruído pelas forças hostis do mundo, mas também que, nesta der-

rota, ele finalmente atinge o absoluto: a imortalidade” (Morin, 1989, p. 113).

Tendo-se tornado um fenômeno visual e musical, Elvis personifica o herói imortal que sobrevive ao tempo. Sua permanência será apenas um golpe de marketing? A questão está em aberto, mas como explicar que jovens ainda procurem, nas casas de discos, por “algo novo de Elvis Presley”? O poder da mídia é indiscutível, aliado às artes musicais e ao iconográfico. Podemos dizer que este é um tema passível de inúmeras reflexões, bem como de explorações midiáticas e estéticas, mas não podemos negar que o astro permanece atingindo uma audiência surpreendentemente seduzida e envolvida pela imagem do cantor de roupa branca e capa de super-herói rebordada. Suas imagens de vídeos são inúmeras vezes reprisadas pelas televisões do mundo inteiro, sob as luzes de um palco sem efeitos especiais e sem os recursos das novas tecnologias que são o alimento dos espetáculos visuais do contemporâneo – apenas um cantor com sua voz potente, simbolizando a rebeldia da juventude, presa aos símbolos que representam os mais impossíveis sonhos do imaginário coletivo da comunicação visual, em comunhão às artes musicais.

É assim que toda a imagem – seja da Antigüidade, da Renascença, do Barroco, do moderno ou pós-moderno – estabelece um diálogo, uma linguagem entre o criador e o fruidor e, “na medida em que se atribui a missão de comunicar, o artista precisa se servir de alusões ao que os outros podem conhecer ou reconhecer” (Huyghe, 1986, p. 24). Como meio de comunicação, as artes permanecem trilhando os mais diversos caminhos, alcançando cada vez mais o popular, o global, com visualidades híbridas e desconstruídas, em que o espectador, agora, passa a interagir, construindo quase que os mesmos imaginários

culturais, só que hoje revisitados e transformados.

Recentemente, foi lançada uma “nova” coletânea: “Elvis 30 # 1 Hits”, que apresenta um resumo da obra musical do cantor. O lançamento destas obras musicais foi anunciado em diversos jornais, imagens em tamanho natural de Presley apareceram nos *shoppings centers* e a coletânea está sendo vendida com sucesso. Reativou-se a lenda, que vem sendo explorada desde 1977, de que o cantor não morreu, reafirmando-se a permanência do irreal, do sonho, da promessa de um eterno retorno do herói mítico em pleno contemporâneo pós-moderno.

Na Idade Média, reza a lenda que Ogier, o dinamarquês, paladino do Rei Carlos Magno, foi arrebatado pelas fadas e levado à imortalidade para Avalon, onde vive, jovem e belo até hoje, com a fada Morgana. Mas reza a lenda, também, que no dia em que a França estiver em perigo e necessitar dele novamente, Ogier retornará para garantir a vitória do povo francês. Esta história, contada e recontada nas canções de gesta, ilustrada de maneira clássica, no Brasil, pelo pintor João Fahrion, fortalece o imaginário mítico do homem – herói imortal.

A lenda de Elvis Presley, herói da modernidade, que renasce nos meios de comunicação do contemporâneo pós-moderno, apresenta aproximações com a do cavaleiro Ogier, pois o astro ressurgue constantemente para nutrir um imaginário coletivo, com inúmeras fotos e vídeos, que reforçam, de tempos em tempos, a imagem do mito nos meios de comunicação. E assim, mesmo após sua morte, Presley vem, gradativamente, se tornando um sucesso sempre vivo, no momento em que sua imagem permanece alimentando a concretização dos sonhos mais submersos dos seus incontáveis admiradores ao redor do mundo. Esta lenda vem sobrevivendo ao tempo, muito além do

próprio personagem, do seu carisma ou do seu talento, conduzida para o heróico.

Morreu o homem. O mito e sua imagem alcançaram a imortalidade.

Bibliografia

- AVENS, Roberts. *Imaginação é realidade. O nirvana ocidental em Jung, Hillman, Barfield e Cassirer*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia. História de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FEIFFER, Jules. *The great comic book heroes*. New York: Bonanza Books, 1965.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUYGHE, René. *O poder da imagem*. Lisboa: Ed. 70, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *La condicion postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1994.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- . *O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS*. Porto Alegre: n.15, agosto 2001, p. 74-81
- MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- MORIN, Edgar. *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- RANK, Otto. *El mito del nacimiento del heroe*. Buenos Aires: Paidós, 1961.
- THOMAS, Karin. *Hasta hoy. Estilos de las artes plasticas en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994
- WEILER, Lucia. *Da lógica do conhecimento para uma lógica do amor. Pistas para uma releitura filosófico-teológica do evangelho de João*. In: ULLMANN, R.A. *Consecratio Mundi. Festschrift em homenagem a Urbano Zilles*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998, p. 92-111.

* Maria Beatriz Furtado é professora, Dra. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social-FAMECOS/PUCRS-
Pesquisadora CNPq: Imagem e pós-modernidade

Cultura de masas: una lectura de los caminos

Blanca Muñoz*

RESUMO

A autora desenha os caminhos e as teorizações sobre a cultura de massa, a partir de suas bases filosóficas, concentrando sua atenção na dupla influência de Marx e Freud e nos seus desdobramentos subsequentes: escola de Frankfurt, estruturalismo, construtivismo e o neomarxismo da pós-modernidade.

Palavras-chave: Frankfurt; neoestruturalismo; construtivismo; neomarxismo.

SUMMARY

The author focuses many theories over the mass culture, through its philosophical principles. She concentrates her attention on the influence both Marx and Freud had about the following systems of ideas: Frankfurt theory, structuralism and neostructuralism, constructivism and neomarxism in the postmodernity.

Key-words: Frankfurt; neostructuralism; constructivism; neomarxism.

RESUMEN

La autora dibuja los caminos de las teorizaciones sobre la cultura de masas, a partir de sus bases filosóficas, concentrando su atención en la dupla influencia de Marx y Freud en sus desenvolvimientos posteriores: escuela de Frankfurt, estructuralismo y neoestructuralismo, constructivismo y neomarxismo de la posmodernidad.

Palabras claves: Frankfurt; neoestructuralismo; constructivismo; neomarxismo.

Se podría afirmar que la investigación norteamericana sobre la cultura de Masas está centra en el tema de la comunicación y está marcada y definida por su desarrollo en épocas de transición entre guerras, tanto mundiales como locales. Europa, a su vez, comienza a analizar la naturaleza de los nuevos sistemas de comunicación desde finales de la Primera Guerra Mundial. Ahora bien, esta explicación se dirige en un primer momento al tema de la prensa y de sus conexiones sociopolíticas. Sin embargo, a lo largo de la historia europea puede rastrearse el interés por la comunicación, entendida como lenguaje y proceso de la razón (“logos”), desde los orígenes de nuestra cultura.

Pensamiento, racionalidad y lenguaje serán las tres constantes de la reflexión sobre la comunicación y sus estructuraciones. La comunicación, desde sus primeras formulaciones, se podría dividir en dos posiciones diferenciadas: la universalista, representada por Platón, y la convencionalista cuyos autores más relevantes serán los sofistas. Para la primera posición, las formas y estructuras del lenguaje son universales y son las mismas (formalmente) para cualquier ser humano (innatismo), con unos contenidos y unos significados de carácter racional-universal. Mientras que para los representantes del convencionalismo, el lenguaje es un fenómeno social (histórico) y sus significados se muestran variables según sus condicionantes.

A partir de estas dos perspectivas se pueden clasificar los diferentes planteamientos gnoseológicos y epistemológicos sobre los fundamentos del hecho comunicativo que en la reflexión europea se han ido desarrollando. Desde el Racionalismo francés y el Empirismo inglés del siglo XVII hasta las corrientes más relevantes del pensamiento del siglo XX, se puede considerar

que subyace este planteamiento. El problema del conocimiento pasa a ser el centro del análisis en el que se enmarcará la comunicación. El filósofo inglés Francis Bacon será el iniciador de la consideración del conocimiento como procesos de transmisión de prejuicios. El problema del conocimiento social considerado como conocimiento deformado – esto es: ideológico – se convierte en el tema esencial y permanente de la investigación en la delimitación de las conexiones entre estructura económica, política y cultural y la conformación de las psicologías colectivas. Con este planteamiento se abre una filosofía precursora en el estudio del fenómeno ideológico que supondrá posteriormente una de las líneas básicas del estudio de la comunicación y de la Comunicación de Masas definida como mediación tecnológica entre la población y los grupos de poder y de presión.

Con la obra de Marx se entra ya de una manera directa en la génesis de la explicación contemporánea de los fenómenos colectivos. Dos autores determinantes hay que reseñar como los precursores evidentes de lo que será el posterior estudio cultural-comunicativo europeo: Karl Marx y Sigmund Freud. Sin sus respectivas contribuciones se carecería de unos niveles conceptuales y temáticos primordiales. A estas líneas precursoras hay que agradecer el enfoque, por un lado, histórico y, por otro, la compleja formulación del inconsciente como instancia soterrada y subyacente de la personalidad. Aspectos éstos que orientan hacia el funcionamiento superestructural y los principios inconscientes como áreas específicas de la Cultura de Masas.

Karl Marx y Sigmund Freud: los precursores del análisis contemporáneo

La teoría y el método marxianos son, ante todo, un sistema conceptual global sobre la interacción entre ser humano y condiciones medio-ambientales. Tanto la colectividad como el individuo tienen que ser comprendidos como

fenómenos históricos. La gran aportación de Marx se mueve sobre el concepto dialéctico de naturaleza humana y sus relaciones entre conocimiento y realidad social. Para Marx, la sociedad se organiza a partir de una infraestructura material-económica y una superestructura ideológica. El proceso de producción y tecnológico determina el modo infraestructural, mientras que las ideas que se le superponen condicionan la cosmovisión general de una época o de una sociedad. De esta forma, Marx definirá como superestructuras al conjunto de ideas, creencias, certezas y procesos en los que la conciencia articula su interpretación de la realidad. En tal sentido, las superestructuras determinan la ideología o ideologías en cuanto que representan el sistema de ideas y de actitudes que los miembros de una sociedad siguen subyacentemente, o en terminología freudiana posterior, de un modo inconsciente.

La ideología, pues, funcionará a través de múltiples y variados procesos que culminan históricamente y llegan a su máximo apogeo con la consolidación del modo de producción industrial y técnico de la sociedad capitalista. Para Marx, la sociedad capitalista es la sociedad de la alienación. Y en este sentido, toda la obra marxiana se explica desde la formulación de este concepto. La totalidad de la obra de Marx sólo se explica como una monumental reflexión sobre las causas de la alienación en la sociedad históricamente pasada y, fundamentalmente, en la sociedad que es la síntesis de lo anterior: la sociedad regida por las leyes del capital y del mercado. Así, para Marx, el ser humano es un ser conformado a medida que va progresando en la Historia. Pero esta evolución que teóricamente supondría un alto grado de humanización, no se lleva a cabo desde el momento en el que la división en clases sociales y los antagonismos entre grupos lo impiden. En la práctica, la estructura psíquica – totalmente moldeable – permanecerá en unos niveles subhumanos. Estos niveles en los que el individuo no es capaz de entender la realidad en la que está

inmerso, se agudizan cuando en el proceso productivo aparece la diferenciación social por clases. Clases en las que Marx distingue una clase dominante y una clase dominada, estableciéndose como categoría de análisis esencial el concepto de “trabajo”, ya que el distinto lugar ocupado en el proceso productivo será el que determine no sólo las condiciones materiales de existencia, sino, sobre todo, el desarrollo humano e intelectual del sujeto. Para Marx, en estas condiciones se manifiesta el fenómeno de la alienación, concepto sobre el que tiene que entenderse el sentido último de la obra marxiana puesto que ésta no es sino un titánico esfuerzo por devolver al ser humano las posibilidades de su propio desarrollo histórico, siguiendo aquí el proyecto hegeliano del desenvolvimiento de la racionalidad en la Historia.

La alienación, entonces, significa el origen de la situación histórica del sujeto y la colectividad. Ahora bien, entre el hombre y el “otro hombre” es en donde se produce una escisión irreconciliable. A tal escisión es a la que Marx denominará como relación alienada. Y esta relación falsa se fundamentará en la separación, en un determinado estadio de desarrollo, entre el ser real y sus creaciones. La contradicción entre el ser que produce y lo producido repercute no sólo en lo económico sino, fundamentalmente, en lo psicológico. La ideología, por tanto, resulta ser un proceso en el que la alienación en cuanto pérdida de la propia esencia humana por causas económico-sociales, articula la conciencia introyectando los intereses y valores ajenos al sujeto dominado. Para Marx, la clase dominante eleva sobre la infraestructura económica una superestructura ideológica que sirve para justificar el proceso de dominación colectiva.

Conjuntamente con la alienación, Marx considerará que se dan en las superestructuras ideológicas otros fenómenos añadidos. El fetichismo definido como el paso del objeto a sujeto, de la mercancía a símbolo personalizado,

y la cosificación explicada como la conversión del sujeto en objeto – en una pura “cosa” – a causa del funcionamiento productivo. El capitalismo, en este sentido, se constituirá en el “reino de las mercancías” y tanto la alienación como el fetichismo y la cosificación pasan a ser formas “comunes” de la existencia humana. De este modo, Marx señalará una serie de características que cumplen las superestructuras ideológicas y sus procesos, entre éstas estarían: la ideologización individual y colectiva a partir de unos valores homogéneos y la formación de una cosmovisión en la que la “falsa conciencia” obstaculiza la percepción de los intereses específicos de las clases y grupos subordinados. En definitiva, la mediación ideológica gravita como el factor que condiciona todo el ciclo de la dominación.

Marx estableció la primera y precursora metodología crítico-histórica adecuada para lograr un estudio ajustado de las superestructuras ideológicas, así como de sus fenómenos interrelacionados tales como la alienación, el fetichismo, la cosificación o el tema de las necesidades falsas -las creadas en contra de los intereses del propio sujeto en su situación laboral y social-. Con la crítica marxiana se emprende ya la interpretación metodológica de las condiciones en las que se desenvuelve la conciencia humana. Las mediaciones de cada fenómeno social, y sus implicaciones sobre las ideas, abren el camino a las posteriores ciencias que interrelacionarán lenguaje y comunicación con conciencia y sociedad.

Sigmund Freud tiene que ser valorado como el otro creador de un tipo de análisis que va más allá de las apariencias. Marx y Freud retoman el tema griego de la distinción entre “apariencia” y “ser”, entre “opinión” y “razón”. Pero, ante todo, Freud aporta un sistema de conceptos y un método de carácter psicoanalítico sin los que la posterior Sociología de la Comunicación se vería incompleta. El descubrimiento del inconsciente

y de los elementos irracionales actuantes en la conducta humana se estructurarán en dos líneas de investigación. Por un lado, el Psicoanálisis dedicado al estudio de los procesos inconscientes desde el punto de vista individual. Pero, por otro, la Metapsicología en la que el conocimiento de los fundamentos inconscientes del comportamiento de Masas abre una de las direcciones más fértiles de la comprensión de lo simbólico.

La teoría freudiana en donde se va a mostrar extremadamente fecunda va ser en en la clarificación de la dinámica comunicativa masiva. El sujeto receptor aparecerá estructurado por una dinámica psíquica sometida a conflictos internos con unas funciones y unas características objetivamente cognoscibles. El ser humano deja de ser una singularidad inmodificable para devenir en un complejo sistema de interrelaciones históricas y sociales. Las necesidades institivas reprimidas son evidenciadas con la aparición de la historia de lo inconsciente. El retorno de lo reprimido denunciará la historia silenciada de la civilización. En las actuales sociedades post-industriales, esta historia silenciada aflorará en la simbología de la cultura industrializada. El inconsciente y sus procesos se hacen más patentes en los medios comunicativos que los principios de racionalidad. Freud al replantear el papel que los instintos juegan en la estructura social, aportó los instrumentos interpretativos desde los que poder actuar sobre el sistema de los instintos. Así, en las sociedades de Masas se han conseguido conocer y asimilar los elementos instintivos destructivos. La estructuración y control que sobre las Masas puede ejercer una acción comunicativa científicamente elaborada de tipo persuasivo ha comprobado el pesimismo con el que Freud siempre se refirió a la especie humana y a sus creaciones. Para Freud, la Metapsicología nos enseña que el inconsciente puede ser estructurado sobre el principio destructivo de Thanatos frente al creativo de Eros. En este punto, la ansiedad

colectiva que conlleva un comportamiento de carácter sado-masoquista y la aparición de líderes en los que el principio de dominación social es el eje de su conducta, son algunos de los problemas que Freud va a señalar como posibles de una sociedad en la que se incentiva y se motivan los fines inconscientes del comportamiento. Esta visión apesadumbrada que Freud mantendrá, desgraciadamente se hará realidad cuando Goebbels utilice todos los resortes e instrumentos de la Psicología Social para mantener y perpetuar un sistema social justificado comunicativa e ideológicamente sobre los motivos inconscientes y residuales de la “diferencia” entre razas.

La fundamentación temática de la investigación sobre la Cultura de Masas: la síntesis de la Escuela de Frankfurt

No se puede entender la investigación sobre la estructura y función de los medios de comunicación en la creación de un nuevo modelo cultural sin tener muy presente la síntesis llevada a cabo de las obras de Marx y Freud por los autores de la Teoría Crítica. Marx y Freud abren el núcleo de las posteriores interpretaciones que sobre la conexión entre “mass-media” y cultura va a ser el hilo conductor: la ideología y sus estructuras sociales de transmisión y difusión. En este sentido, si se repasan las tres grandes corrientes de análisis que han estudiado las complejas dimensiones de la Cultura de Masas: la Escuela de Frankfurt, el Estructuralismo comunicativo y las Semióticas o Semiologías (según se utilice su denominación norteamericana heredada de Charles S. Peirce más centrada en la lógica o la denominación europea de influencia lingüística saussuriana), nos encontramos con que serán los procesos de mitologización e ideologización colectivos los que vertebran sus planteamientos.

Existe una distinción primordial a la hora de establecer una comparación entre la investigación

norteamericana y la investigación europea. La gran mayoría de los sociólogos y comunicólogos norteamericanos, salvo algunas aportaciones de Daniel Bell, Edward Shils o Dwight MacDonnald, giran sobre la “estructura y función” de la comunicación y de sus sistemas tecnológicos. Mientras que la investigación europea se centrará de una manera básica sobre la Cultura de Masas y sus procesos y efectos. Tal distinción se hace necesaria ya que permite un conocimiento pormenorizado de sus propuestas y conclusiones de cada tradición investigadora.

Pues bien, la Escuela de Frankfurt (Ver), sintentizando a Marx y a Freud, se tendrá que enfrentar al ascenso del irracionalismo político que el Nazismo encarna. Para la Escuela de Frankfurt, las superestructuras ideológicas en las sociedades post-industriales establecen un cierto tipo de dominio más sutil y peligroso que el mero dominio sustentado en la explotación física y económica. Para los críticos de Frankfurt, se ha logrado una identificación entre poder y conciencia a través del control de los mensajes de la comunicación masiva. Los “mass-media” conformarán la base material de la ideología, patentizada ésta en la industria de la cultura y de la conciencia.

Resumiendo las principales tesis de la Escuela, ya que ésta se expone en otro artículo, se puede afirmar que es en el capítulo “La industria de la Cultura. Ilustración como engaño de masas”, inserto en el libro *Dialéctica del Iluminismo*, esboza el tema de la identificación entre Poder y consumo, con la mediación de las industrias económicas de la cultura masiva. La cultura-comunicativa supone un rebajamiento de los contenidos, apelando a lo instintivo y con fuertes dosis de primitivismo, de manera que se potencia un tipo de personalidad en la que el autoritarismo latente es un caldo de cultivo para potenciales movimientos políticos de índole irracional. A esta cultura producida por las industrias económicas en las que se “juega” de una forma preferente con la conciencia, ya que

está planificada tanto para el tiempo de ocio como para el tiempo de actividad productiva, le corresponden todo un sistema de símbolos, valores y actitudes en donde la unificación y homogeneización en la que la paradoja resulta de que bajo la aparente diversidad de ofertas, en último término no se transmiten más que contenidos en los que de manera permanente se potencia la competitividad y un modelo darwinista de relaciones sociales y humanas. De aquí que Adorno y Horkheimer subrayarán como la industria del ocio y de la cultura masificada definida como “pseudocultura”, han pasado a convertirse en ideología dominante, dando lugar a los fenómenos siguientes:

a) La formación de sistemas ideológicos y simbólicos nuevos como son la ya citada pseudocultura y una serie de aspectos inseparables como son la destrucción del modelo educativo humanístico-racional sustituido por una formación – “pseudoformación” – en la que se incentiva lo técnico y se abarata el proceso de formación de la mano de obra por parte de las empresas ya que será el Estado el que transforme el sistema educativo en esa dirección.

b) La creación artificial de una “supersticiones de segunda mano” extendidas en momentos de crisis económica y en los que el tarot, la adivinación, el horóscopo, etc., cumplen el objetivo de desviar la atención social, dando como causas de las dificultades los “designios del más allá” y de los “signos de los astros” como irónicamente tituló Adorno uno de sus más penetrantes estudios sobre esta problemática.

c) Pero el tema central de la crítica cultural frankfurtiana se concentra en el hecho de la destrucción de la racionalidad bidimensional, es decir: la razón crítica y causa. Con la destrucción paulatina de la racionalidad y el lenguaje bidimensional, y la consumación de la desublimación represiva (todo se permite, siempre y cuando pierda su significado profundo) que lleva

al individuo a la interiorización de los objetivos de la razón instrumental acrítica de consecuencias objetivas e históricas entre las que se cuentan el ascenso de la agresividad, como titulaba Marcuse uno de sus libros más conocidos, y de conductas primarias y arcaicas en las sofisticadas sociedades post-industriales.

La influencia del análisis frankfurtiana sobre la nueva Cultura de Masas resulta ser el enlace de unión del resto de corrientes que ponen al nuevo modelo ideológico como centro de sus preocupaciones. Así, con la vuelta a Europa de los principales autores críticos como son Adorno y Horkheimer, aunque Fromm y Marcuse permanecerán definitivamente en Estados Unidos, su prestigio no dejará de crecer. Sin embargo, desde principios de la década de los años sesenta se va a experimentar el inicio de una nueva perspectiva que no sólo sintetiza a Marx con Freud, sino también a ambos autores con el método lingüístico estructural de Ferdinand de Saussure. Es la génesis del Estructuralismo comunicativo.

Estructuralismo y Cultura de Masas

La Escuela de Frankfurt inició el planteamiento teórico en el que el nuevo modelo cultural – de carácter mass-mediático – es dilucidado desde los principios de racionalidad o irracionalidad social. Sin embargo, la Teoría Crítica, y salvo los estudios actuales de Jürgen Habermas, apenas se interesó por los procesos discursivos provenientes de los sistemas de comunicación masiva. Frente a esta posición, los estructuralistas introducen a Saussure entre Marx y Freud. Introducción que posibilita un acercamiento a los fenómenos ideológicos no desde el exterior de las estructuras sino desde el interior del funcionamiento del fenómeno.

Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault y Jean Baudrillard se interesarán por la conjunción entre Ciencias Sociales y Ciencias Lingüísticas. las dicotomías saussurianas, como campo de oposiciones,

ampliarán la dialéctica de la contradicción implícita en las obras de Marx y Freud.

La Antropología Estructural supuso una apertura epistemológica hacia el conocimiento de las estructuras profundas de las denominadas como “sociedades de tecnología simple”. Esta perspectiva que el antropólogo francés establece al tratar de describir el inconsciente cultural de los “otros pueblos”, la vuelve Roland Barthes hacia las estructuras de la sociedad post-industrial de Masas con la finalidad de comprender cómo en esta sociedad de avanzada y compleja tecnología se muestra asimismo un tipo de inconsciente en el que lo simbólico puede estudiarse en su dinámica de significación o, como afirma el mismo Barthes, como “la vida social del signo”.

En las sociedades de consumo de Masas, Barthes encuentra una profunda paradoja: la latencia de lo primitivo y de lo mitológico bajo estructuras tecnológicas y colectivas sofisticadas. Pero esto sólo puede ser conocido en su dificultad a través de una metodología lingüística que matice entre el significado y el significante, la denotación y la connotación, lo latente y lo manifiesto, lo sincrónico y lo diacrónico o la lengua como sistema y el habla como uso. De este modo, el estructuralismo barthiano se dirige hacia la elaboración de un modelo sociolingüístico que en *Los elementos de Semiología* se convierte en el método aplicable a la pluralidad de procesos de la comunicación de Masas y de su correspondiente cultura.

La Semiología, entendida como la Ciencia de los signos sociales y especialmente de sus clasificaciones, deviene en una “semioclastia”; es decir, en un análisis del inconsciente colectivo y de los mecanismos de dominación con los que se estructura la Sociedad de Consumo y sus procesos ideológicos comunicativos. Para Barthes, acercarse a la estructura del consumo es acercarse, al mismo tiempo, a la cultura-comunicativa y a la inversa. Fenómenos tales como la mitologización, la estereotipación, el Kistch o “estética del mal gusto”,

la redundancia, etc., son aspectos básicos de una taxonomización de la realidad en la que subyace una ideología, en su sentido marxiano de ocultamiento de intereses, con la que los participantes implicados explican su actuación. Para el autor del *Sistema de la Moda*, toda esta sociedad en su conjunto funciona a partir de una lógica del intercambio de mercancías en la que el objeto se vuelve símbolo y signo de status. Luego entender la retórica de esa lógica del intercambio mercantil resulta ser el trabajo de la Semiología. La Semiología, por consiguiente, resulta ser la gran aportación metodológica del Estructuralismo comunicativo. Aportación imprescindible ya que la complejidad significativa y simbólica de la retórica ideológica de la Sociedad de Masas hace cada vez más difícil la comprensión adecuada de las estrategias del Poder. Múltiples serán estas estrategias y manifestaciones de esa ideología fragmentada y latente en la retórica masiva. El sistema de la moda, por ejemplo, se constituye en campo privilegiado de elaboración mitológica. La sensación continua de cambio y transformación, de estar al día, elimina la metafísica de la repetición que domina en las sociedades de consumo. De nuevo, el concepto de mitologización, definido por Barthes como el sistema de clasificación en el que lo estático sustituye a lo dialéctico y en el que se apela a los elementos arcaicos y residuales del inconsciente colectivo, actúa – tal y como ya señalaron los frankfurtianos – como fundamento nuclear de la nueva cultura. Claude Lévi-Strauss, en *El pensamiento salvaje*, subrayó las complicadas taxonomías establecidas sobre el parentesco y los sistemas mitológicos de los pueblos de tecnología simple. Siguiendo en esta línea, Barthes rompe con el error de la cultura etnocéntrica occidental que atribuye a los otros pueblos un simplismo psicológico y unas estructuras sociales elementales. Frente a este prejuicio, Lévi-Strauss demuestra las complicadas formas de ordeación de lo real y, a la inversa, Barthes prueba el primitivismo existente en las sociedades

post-industriales. Por consiguiente, tanto para el antropólogo como para el semiólogo se constata una existencia salvaje, casi prelógica, en la generalidad de sistemas de clasificación colectiva. El principio de dominación inconsciente unifica a sociedades tribales y a sociedades avanzadas.

Precisamente, es la estructura de dominación el hilo conductor teórico del Estructuralismo. Michel Foucault estudiando los espacios de poder y las formas de control históricos. Jacques Lacan comprendiendo el inconsciente como lenguaje a través del discurso de lo “otro”, lo reprimido. Louis Althusser describiendo, a su vez, el problema de los aparatos ideológicos del Estado (AIE). Y, lógicamente, Roland Barthes y Jean Baudrillard centrados en la nueva cultura de Masas y sus taxonomías. Para ambos autores, la Sociedad de Consumo no es sino la culminación de una retórica en la que subyacen unas mitologías industrializadas y en las que, como afirma Baudrillard, toda la estructura de intercambio se edifica sobre el una política económica de mercancías devenidas en símbolos y que son el núcleo de la génesis ideológica de las necesidades; es decir, en la Sociedad de Masas el objeto se vuelve mercancía y éstas, a la par, se transforman en símbolos de falsa movilidad de clase social. Es por esto por lo que, tanto Barthes como Baudrillard, destacarán el proceso de simulacro implícito e inseparable de la acción simbólica de los objetos. Es en este punto en donde coinciden los autores estructuralistas, en la nueva cultura-comunicativa lo imaginario-simbólico cobra las características de “lo real”. Así, la deformación imaginaria de la Cultura de Masas condiciona la percepción de las condiciones reales de existencia. Es la culminación y el triunfo del fetichismo y de la cosificación articulados en funciones-signos ritualizadas y sacralizadas en la comunicación mass-mediática. Comunicación en la que se sedimentan las imágenes, los valores, los símbolos, los prejuicios... dominantes y ajustados y reajustados

según las direcciones económicas y sociopolíticas prevalecientes. De aquí la necesidad de la Semiología en cuanto análisis de los códigos significativos de las sofisticadas taxonomías de la sociedad contemporánea.

**El desarrollo de las teorías
sociosemióticas y su revisión
del discurso comunicativo-cultural.**

Con el Estructuralismo barthiano se pusieron los cimientos metodológicos de la perspectiva semio-lingüística. El sistema del lenguaje comunicativo, sus significaciones y códigos deformantes, y como tal ideológicos, requiere necesariamente un acercamiento desde su discursividad. La Semiología europea frente a la Semiótica norteamericana se va a centrar en la clarificación de las reglas actuantes en la práctica comunicativa. La distinción, pues, entre ambas provendrá de la acentuación de lo lingüístico o de los elementos lógicos. De este modo, la Semiología se inspira directamente en la lingüística saussuriana, mientras que la Semiótica tiene su origen en los estudios lógicos de Charles S. Peirce. Es, no obstante, la Semiología de origen europeo la que puede ser aprovechada para delimitar los sistemas de codificación de la producción de signos sociales. Umberto Eco, con su libro precursor *Apocalípticos e integrados*, repasa a la luz de la nueva metodología una serie de nuevos fenómenos de la Cultura de Masas como son los comics, el mito de Superman, el Kitsch y, en general, los contenidos que se “ocultan” bajo las categorías simbólicas del discurso masivo. Umberto Eco, Julia Kristeva, F. Rossi-Landi y Eliseo Verón, entre otros nombres relevantes, considerarán la clarificación semiótica como el estudio del cuerpo de reglas que determinan la organización y el funcionamiento de imágenes y conceptos en la sociedad actual, considerándolo ese sistema de reglas como la ideología. Concepto éste que se alcanza en el nivel de la significación.

Para los semiólogos citados, el nivel de significación, los planos connotativos y denotativos de los medios, las operaciones y modalidades en los que se articulan las producciones comunicativas posibilitan localizar el inconsciente social que absorbe las formas ideológicas. En consecuencia, las reglas del discurso cultural-comunicativo son, asimismo, las reglas del inconsciente. Este planteamiento admite orientarse dentro de las relaciones jerárquicas desarrolladas en el neocapitalismo. Como observó Eco: “la Semiología nos muestra el universo de las ideologías ordenado en códigos y subcódigos dentro del universo de los signos.” Y en este sentido, la “semiosis social” – en concepto de Eliseo Verón – resulta ser el instrumento de investigación más pertinente para determinar las unidades significativas más elementales del orden discursivo en relación a la inteligibilidad de las relaciones sociales vividas imaginariamente por las poblaciones masivas.

Desde la obra de Roland Barthes, la investigación semiológica ha desarrollado una pluralidad de áreas y aportaciones. Las obras de L. Hjelmslev, A.J. Greimas, L.J. Prieto, F. Rositi, G. Rosolato y una innumerable lista de autores, han enriquecido el conocimiento de la acción ideológica del nuevo modelo cultural-comunicativo. Este enriquecimiento ha privilegiado la comprensión profunda de los sistemas simbólicos contemporáneos. Hay tantas áreas como sistemas masivos de comunicación y significación. las semiologías cinematográfica, televisiva, publicitaria, las nuevas vanguardias, etc., son nuevas direcciones que interrelacionan teoría y práctica con la finalidad de clasificar no sólo formas estéticas y creativas sino, especialmente, los modos en los que la cultura masiva refleja los estilos de vida y las representaciones correspondientes a ellos. En resumen, frente a la Semiótica norteamericana de matiz conductista, por ejemplo Charles W. Morris, la Semiología europea sigue en la propuesta crítica frankfurtiana de investigación de la lógica subyacente

en los esquemas de clasificación que sustenta todo el edificio del intercambio económico de la producción y del consumo. La demarcación entre intercambio económico e intercambio simbólico está en los “efectos ideológicos” con los que se lleva a cabo la construcción masiva de las conciencias. La búsqueda, entonces, de las condiciones y consecuencias de estos efectos ideológicos resulta ser el sentido último de los esfuerzos y trabajos de la Semiología.

El replanteamiento contemporáneo de los procesos culturales: Del Neoestructuralismo constructivo de Pierre Bourdieu al Neomarxismo de la Post-modernidad

La evolución actual de la Sociología de la Cultura de Masas retoma problemas ya enunciados por Edgar Morin en su libro precursor *El espíritu del tiempo*, pero ahora se va a centrar de una manera específica en la interrelación entre los procesos sociales básicos como son los de socialización, estratificación social, cambio y conflicto, y los efectos que sobre dichos procesos tienen las nuevas modalidades culturales. A este respecto, la continuación de la corriente estructuralista, encabezada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, situará sobre el sistema de las diferencias sociales su estudio de la acción ideológica de la cultura mass-mediática.

Según Pierre Bourdieu en su obra *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, se ha ido estructurando a lo largo del siglo XX un sistema cultural y educativo en el que los mecanismos de diferenciación de las clases y subclases sociales son tan sutiles e imperceptibles que se convierten en sólidos procesos de dominación colectiva. La investigación sobre los criterios y bases sociales del gusto – la distinción – pasa a ser una de las prácticas selectivas que mayor diferenciación ejercerá entre los grupos e individuos de las sociedades post-industriales.

En el marco teórico del neo y post-estructuralismo, Bourdieu trata de aclarar la división y estratificación social mediante un sistema de conceptos que responden a la dinámica concreta que en nuestras sociedades desempeña la actividad simbólica. El sociólogo francés, en consecuencia, introducirá la matización entre “capital escolar” y “capital cultural”, definiendo el primero como la *formación* recibida en la escuela por parte de la gran mayoría de la población y cuyo objetivo es el de tipo práctico con un fuerte componente de adiestramiento de la mano de obra que abarata a la empresa el proceso de instrucción necesario en el complejo productivo-tecnológico actual; mientras que el capital cultural es la educación clásica y humanística propia de la herencia histórica de índole causal-racional. De acuerdo con esta diferenciación, el sistema de estratificación en clases sociales en la Sociedad de Masas, desarrolla una dinámica de estrategias mediante la cual se refuerzan los estilos de vida clasificados en función de una clase específica o fracción de clase. Así, las clases obrera, media-baja y media-media accederán al capital escolar. Y frente a éstas, las clases media-alta, alta y las élites irán sustituyendo a éste por el capital cultural; es decir, edifican y establecen nuevas bases y criterios del gusto como transmisión del *habitus* de clase. Precisamente, los conceptos de “*habitus*” especificado como mecanismo de inculcación de valores de clase y el de “campo” como prácticas de clase, son utilizados por Bourdieu como instrumentos metodológicos para fijar esos nuevos procesos sociales y culturales de diferenciación y estratificación.

Para el autor de *El sentido práctico*, existen unas estructuras objetivas que constriñen las prácticas de clase social. Es evidente, entonces, que el concepto de “masa” con el que se explica el sistema de estratificación de la sociedad post-industrial no es más que un término – una nueva estrategia – para eliminar el empleo de

instrumentos objetivos en el examen de las nuevas desigualdades colectivas de la sociedad contemporánea. Los medios de comunicación, por ejemplo, actúan en la órbita de consolidación de unas formas de simbolismo común que vinculan a los grupos y clases entre sí. Como afirmará el propio Bourdieu, mientras las élites asisten al espectáculo, a la inauguración, al acontecimiento en directo, la masa lo ve fragmentado a través de la televisión. La “distinción”, en definitiva, se constituye en la estrategia fundamental de la reproducción de las diferencias y desigualdades entre las clases sociales en nuestros días.

El *habitus* de clase descarta cualquier equívoco. Bourdieu utilizando la investigación empírica, llega a la conclusión según la cual la educación y la cultura conforman los procesos ideológicos más depurados para inscribirse en un criterio objetivo de pertenencia a clase social. Desde *Los estudiantes y la cultura* hasta *La noblesse d'Etat: grandes écoles et esprit de corps*, la obra de Bourdieu revela el complejo proceso de las constricciones estructurales que actúan sobre las interacciones privadas y públicas. El concepto de campo resulta paradigmático cuando explica la red de interacciones objetivas e intersubjetivas que desarrollan los sujetos en su clase social. En efecto, el campo, en cuanto red de relaciones de clase objetivas, demuestra cómo las élites “construyen” su “mundo” mediante actividades educativas y culturales. Las grandes escuelas francesas de funcionarios son, en último término, relaciones simbólicas que consolidan las condiciones de dominación sobre otros grupos.

En definitiva, la actual Sociología de la Cultura de Masas de inspiración neoestructuralista reformula los sistemas de codificación cultural de las diferencias cada vez más soterrado de la Sociedad de Consumo. La internalización de prácticas culturales-comunicativas son orientadas hacia la creación de una mentalidad social colectiva en la que “la colonización del mundo de la vida”, como define Habermas, es el aspecto primordial

del proceso. Por tanto, tanto en el último estructuralismo como el representado por Bourdieu, la conclusión no deja de ser que la nueva formación cultural no puede ser entendida sin conexasarla con los mecanismos complejos de transmisión ideológica y reproducción del sistema de estratificación con el resultado de crear una falsa e imaginaria movilidad social.

Por último, no se puede dejar de citar la orientación del denominado Marxismo de la Postmodernidad desarrollado por Fredric Jameson en su obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Este autor estudia el efecto de de las recientes formas culturales, derivadas de la industria de la cultura y de la comunicación, que en vez de producir “una prodigiosa expansión cultural por todo el reino social”, privilegia la consolidación del “capitalismo en su sentido clásico”.

Jameson se interroga sobre la lógica cultural que desublima, en terminología de Marcuse, lo que antes reflejaba ética y estéticamente un grito de protesta frente a la alienación y la existencia convencional. La respuesta de Jameson tratará de centrarse en los efectos ideológicos de los productos de la industria estándar de la cultura creada para Masas. La ideología y, esencialmente, la ideología de la Posmodernidad surgida desde finales de los años setenta se va a caracterizar por un “descentramiento” de la psique que convierte al receptor-consumidor en un sujeto adaptado, no tanto a su propio mundo cotidiano y subjetivo cuanto imaginarios producidos de manera serializada y que provocan, como subraya Jameson: “el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación”. En ese desplazamiento, el movimiento de la Posmodernidad se muestra como la táctica más poderosa del reajuste cultural del neocapitalismo.

Para situar esta corriente estética y filosófica es conveniente, lo primero, precisar que ubicar a la Posmodernidad como un movimiento en el que su núcleo es el ataque frontal a los ideales y

modelos de la Ilustración. Los ideales de progreso, igualdad, racionalidad y ética son sustituidos por el individualismo exacerbado, la voluntad de fragmento y un nuevo tipo de consumo cultural elaborado directamente con la finalidad de generar la sensación de “minoría”, cuando, en realidad, los conocimientos culturales son adquiridos en los suplementos culturales dominicales de la prensa de información general, o en revistas que dirigen a los receptores hacia movimientos artísticos, autores literarios y de índole variada acordes con los intereses de ese sector de consumo pseudoelista. En definitiva, para Jameson, en todo este proceso late una psicopatologización en la que la experiencia ético-estética se administra desde los intereses del mercado de productos culturales. Esta forma ideológica, en su sentido clásico de oscurecimiento de relaciones económicas y sociales, converge en una cultura del pastiche. La realidad social es aniquilada y en su lugar se organiza un conjunto de representaciones derivadas del consumo y de la comunicación mass-mediática que construyen una dimensión histórica presentada como espectáculo. La Historia objetiva, con sus condiciones económicas y sociopolíticas, se sustituye mediante la configuración de un collage de fragmentos dispersos. La ruptura de la cadena causal-racional de explicación del mundo es la concepción posmoderna y su resultado es una interpretación de la realidad sumamente subjetivizada y atomizada.

En suma, el efecto de efectos del advenimiento y consolidación de esa cultura rebajada y serializada, en donde se evitan los elementos críticos y de sublimación de la existencia individual y colectiva, se resume en la neutralización de la natural evolución intelectual, educativa y creativa que, hasta la llegada del capitalismo de consumo, era propia y específica de la acción histórica humana. Estamos, pues, afirma Jameson, en la ideología del fin de las ideologías. La postmodernidad se presenta

entonces a sí misma como el “fin de las clases sociales”, el “fin del Estado del Bienestar”, el “fin del socialismo” o el “fin de la Historia”. En general, se tratará de identificar el fin de “todo” con el fin de la objetividad. Y aquí, uno de los efectos primordiales será la transformación de la “percepción” colectiva. El paso hacia un tipo de pensamiento casi tribal en el que se pierdan de vista las interrelaciones entre fenómenos. En definitiva, la alteración de los mapas cognitivos, tal y como matiza Jameson. La recomposición de los mapas mentales, la “cartografía social” –según Jameson– es la condición principal para salir del modelo cultural hegemónico en el que las técnicas de persuasión cada vez son más depuradas y refinadas según los grupos a los que se orientan. De esta manera, tanto en el Estructuralismo constructivista de Bourdieu como en el Marxismo de la Post-modernidad de Jameson se coincide en un punto común y determinante: el gran efecto contemporáneo de la Cultura de Masas no es sino el desarrollo de un nuevo modelo reajustado en el que se refuerzan las diferencias y las desigualdades con estrategias e instrumentos cada vez más científicamente elaborados. Sería algo así como la creación de la irracionalidad colectiva planificada, dándose la extraña paradoja de que nunca con anterioridad a la Historia del siglo XX, la Ciencia y el conocimiento se han puesto al servicio de la producción de unas imágenes, valores y símbolos que recuerdan las etapas más arcaicas y primitivas de la especie.

Se puede decir, por último, que la vitalidad de la Sociología de la Cultura de Masas es un hecho comprobable tanto por el incremento de sus áreas de estudio como por la variedad de sus líneas de investigación. En este punto, se acrecientan las publicaciones que enfocan desde temáticas y métodos diversos, las interacciones entre valores y sociedad. Tal es el caso del estudio de Ronald Inglehart sobre *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas* en donde se destacan las

mutaciones de los sistemas de valores en un tránsito que el autor denomina como “paso de los valores materialistas a postmaterialistas. Sin embargo, el eje de esta área Sociológica sigue siendo la “cultura-mosaico” descrita por Abraham Moles en su *Sociodinámica de la Cultura*; esto es: el ascenso de un modelo cultural con símbolos, valores, códigos y signos muy simplificados, fragmentados y homogeneizados que descentran los “mapas cognitivos” y apelan a conductas irracionales. El conocimiento de los engranajes y estrategias de este nuevo modelo cultural aparece como la única defensa que puede evitar la abolición, por obra de la ideología, del pensamiento que no quiere volverse simulacro, o como afirmaba Adorno: que la racionalidad crítico-dialéctica pueda con la Pseudocultura y sus efectos históricos.

Bibliografía

- ALTHUSSER, L. *Escritos (1968-1970)*. Barcelona: Laia, 1975.
- BARTHES, R./LEFEBVRE, H./GOLDMANN, L.. *Literatura y Sociedad*. Barcelona: Martínez Roca, 1969.
- BARTHES, R. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BARTHES, R. *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- BARTHES, R. *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BARTHES, R. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
- BAUDRILLARD, J. *La Sociedad de Consumo*. México: Siglo XXI, 1974.
- BAUDRILLARD, J. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BAUDRILLARD, J. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 1982.
- BOURDIEU, P. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- BOURDIEU, P. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.
- DELLA VOLPE, G. *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- DORFLES, G. *Las oscilaciones del gusto*. Barcelona: Lumen, 1974.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados ante la Cultura de Masas*. Barcelona: Lumen, 1968.
- ECO, U. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1975.
- ECO, U. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen, 1977.
- INGLEHART, R. *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*. Madrid: CIS, 1991.
- JAMESON, Fr. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- KRISTEVA, J. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- LOTMAN, J. *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- MANNHEIM, K. *Ensayos de Sociología de la Cultura*. Madrid: Aguilar, 1957.
- MCDONALD, D. *La industria de la Cultura*. Madrid: Alberto Corazón, 1969.
- MOLES, A. *El Kitsch*. Buenos Aires: Paidós, 1973.
- MOLES, A. *Sociodinámica de la Cultura*. Barcelona: Paidós, 1978.
- MORIN, E. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la Cultura de Masas*. Madrid: Taurus, 1966.
- MUÑOZ, B. *Cultura y Comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Barcelona: Barcanova, 1989.

- ROSITI, F. *Historia y teoría de la Cultura de Masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- VATTIMO, G. *La sociedad transparente*. Barcelona: Kairós, 1990.
- VERÓN, E. *La Semiosis social*. Barcelona: Gedisa, 1981.
- VV. AA. *Cultura, Comunicación de Masas y lucha de clases*. México: Nueva Imagen, 1978.
- VV. AA. *Industria cultural y Sociedad de Masas*. Caracas: Monte Avila, 1992.
- VV. AA. *Espacios de poder*. Madrid: La Piqueta, 1991.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. Barcelona: Paidós, 1982.
- WUTHNOW, R./HUNTER, J.D./BERGESEN, A./KURZWEIL, E. *Análisis Cultural*. México: Paidós, 1988.

* Blanca Muñoz é professora de Teoria Social e Sociologia da Cultura de Massas da Universidade Carlos III de Madri. Autora de diversas obras, entre as quais *Teoría de la pseudocultura, Cultura y Caomunicación* e *Theodor W, Adorno: teoría crítica y cultura de masas*, não traduzidas para o português.

Em busca de uma “razão sensível” no reino da cultura de massa

Jorge Coelho Soares*

RESUMO

O artigo pretende – com a análise de obras escolhidas de Paul Klee, Salvador Dali e Max Ernst, e com uma peça musical de Schoenberg – fazer uma metáfora da modernidade. O trabalho discute o objeto da arte em Benjamin, com o objetivo de reafirmar sua mensagem: a de que devemos fazer um esforço intenso e permanente para construir um mundo onde a arte possa criar em nós uma sensibilidade capaz de resistir à barbárie. Palavras-chave: arte; música; modernidade; barbárie.

SUMMARY

The article intends, with the analysis of works of Paul Klee, Salvador Dali and Max Ernst, and also with a musical piece of Schoenberg, to do a metaphor of the modernity. According to Benjamin, the work discusses the subject of the art, with the aim of reaffirming its message: that we should make an intense and permanent effort to build a world where the art can create a sensibility capable to resist to the barbarism. Key-Words: art; music; modernity; barbarism.

RESUMEN

El artículo pretende, con el análisis de obras escogidas de Paul Klee, Salvador Dali y Max Ernst, y con una pieza musical de Schoenberg, hacer una metáfora de la modernidad. El trabajo discute el objeto del arte, en Benjamin, con el objetivo de reafirmar su mensaje: la que enseña que tenemos obligación de hacer un esfuerzo intenso y permanente para construir un mundo donde el arte pueda crear en nosotros una sensibilidad capaz de resistir a la barbarie. Palabras claves: arte; música; modernidad; barbarie.

*“Quanto mais esses homens se tornam competentes,
mais os seus corações se ressecam.”*

Stendhal¹

Vivemos um momento de entorpecimento ético e moral; mais do que nunca, nossa sociedade, desencantada, está em busca de sentido com a plena consciência da precariedade, da fragilidade do que construímos em nome do Progresso.

Algumas verdades nos foram tiradas, porque derivadas de certezas que já não temos mais, e outras verdades ainda não estão suficientemente amadurecidas para nos apoiar e nos tranquilizar.

Estamos todos presos neste momento entre o silêncio constrangedor e prenhe de ansiedade e a fala compulsiva, que tenta exorcizar o terror que sentimos diante da possibilidade, agora tão nítida, da emergência de uma nova barbárie. E falamos para preencher o silêncio, para preencher esta ausência em nós, do que não sabemos, pelo que não compreendemos, pelo que se apresenta com um caráter novo e, portanto, ainda por ser decifrado.

Neste momento, em que não há silêncio bastante para o meu silêncio, tomo como minha a inquietação de Hilda Hilst (2002), para exprimir a perplexidade e angústia ao observar o desenrolar de um projeto de modernidade, de sociedade, de civilização, que se constrói diante de nós como um equilíbrio instável entre nostalgia, esperança e puro desespero.

Não há silêncio bastante / para o meu silêncio

Nas prisões e nos conventos / Nas Igrejas e na noite

Não há silêncio bastante / Para o meu silêncio

O não dizer é o que inflama / E a boca sem movimento

É o que torna o pensamento / Lume / Cardume / chama (p. 201)

É tentando preencher este grande espaço de silêncio que eu começo a tecer minha trama de análise.

Uma aquarela de Paul Klee, dois quadros surrealistas e o trecho de uma música ajudam-me a preencher este silêncio e a configurar, inicialmente, uma imagem mental do que representou o século XX que se findou. Porque é com o resto dessa herança que estamos tentando construir um presente que tenha futuro.

No início da década de 20, Walter Benjamin (1892-1940) adquire uma aquarela de Paul Klee², *Angelus Novus*³ (Figura 1), pela qual ele nutre um particular carinho e que chega a levar consigo para o exílio.

Muitos anos depois, em 1940, já no exílio em função da ascensão do Nazismo, mergulhado em suas reflexões e olhando o mundo à sua volta, retira da aquarela de Klee um sentido particular que ilumina as sombras de seu tempo⁴:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-la. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o amontoado de ruínas que cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (*Benjamin, 1985, p. 226, v. 1*)

O quadro seguinte é de Dalí: *Construção suave com feijões cozidos: premonição de guerra civil* (Figura 2), onde o artista, em 1936, decide interpretar com horrenda literalidade a idéia de uma nação despedaçando a si mesma. Este quadro rivaliza com a *Guernica* de Picasso, pintado no mesmo período, pela sua capacidade de mobilização emocional. Apesar de Dalí não dar sinal em sua obra de uma simpatia humanitária, nem indícios de uma atitude política, é evidente, neste quadro, o horror da guerra fratricida onde a palavra “suave”, usada no título, parece sugerir, “surrealisticamente”, algo em decomposição, em putrefação.

A tela seguinte é de Max Ernst (1891-1976), outro grande representante do surrealismo – *Europa depois da chuva* (Figura 3), pintada entre 1940 e 1942. Uma paisagem em ruína e em aparente desintegração. Uma tormenta apocalíptica parece ter devastado o mundo. É uma cena de terror e desolação, após alguma coisa muito destrutiva ter se abatido sobre o cenário da tela.

Acrescento a esta imagem mental que estou tentando criar do século XX, segundo as pegadas de W. Benjamin, uma música de Schoenberg (1874-1951): *O Sobrevivente de Varsóvia*⁵, escrita em inglês na técnica de canto falado, inventada por ele, em 1947, que capta, sob uma perspectiva expressionista, o horror acontecido no Gueto de Varsóvia durante a Segunda Guerra.

Que não se ouça essa peça como expressão de um horror particular e restrito só a uma raça perseguida e quase dizimada, e, sim, como representativa de um tipo especial e completamente novo de horror: aquele produzido através dos mais refinados recursos tecnológicos da época, e regido por uma racionalidade eficiente e produtiva; assassinatos em série, em linha de produção. Isto, mais do que o número de mortos, se constitui na verdadeira essência de horror moderno e, creio eu, a razão principal de uma ferida aberta que não consegue cicatrizar.



Figura 1 – Poul Klee, *Angelus Novus*.

O que, então, podemos extrair destas imagens e desta peça musical, todas produzidas sob forte impacto emocional de seus autores que, como artistas, capturaram e nos legaram sua interpretação do que se poderia chamar “espírito sombrio da modernidade e do progresso”?:

a) Da imagem de Klee nos resta, de Benjamin, a constatação de que se a história se deu daquela maneira é porque um certo tipo de dominação se efetivou e produziu seus frutos. O anjo, porém, continua a caminhar, apesar de sua tristeza, de sua dor, necessidade incontornável, que termina por se configurar como a marcha de um progresso que acabará por torná-lo vítima.

b) Da tela de Dalí, o medo sempre presente de um despedaçamento fratricida, onde, talvez, por um “narcisismo das pequenas diferenças”⁶, fronteiras psíquicas sejam erguidas como proteção, rejeição, aniquilamento daqueles que fazem parte da sua tão próxima “comunidade de destino”.

c) Da de Max Ernst, o terror do inimigo externo, seja ele qual for, cruel e devastador, capaz de conduzir toda a paisagem em direção ao inorgânico, ao que não tem vida nem pode construir destinos nem futuros. Ernst deixa em sua tela resquícios ambíguos de vida que ainda permitem vislumbrar um horizonte de reconstrução, porém não mais com as formas vivas que somos capazes de reconhecer como humanas.

d) Quanto à peça musical de Schoenberg, ficamos emudecidos pelo impacto emocional de descobrirmos que o terror, longe de ser uma abstração econômica, política ou social, tem vida, voz e se apresenta a nós como um ser humano concreto⁷. Em que ele difere de nós? Não sabemos. Por que tanto ódio e desprezo por outros seres humanos, não conseguimos, até hoje, esclarecer suficientemente. E aquela voz autoritária permanente, dentro de nós, ressoando como se de fora viesse, mas, ao mesmo tempo, incomodamente, nos alertando que ela um dia poderá sair de nossas gargantas⁸.

Foi com esta herança que ingressamos neste novo século, herança que nos lega um mundo paradoxal: de um lado, todos os inegáveis e indiscutíveis benefícios da ciência moderna, dos progressos tecnológicos, que tiveram em si o poder de transformar as perspectivas concretas de nossa existência. A outra parte do Espólio, inseparável da primeira, é o mal que herdamos como o maior desafio e o grande problema filosófico de nosso tempo. Marie-Reine Morville (1999), em recente artigo, “Huit questions pour penser ce temps”, aponta que as questões mais antigas em filosofia continuam sendo as mais atuais. E ela aponta as oito principais: o ser, a responsabilidade, a ciência, a natureza, o Estado, a razão, o progresso, o mal, sendo esta última o grande e fundamental desafio para os novos tempos.

Existe a possibilidade concreta de construção de artefatos atômicos. Vale a pena consultar o livro de Jacques Atali (1995), *Economie d'Apocalypse*, onde ele concluiu que esta tarefa é perfeitamente viável, e os meios existentes estão à disposição de quem se disponha a investir alguns milhões de dólares na empreitada. E conclui, “o cenário da fogueira está diante de nós: dentro de dez anos [isto foi dito em 1995] armas nucleares e radioativas podem se tornar moeda corrente, e seu uso se incorporar aos costumes da guerra”. Impossível para mim, neste momento, não trazer à memória, nitidamente, as imagens de um hipotético mundo que o filme *O exterminador do Futuro* nos prenuncia.

Creio que Norberto Bobbio, na sua autobiografia, balanço de sua longa e refletida existência no século que acaba de encerrar, consegue sintetizar este nosso incômodo com a modernidade como processo paradoxal e angustiante. “Enquanto o progresso técnico-científico não cessa de suscitar a nossa maravilha e o nosso entusiasmo, ainda que misturado a uma sensação do que dele pode derivar, continuamos a nos interrogar sobre o



Figura 2 – Salvador Dalí, *Construção suave com feijões cozidos: premonição de guerra civil* (1936).

tema do progresso moral, exatamente como há mil, dois mil anos, repetindo ao infinito os mesmos argumentos, colocando-nos sempre as mesmas perguntas sem respostas ou com respostas que não nos aquietam, como se estivéssemos sempre imersos naquilo que os crédulos chamam de ‘mistério’ e os incrédulos de problema do mal” (1998, p. 248).

Vivemos, assim, em um mundo extremamente perigoso. E nele somos obrigados a decidir nossa vida e criar nosso destino. Assumimos os riscos inerentes a esta decisão, não com a sensação de autômatos que se vêem levados por um destino externamente construído, apesar de vivermos numa sociedade que, cada vez mais, se apresenta como totalmente administrada e manipulada. Contudo, nos sentimos como sujeitos que decidem entre estratégias decisórias, imaginando, a cada instante, ter tomado a melhor decisão. Isto porque acreditamos ter aquilatado com total racionalidade toda a situação e nos sentimos, então, dispostos a arcar com riscos.

Talvez haja aí um grande equívoco sobre o qual temos construído várias estratégias de ação individuais e/ou coletivas que podem nos conduzir na direção oposta dos nossos verdadeiros interesses ou, simplesmente, nos levar a uma marcha insensata⁹ e auto-destrutiva.

“A liberdade é tudo o que ainda me exalta”, escreveu o surrealista André Breton. O que cabe perguntar é se este desejo, este impulso em direção ao desconhecido, esta assunção incondicional de grandes riscos que ela implica, e que Breton levantou como seu estandarte, pode ser apontado como um componente do imaginário do homem na modernidade. Inclino-me a pensar que não, pelas mesmas razões que levaram Alain Badiou (1994) a afirmar que o mundo contemporâneo gradativamente se opõe ao “desejo de Filosofia” e que tende a colocar os filósofos – e, por

extensão, os intelectuais de um modo geral –, na categoria de “inúteis”, posto que nada produzem que possa ser mensurável por uma lógica do cálculo.

Vivemos em um mundo que não gosta da revolta nem da crítica, que acredita plenamente na ordem natural das coisas e que pede a cada um e a todos para se adaptarem, por um simples “cálculo” individual. O mundo contemporâneo não gosta da “universalidade”, tendo no dinheiro sua única exceção. Somos todos definidos como consumidores, não como cidadãos, muito menos como pessoas. Nosso mundo também não gosta da aposta, do acaso, do risco, do engajamento. É um mundo cada vez mais obcecado pela segurança, onde cada um, isoladamente, deve calcular e proteger o seu futuro. Por fim, somos o mundo de hegemonia da imagem, onde a mídia se apresenta com sua instantaneidade e fugacidade, com sua rapidez desmemoriada. Sartori nos adverte: “todo o saber do *homo sapiens* se desenvolve na dimensão de um *mundus intelligibilis* (de conceitos e de concepções mentais) que não é de modo algum o *mundus sensibilis*, o mundo percebido pelos nossos sentidos. Por isso, a questão consiste no fato de que a televisão inverte o progredir do sensível para o inteligível, virando-o em um piscar de olhos (*ictu oculi*) para um retorno ao puro e simples ver. Na realidade, a televisão produz imagens e apaga os conceitos; mas desse modo atrofia a nossa capacidade de abstração e com ela toda a nossa capacidade de compreender” (2001, p. 32-33).

Estamos sempre à espera da próxima imagem, que precisa nos surpreender pelo que deverá ter de surpreendente, e, neste espaço de tempo cada vez mais curto, fica cada vez mais difícil construir uma lógica de pensamento que dê sustentação a uma análise minimamente racional do significado “real” das imagens¹⁰ – que passam a ser absorvidas pelo que têm de



Figura 3 – Max Ernst, *Europa depois da chuva* (fragmento) (1940-1942)

“belo e magnífico”, numa “estetização do mal”, cujo conteúdo acabamos por deixar se perder¹¹. E o grande desafio que agora enfrentamos como maior problema da condição contemporânea da civilização moderna é que ela parou de questionar-se. “Não formular certas questões é extremamente perigoso, mais do que deixar de responder às questões que já figuram na agenda oficial; ao passo que responder o tipo errado de questões com frequência ajuda a desviar os olhos das questões realmente importantes. O preço do silêncio é pago na dura moeda corrente do sofrimento humano. Fazer as perguntas certas constitui afinal toda a diferença entre sina e destino, entre andar à deriva e viajar” (Bauman, 1999, p.11).

Fica patente, assim, um embate surdo e abissal entre duas lógicas que se integram na estrutura do pensar: o pensamento irrequieto que calcula e o pensamento sereno que pensa o sentido. Segundo Carneiro Leão, “o pensamento que calcula passa com sucesso de um campo para outro. Passa de chance em chance. O pensamento que calcula não pode parar. Nunca chega à serenidade do sentido. O pensamento que calcula não é um pensamento que pensa o sentido, que pensa o sentido de si mesmo ou de qualquer coisa. (...) É da angústia deste pensamento do sentido que estamos fugindo e na fuga lhe sentimos a falta” (1975, p. 21-22).

Cortejado neste século por todos os sistemas econômicos e sociais, de todos os matizes ideológicos, o progresso impôs a estes sistemas sua *conditio sine qua non*: a implantação de um poder disciplinar onipresente, disciplina do corpo e da alma, numa sociedade totalmente administrada. Sugeriu, também, no que foi prontamente atendido, o banimento gradual dos sonhadores, dos pensadores utópicos, dos poetas, dos homens sensíveis, dos divergentes e *outsiders* de todo tipo para os domínios da loucura e da exclusão social. A esterilizante homogeneização das consciências foi o

preço a ser pago para chegarmos a um suposto “mundo do bem-estar generalizado”. Presos à lógica de uma racionalidade técnica, capaz de produzir o melhor e o pior dos mundos, acreditando ser a razão prática a única forma de lidar com a realidade e consigo mesmo, o sujeito, construtor deslumbrado da técnica, se expôs, aceleradamente, como objeto de desconstrução de si mesmo.

Herbert Marcuse, um dos mais influentes pensadores da Escola de Frankfurt, mostrará, porém, que, de Condorcet aos nossos dias, se efetuará uma mudança radical na formulação filosófica do conceito de progresso, visando a neutralizar o próprio progresso. “Enquanto que no século XVIII até a Revolução Francesa se concebe de forma qualitativa o conceito de progresso técnico, vendo-se no aperfeiçoamento técnico o aperfeiçoamento da própria humanidade” (Marcuse, 1971, p.553), no século XIX, o progresso qualitativo se perderá cada vez mais como utopia.

Cientificação, racionalização – aumento de eficiência de valores exclusivamente funcionais da “idade tecnológica” – foram otimizados ao extremo com toda sutileza possível, apontando na direção do triunfo da “razão instrumental”.

Resta-nos, também, de Marcuse e dos teóricos da Escola de Frankfurt – para pensarmos a modernidade e re-significar o conceito de progresso e o sentido de modernidade – que se assemelhe a um olhar com uma perspectiva em permanente elaboração e uma certeza a priori: o progresso de onde pode emergir o sentido de uma existência só pode advir de um próspero qualitativo e a radicalidade de uma opção não pode perder o homem como centro.

Resta a pergunta que parece perseguir a humanidade em suas cíclicas crises: o que fazer?

O primeiro caminho é não tomarmos aqui a noção de crise sob uma ótica exclusivamente pessimista. No seu sentido etimológico original, *krisis* significava distinguir, escolher, julgar, mas



Figura 4 – Goya, *O sonho da razão produz monstros*

também cortar/dividir, o que nos permite estabelecer um antes e um depois, o que foi e o que pode vir a ser. É a crise, afinal, que expõe o potencial de liberdade de cada homem, de cada sociedade. E como a liberdade é um vazio posto à frente do homem, precisa ser preenchido com as escolhas e os atos individuais e coletivos. É das crises e das soluções – incluindo o preço emocional a ser pago –, que o homem extrai a força para mudar o rumo de sua existência.

O que não podemos fazer é nos perfilharmos com aqueles que, como Michel Houellebecq, no seu *Partículas Elementares*, simplesmente não vêem futuro para a Humanidade tal como ela se apresenta a nós, com suas imperfeições, contradições e desafios, fruto que é de uma aleatoriedade genética. Não estamos, efetivamente, ao lado dos que aspiram a uma sociedade planejada cientificamente, geneticamente purgada de imperfeições e homogeneamente em paz.

Continuamos a acalentar a crença de que esta humanidade que aí está ainda tem futuro.

E é pensando nela que ousou lançar, meio frankfurtianamente, meio sob inspiração surrealista, algumas mensagens numa garrafa para serem encontradas num futuro próximo pelas novas gerações que hão de vir. Se forem encontradas por uma outra humanidade, serão então lidas como registro das esperanças, dos desejos e dos sonhos de um humano que acreditava na vida.

A primeira mensagem a ser colocada na garrafa deriva de uma imagem de Goya, um homem do Iluminismo que acreditava na razão como fonte de esclarecimento e de libertação dos opressores do pensamento. Antes e acima de tudo, porém, ele era um artista e, como tal, conseguiu perceber, com sua sensibilidade, a possível “irracionalidade” de uma razão entronizada como única soberana.

O sonho da razão produz monstros...

Se só a razão tem razão, apenas ela pode falar. Apenas sua voz deve ser ouvida.

Então, ela se torna, além de tudo, autoritária, dona da vida e de tudo que não se adequa ao seu padrão de comunicação. (Tiburi, 1999, p. 409/411)

É desta reflexão de Goya (Figura 4) que emerge nossa primeira mensagem a ser guardada para os tempos que hão de vir, quando ele acrescenta à gravura:

1ª mensagem:

“A fantasia desamparada da razão produz monstros impossíveis, unida a ela é a mãe das artes e origem de suas maravilhas”.

2ª mensagem:

É preciso acreditar que existem sempre linhas de fuga e formas de resistência que não são sempre visíveis em um primeiro olhar, mas que podem se desvelar por um novo olhar que se volte apaixonadamente para fora de si e que dê uma oportunidade ao acaso, ao inesperado, em um exercício permanente de flânerie amorosa com o mundo.

3ª mensagem:

O rastro de um sonho não é menos real do que o rastro de um passo, e o sonho não é o oposto da realidade. Ele é um dos aspectos fundamentais da vida humana, da mesma forma que a ação, e ambos se complementam.

4ª mensagem:

O erotismo deve ser uma parte natural e indispensável de nossa existência, para que consigamos assumir, cada vez mais, nossos desejos, sem termos que pagar um preço tão alto de sofrimento psíquico e de culpa.

5ª mensagem:

Que a definição de sanidade mental deixe de ser critério qualitativo de exclusão social, usada como critério de banimento para os que não conseguem ou mesmo se recusam a viver a banalidade de uma existência, onde adaptação a qualquer preço é a porta de entrada do conformismo – que é a ante-sala do mundo sem sentido.

6ª mensagem:

Que o amor seja a principal razão e motor de nossa existência, principalmente o amor-paixão dos surrealistas, o que não precisa de justificação racional para existir, este amor que não se submete, de nenhuma forma, à lógica do cálculo, que não se confunde com o amor que se devota às massas abstratas e distantes; antes, se personifica nas pessoas concretas de nossa existência.

7ª mensagem:

A última mensagem irá cifrada dentro de uma história de Walter Benjamin e apontará por que devemos fazer um esforço exaustivo, intenso e permanente para construir um mundo onde a ARTE possa criar em nós uma sensibilidade que resista à barbárie, uma sensibilidade que nos guie e nos proteja no futuro.

Conta-se que numa aldeia hassídica alguns judeus estavam sentados numa pobre estalagem, num sábado à noite. Eram todos residentes do lugar, menos um desconhecido, de aspecto miserável, mal vestido, escondido num canto escuro, nos fundos. Conversava-se aqui e ali. Num certo momento, alguém lembrou de perguntar o que cada um desejaria, se um único desejo pudesse ser atendido. Um queria dinheiro, outro um genro, outro uma nova banca de carpinteiro, e assim por diante. Depois que todos falaram, restava apenas o mendigo, em seu canto escuro. Interrogado, ele respondeu, com alguma relutância: “Gostaria de ser um rei poderoso, governando um vasto país, e que uma noite, ao dormir em meu palácio, um exército inimigo invadissem o meu reino, e que antes do nascer do dia os cavaleiros tivessem entrado em meu castelo, sem encontrar resistência e que, acordando assustado, eu não tivesse tempo de me vestir, e com uma simples camisa no corpo eu fosse obrigado a fugir, perseguido sem parar, dia e noite, por mon-

tes, vales e florestas, até chegar a este banco, neste canto, são e salvo. É o meu desejo”. Os outros se entreolharam sem entender. “- E o que você ganharia com isso?” perguntaram. “- Uma camisa”, foi a resposta. (Benjamin, 1985, p.159-160)

Notas

¹ In Boyle, Henri. *A vida de Rossini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

² Paul Klee (1879-1940). Segundo Passeron em sua *Encyclopédie du Surrealisme*, “... Paul Klee não era surrealista nem por suas idéias, nem por seu modo de vida, mas ele é um dos mais admiráveis poetas da pintura do século XX, razão pela qual os surrealistas não poderiam deixar de saudá-lo como um dos seus”. (p.180-181)

³ Este quadro encontra-se atualmente no *Israel Museum* de Jerusalém e foi a ele doado por Fania e Gershom Scholem (amigo de W. Benjamin), John e Paul Hering. *Marbacher Magazin – Marbach – R. F. da Alemanha*. Editora Deutsche Schillergesellschaft, n. 55, 1990. Informações gentilmente concedidas pelo Instituto Goethe do Rio de Janeiro, através da sua bibliotecária Sr.a Jutta Meurer, a quem devo a cópia da aquarela.

⁴ Posteriormente, esta reflexão será transformada na sua IX Tese sobre o Conceito de História.

⁵ Há uma excelente gravação regida por Pierre Boulez, em 1990, tendo Günther Reich como narrador.

⁶ Num ensaio considerado “menor”, *O Tabu da virgindade* (1917), Freud cunhou a expressão “o narcisismo das diferenças menores”, para descrever um fenômeno que se repete com frequência: a hostilidade entre grupos sociais que são iguais ou semelhantes em todos os aspectos, menos em alguns, menores.

⁷ *The day began as usual: Reveille when it still was dark. Get out! Whether you slept or whether worries keeps you awake the whole night. You had been separated from your children, from your wife, from your parents; you don't know what happened to them – how could you sleep?* (Primeiras frases do canto falado *Sobrevivente de Varsóvia*, de Shöenberg).

⁸ A análise que Hannah Arendt, como correspondente do *Jornal New Yorker*, faz de Adolf Eichmann, quando de seu julgamento, em 1961, em Jerusalém, aponta que ele parecia ser um homem incapaz de pensar por si mesmo, de afastar-se do mundo das aparências para buscar o sentido das coisas, apegando-se às normas e ordens a que obedecia “corretamente, diligentemente”. Nenhum monstro patológico, porém, acima de tudo, um burocrata altamente eficiente.

⁹ Em 1984, Barbara W. Tuchman, historiadora norte-americana, escreveu um livro com o título *A Marcha da Insensatez – de Tróia ao Vietnã*, justamente para provar que através da História podem ser encontradas inúmeras

situações cujo desenrolar e desfecho foram frutos, essencialmente, de uma força insensata, ilógica, beirando por vezes a pura irracionalidade. E ela se pergunta: Por que os homens com poder de decisão política tão freqüentemente agem de forma contrária àquela apontada pela razão e que os próprios interesses em jogo sugerem? Por que o processo mental da inteligência também freqüentemente parece não funcionar? (p.4)

¹⁰ Ficamos fascinados com a imagem do míssil indo em direção ao alvo, imagem gerada por uma câmera nele colocada e ficamos hipnotizados até o momento da explosão, esquecendo todo o mal e sofrimento que o míssil acaba de produzir. A imagem nos absorve a tal ponto que toda a reflexão se esvai, pois acaba ficando contida somente no ato de olhar.

¹¹ Percebi isto, claramente, quando, no dia seguinte ao atentado nos EUA, encontrei um jovem aluno na UERJ que me disse de pronto: "Tudo bem que a gente sabe que morreu tanta gente, mas que foi bonito, foi!"

Bibliografia

- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Diagrama e Texto, 1983.
- ATALLI, Jacques. *Economie de l'apocalypse*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. São Paulo: Relume Dumará, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles *et al.* *Os Caprichos de Francisco Goya*. São Paulo: Imaginário, 1995.
- BAUMAN, Zigmunt. *Globalização: conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Sancho Pança. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 159-164.
- BOBBIO, Norberto. *Diário de um século*. Autobiografia. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- BRETON, André. *Manifestes Surrealistes*. Paris: France Loisirs, 1990.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. *Existência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- FERRAN, F. *Le surréalisme*. Paris: Nathan, 2000.
- FREUD, S. O Tabu da Virgindade (Contribuições à Psicologia do Amor III). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Benjamin*. Os cacós da História. São Paulo: Brasiliense, 1982 (Encanto Radical).
- GAUNT, William. *Los surrealistas*. Barcelona: Labor, 1974.
- HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Partículas Elementares*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- MARCUSE, Herbert. La idea de progreso a la luz del psicoanálisis. In Adorno, T.W. e Dirks, W. (Orgs.) *Freud en la Actualidad*. Barcelona: Barral, 1971.
- MIJOLLA, Alain de. *Pensamentos de Freud*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MORVILLE, Marie-Reine. Huit questions pour penser ce temps. *Le Nouvel Observateur*, n. 1801, 19 Mai, 1999, p.8-10.
- PASSERON, René. *Encyclopédie du surréalisme*. Paris: Somogy, 1977.
- PAYNE, Michael. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Massachusetts: Blackwell, 1997.
- RITZER, George. *La McDonalizacion de la Sociedad*. Una analisis de la racionalización en la vida cotidiana. Barcelona: Ariel, 1996.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns*. Televisão e pós-pensamento. São Paulo: EDUSC, 2001.
- TIBURI, Marcia. Arte, luz e escuridão ou como *stulpera navis*. In: *As luzes da Arte*. Colóquio Internacional de Filosofia e Estética da FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, 1999.
- TUCHMAN, Barbara W. *A Marcha da Insensatez*. De Tróia ao Vietnã. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

* Jorge Coelho é Professor, pesquisador do Instituto de Psicologia, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, do Mestrado em Direito da Cidade e do Mestrado em Comunicação, UERJ.

Personas na passarela: moda e subjetivação

Nízia Villaça*

RESUMO

A leitura do discurso fashion remete à questão da identidade. O artigo tem por objetivo mostrar que a moda é um lugar de investimento importante no processo de subjetivação e não apenas uma “confirmação” de um sujeito pronto e pleno. Articulada com o consumo e a globalização, a moda contemporânea aponta para o descentramento social, propondo identidades provisórias, performances que vão mudando a cada momento.

Palavras-chave: moda; subjetividade; identidade.

SUMMARY

The analysis of the speech about fashion points to the sens of the identity. The objective of this article is to show that fashion is a place of important investment in the subjectivity process and, not just a “confirmation” of subject with defined role. Articulated with the consumption and globalization, the contemporary fashion proposes temporary identities, performances that change every moment. Key words: fashion; subjectivity; identity; descentramento.

RESUMEN

La lectura del discurso fashion lleva a la cuestión de la identidad. El artículo tiene por objetivo mostrar que la moda es un lugar importante en el proceso de la construcción de la subjetividad. No es, solamente, una “confirmación” de un sujeto acabado y pleno. Articulada al consumo y a la globalización, la moda contemporánea apunta al “descentramiento” social, proponiendo identidades provisionales, performances que van cambiando a cada momento. Palabras claves: moda; subjetividad; identidad.

A celebração móvel da subjetividade

Danuza Leão, à época das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, perguntava em sua coluna – quem seria a brasileira-símbolo?

“Lutadora, até os 16 anos Marina Silva conviveu com a fome e o analfabetismo. Trabalhou no seringal e como empregada doméstica, em Rio Branco, e transformou-se num ‘fenômeno escolar’ quando, já casada e grávida, passou em primeiro lugar no vestibular de História. Conhece profundamente os problemas da Amazônia, pois lá a sobrevivência depende da floresta; não a defende por uma filosofia puramente ambientalista, mas porque essa sobrevivência é parte integrante de sua vida e de sua cultura. Tem mais: Marina é a prova de que bom gosto não se aprende na escola: ou se tem ou não se tem, não importa o tamanho da conta do banco, nem onde se nasceu, nem onde se viveu. A senadora é chi-quér-ri-ma. Com seu tipo esguio, seu belo sorriso, seus 51 quilos e sua cara exótica, se St. Laurent a conhecesse ela não escaparia de um convite para desfilas seus modelos e seria um sucesso nas passarelas de Milão, Paris e Nova Iorque. Marina deixaria no chi-ne-lo, fácil, as Naomi Campbell da vida. Suas compras são feitas na Feira do Guará (cidade satélite de Brasília) e no Acre, mas tudo acaba sofrendo modificações: ela reforma, tingi, inventa sempre algum detalhe novo, e faz suas próprias bijuterias, de contas e sementes, quando viaja de avião ou enquanto conversa, pois não pode parar

de movimentar as mãos – coisa de índio mesmo. Mais brasileira impossível”. (*Jornal do Brasil*. Caderno B, 23 de abril de 2000)

A descrição mediática da senadora Marina Silva do Acre nos serve de mote para pensar o movimento *fashion* e seu processo de contaminar as mais diversas áreas culturais de forma paradoxalmente sutil e modelar. A senadora é apresentada no primeiro parágrafo do texto como trabalhadora, de origem humilde, fenômeno escolar, mãe de família, ecologista, seguindo-se outros três parágrafos que a consagram como *chi-quér-ri-ma*, mesmo em um contexto de passarelas mundiais: “mais brasileira é impossível”.

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social, por conta do declínio das velhas identidades relacionadas ao pertencimento a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e nacionais. A moda, articulada com o consumo e a globalização, caminha no bojo do referido descentramento, propondo identidades provisórias, performances que vão mudando a cada momento.

Segundo Stuart Hall¹, as identidades estão sendo descentradas, deslocadas, fragmentadas. É seguindo as indicações desse autor sobre o assunto que privilegiaremos, inicialmente, a transcrição das três concepções de identidades por ele propostas. A propósito da pós-modernidade, veremos que a moda passa a ser lugar de investimento importante no processo de subjetivação e não apenas uma “confirmação” de um sujeito pronto e pleno. A moda é lugar de subjetivação e dessubjetivação, intervenção e alienação, sobretudo, pela leitura do discurso *fashion* nas últimas décadas.

As três concepções de identidade por que passa o sujeito referidas por Stuart Hall são respectivamente: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo está baseado numa concepção da pessoa humana como um

indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consiste num núcleo interno imutável.

A noção de sujeito sociológico reflete a crescente complexidade do mundo e a percepção da mediação dos valores, sentidos e símbolos – a cultura – por agentes sociais os mais diversos, que interferem e dialogam com o eu. O sujeito, então, se estabiliza através de identidades culturais.

O argumento do autor para o surgimento da terceira concepção é que os elementos externos de referência mudam agora rapidamente. O sujeito pós-moderno encontra dificuldade de identificação, perdendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se “uma celebração móvel”, que se transforma em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam².

A globalização traz, em seu bojo, uma abertura dos processos de identidade, uma grande variedade de “posições de sujeito”. Nas sociedades de modernidade tardia, a concepção de identidade é mais perturbadora e provisória, caracterizada por rupturas, descontinuidade e deslocamentos em oposição às sociedades tradicionais que perpetuavam o passado. Hoje, áreas diferentes do globo são postas em interconexão, desalojando o sistema social de suas relações espaço-temporais tradicionais, provocando novas articulações e uma concepção aberta de identidade. Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação, mais as identidades parecem flutuar livremente numa espécie de supermercado cultural.

É no interior desta dinâmica que o imaginário da moda vai, progressivamente, contaminando

de homogeneização global os lugares mais afastados e, simultaneamente, dotando de variedade locais a linguagem globalizada.

Diante do enfraquecimento dos paradigmas que orientaram o projeto moderno de cunho essencialista, a moda se produz como arquivo e vitrine do ser/parecer, sugerindo comportamentos e atitudes, fabricando *selfs* performáticos por meio de sutis recriações dos conceitos de verdade, de bem e de belo. Torna-se o veículo, por excelência, do prognóstico que Calvino³ sugeriu para o próximo milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. Num incessante deslocamento de valores, essa capacidade de tudo transformar em objeto de consumo faz com que mercado e moda se liguem sempre mais.

Obviamente que as implicações de tais mudanças na relação indivíduo/sociedade vêm sendo questionadas sob diversos aspectos e os autores divergem profundamente quanto às reais possibilidades de singularização individual.

Para lembrar apenas dois deles, Anthony Giddens⁴ crê, otimistamente, numa forte possibilidade de haver, por parte do sujeito, a internalização seletiva e reflexiva da pluralidade de sistemas abstratos que nos cercam, exigindo opções. Peter Sloterdijk⁵, por seu lado, historiando o movimento de emancipação das massas na esteira de Canetti, pensa que as estratégias de subjetivação utilizadas pela burguesia – aí incluindo a moda – desconstroem o poder do indivíduo na massa, criam distância entre os indivíduos e uma pseudo singularidade. Todos diferentes, todos iguais.

Moda, estilo e consumo

A busca de identificação dos indivíduos com ícones mediáticos vai se tornando lugar comum no contemporâneo. O espaço da passarela, do palco, da tela, confunde-se progressivamente com o real, e uma sociedade de simulacros adquire acentos positivos na consideração de

apropriações criativas de estilo de vida por meio do consumo.

A moda, com sua agenda veloz, oferece uma permanente negociação de novos estilos que não se restringem ao vestuário, mas criam um clima constituído pela gestualidade e forma do corpo, tom de voz, roupas, discurso, escolhas no campo do lazer, da comida, da bebida ou do carro etc. Forma-se o perfil do indivíduo consumidor como estrato a ser considerado nos processos de subjetivação, tendo em vista o fato decisivo de que vivemos numa sociedade de consumo pós-massivo e personalizado.

Diferentemente da década de 50 – era de maior conformismo, de consumo de massa – as mudanças nas técnicas de produção e a segmentação do mercado oferecem maior possibilidade de escolhas, o que ainda é considerado, por alguns autores, manipulação de marketing. Na realidade, a escolha pode implicar tanto seguir cegamente os *hyppies* da moda, como em virar as costas à questão ou misturar a oferta dos bens e produtos com criatividade, violando códigos como fizeram, por exemplo, os jovens nos anos 60.

A manipulação não é óbvia, até pela profusão de informações e proliferação de imagens cuja decodificação passa freqüentemente por mediadores como a família, o bairro e o grupo de trabalho. Os vínculos entre aqueles que emitem as mensagens e aqueles que a recebem não são apenas de dominação e comunicação, mas incluem a colaboração e a transação entre produtos e consumidores.

O consumo se constitui como processo sócio-cultural em que se dá a apropriação e uso dos produtos, sendo mais que simples exercícios de gosto ou compras irrefletidas. Não se pode falar de uma sobredeterminação da produção para mercado ou, por outro lado, apostar apenas no aspecto lúdico e autônomo da criação de um estilo de vida que o consumo,

através do discurso *fashion* em todas as suas variantes e suportes, propicia. A “desordem” proveniente de slogans como “nada de regras, apenas escolhas”, celebrada por alguns, não representa necessariamente a implosão do social. Exige, sim, a leitura de um recorte mais frouxo no interior do espaço social.

Como lembra Canclini⁶, a racionalidade econômica de tipo macrossocial não é a única que modela o consumo. Refere, com propriedade, a existência de uma racionalidade sócio-política-interativa, que revela o relacionamento entre produtores e consumidores, com regras móveis, influenciando a produção, distribuição e apropriação dos bens. Instala-se um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usar esta produção. Neste sentido, para o autor, o consumo induz à reflexão e é fator de cidadania. Mike Featherstone⁷ (1995, p. 31-37) colabora para a compreensão do fenômeno, descrevendo três camadas de sentido que se cruzam no consumo. Uma primeira camada, ligada ao aspecto econômico e ao capital financeiro; uma segunda, conectada ao capital cultural e à proposição do estilo de vida e, ainda, uma terceira, que provém da negociação com esses discursos hegemônicos por parte do público.

Os bens materiais, sua produção, distribuição e consumo devem ser compreendidos no âmbito de uma matriz cultural e não apenas sob a ótica do binômio valor de uso versus troca, como apontou Jean Baudrillard⁸, referindo-se à mercadoria-signo sem vínculo com o valor de uso. Para o autor, no mundo contemporâneo, o real e o imaginário se indiferenciam, constituindo tal fato a morte do sentido. Também Fredric Jameson⁹ negativiza a sociedade de consumo com suas imagens e signos. A noção modernista de misturar arte e vida seria amplificada e vulgarizada no marketing fantasioso dos produtos.

O importante na visão de Featherstone é atribuir maior intervenção aos consumidores.

Os novos heróis da cultura de consumo não adotam um estilo de vida por hábito, mas como projeto. Criam diferenças que devem ter legitimação social – é esta a questão que o autor busca pesquisar na luta entre grupos, classes e frações de classes. Se por um lado as distinções não são rígidas e impostas verticalmente, por outro, elas permanecem. A economia dos estilos considera a competição do mercado, os impulsos da produção e do consumo, as tendências de grupos e segmentos de mercado para monopolização nas diversas práticas sociais. Portanto, haverá, permanentemente, uma dinâmica instalada entre a estrutura ocupacional e de classe, a estrutura cultural e o *habitus* – entendido como conjunto de preferências e disposições inconscientes, com as quais o indivíduo adequa o próprio gosto às práticas e bens culturais propostos pelo estilo de vida. Esse *habitus* inclui o corpo, sua forma, volume e postura, modo de andar, tom de voz, gestos. Na construção do estilo próprio, as três camadas a que nos referimos estarão em jogo e o marketing da moda vai adquirindo, certamente, estratégias menos óbvias na forma de impressionar o viés não racional da percepção dos consumidores. A moda oferece uma leitura dos investimentos simbólicos corporais no campo das questões de gênero, étnicas, etárias e políticas, que se aceleram e complexificam a partir dos anos 60, quando o mundo da moda efetivamente se qualifica como um lugar de discussão dos processos de subjetivação.

Através da proposta de quatro categorias (moda proposta, moda prótese, moda fetiche e moda álbi), tentamos refletir sobre a relação corpo/vestuário a partir do final dos anos 50.

A moda proposta se inscreveria num projeto de padronização, correção, perfeição, como se pode observar, notadamente, nos anos gloriosos em que a alta-costura, com seu aparato, ditava a moda.

Ginette Sainderichin¹⁰ narra as peripécias da moda, a partir dos anos 50, como verdadeira revolução: dos privilégios da alta-costura às exigências da rua. O quadro prestigioso da alta-costura começa, nos anos 60, a mudar: a televisão e outras invenções de consumo popular transformam o comportamento da mulher média; o *prêt-à-porter* estabelece a ponte entre a alta-costura e a confecção; nos países ocidentais, ocorre um fenômeno sócio-econômico extraordinário – o advento dos *teen-agers*. Surge, então, o que denominamos moda prótese, como extensão do corpo, empenhada numa maior expressão. Ganha visibilidade a quebra das barreiras rígidas da diferenciação sexual e comportamental expressa na minissaia, na moda unissex e na vulgarização do jeans e *T-shirt*.

Tal imaginário de libertação tem como cenário o movimento estudantil e está inscrito num diálogo com a juventude que deflagrou o movimento de maio de 68, que repercutirá no ocidente, fazendo tabela com a loucura californiana. É a política e o desbunde contracultural. No Brasil da ditadura, a moda mostrará sua cara. O movimento neo-anthropofágico do tropicalismo¹¹, com seu espírito híbrido e multifacetado, ocupará a mídia, abrindo o espaço para que a moda passe a ser um lugar de atitude e comportamento que se acentuará nas décadas seguintes.

No final dos anos 60 e início dos 70, as coleções dos estilistas ameaçam a alta-costura com performances sempre mais ousadas, que procuram testemunhar a tomada de consciência político-social, jogando com as distâncias, com as fronteiras e racismos. Os lugares escolhidos como cenário dos desfiles são cada vez mais surpreendentes: estações de metrô, *caves*, pátios, no lugar dos salões escolhidos pela alta-costura. O anticonformismo é a tônica. A moda como espetáculo tem aí a sua origem, convocando fotógrafos, fabricantes estrangeiros, compradores de magazines, jornalistas, aproveitadores

e voyeurs. É a época do “faça amor, não faça a guerra” e do “*flower power*”, que simbolizam o movimento hippie; dos grandes festivais de rock, com audiências inacreditáveis, onde predominam saias longas, franjas, coletes bordados, túnicas indianas. Sinônimo de liberdade é uma calça velha, azul e desbotada. Os anos 70, por nós ainda enfocados dentro do espírito da moda prótese, dão continuidade à pluralização de atitudes e comportamentos. Do estilo hippie à moda disco delinea-se, entretanto, um cenário mundial meio trôpego, onde Carter é um emblema e a crise do petróleo com a Guerra do Golfo um marco.

Com os anos 80, de Reagan ou Thatcher, organiza-se a sociedade de consumo tendo como símbolo a geração *yuppie*, amplia-se o universo da moda e configura-se a outra linha por nós delimitada a propósito da relação moda/corpo: a moda fetiche. O corpo torna-se mercadoria para venda de outras mercadorias, torna-se literalmente vítima da moda no trabalho agressivo de fotógrafos e estilistas. “A moda não quer vestir o corpo: ela quer criar um corpo que lhe sirva de complemento¹²”. Que corpo (de carne, plástico, madeira) é o mais adequado para a moda?

A vertente da moda álibi¹³ se delinea, nos anos 90, como processo de deslocamento das questões sócio-políticas para o âmbito da superfície do corpo *fashion*. Jean Paul Gautier poderia ser considerado um marco com seus desfiles. Trocando o Louvre pelo “Cirque D’Hiver”, instala clima circense, recheado de efeitos bufões e com generosas alusões às causas das minorias, sejam elas os imigrantes árabes orientais ou africanos. Nada de perfeição para esse artesão de insolências com ternura pelos pequenos, homossexuais, gordos e velhos. O espaço da moda é a ágora da modernidade.

Acelera-se o processo de produção e circulação da moda, misturando influências,

ampliando os espaços de intervenção, complexificando sempre mais o mundo *fashion*. Nesta dinamização, deve ser enfatizada a influência do jornalismo de moda na televisão aberta e a cabo, sobretudo, com os programas da GNT e CNN, bem como a divulgação de endereços *fashion* e lançamentos de coleções na Internet.

A moda *álibi*, na sua vertente anos 90/2001, coloca na passarela as ciências, as tecnologias, a arte, as nações e a política, reconfigurando noções de gênero, classe, etnia e faixa etária. A intervenção *fashion* substitui a ação política revolucionária e a emblemática dos novos tempos neoliberais, em que o mercado e os grandes conglomerados tomam a cena globalizada. É significativa a preocupação atual com a Moda Brasil, ou seja, colocar o país entre os grandes centros da moda, resgatando sua imagem ameaçada em outros fóruns¹⁴.

Notas

¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

² Remeto ao meu livro VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno; sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, em que discuto os processos de subjetivação na década de 80, início de 90.

³ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴ GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁵ SLOTERDIJK, Peter. *Desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

⁶ CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

⁷ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Stúdio Nobel, 1995.

⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

⁹ JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

¹⁰ SAINDERICHIN, Ginette. *La mode épinglée... sous toutes les coutures*. Paris: Éditions n. 1, 1995.

¹¹ Sobre o assunto ver GÓES, Fred. Música popular e manifestos ou: badulaques, balangandãs e parangolés: um Brasil Tropical. In: *Revista Tempo Brasileiro*, nº 127. Poéticas e manifestos que abalaram o mundo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, out-dez, 1996. p. 161-180.

¹² DENIZARD, Hugo. In: *Jornal O Globo*, Caderno Ela, 21 de novembro de 1998, p. 5.

¹³ O termo de inspiração policial remete a implicação de dois espaços: aquele em que foi cometido o crime e aquele onde estaria o suposto criminoso. Sua apropriação, no campo da moda, faz referência ao deslocamento efetuado pela moda,

discutindo questões comportamentais e éticas no cenário *fashion*. Sou "ético" por que visto camiseta contra o câncer de mama. A moda é usada como justificção de participação em numerosos campos da cidadania.

¹⁴ Ver site Moda Brasil. <http://www.modabrasil.com.br>

* Nízia Villaça é Professora Titular da ECO/UFRJ, Pesquisadora do CNPq e Ensaísta.

O corpo no cinema de ficção científica

Denise da Costa Oliveira Siqueira*

RESUMO

A figura mítica do herói vem sendo cultivada cotidianamente, como parte do imaginário cultural e social contemporâneo. Este artigo procura estabelecer relações entre os mitos e as imagens dos heróis da Antiguidade, seus reflexos na comunicação visual contemporânea, procurando refletir sobre as imagens que permearam a modernidade e sob outros enfoques permanecem nos processos de comunicação visual da pós-modernidade.

Palavras-chave: comunicação visual; pós-modernidade; mito; antiguidade.

SUMMARY

The mythical illustration of the hero has been cultivated daily, as cultural and social part of the contemporary imaginary. This article establishes relationships between the myths and the images of the heroes of the Antique, and its reflections in the contemporary visual communication. This text contemplates the images that permeated the modernity and, under other focuses, stay in the post-modernity process of visual communication. Key-words: visual communication; post-modernity; myth; antiquity.

RESUMEN

La figura mítica del héroe es cultivada, cotidianamente, como parte del imaginario cultural y social contemporáneo. Este artículo busca establecer relaciones entre los mitos y las imágenes de los héroes de la Antigüedad, sus reflejos en la comunicación visual contemporánea, buscando reflexionar sobre las imágenes que permearan la modernidad y que, bajo otros enfoques, permanecen en los procesos de comunicación visual de la postmodernidad. Palabras claves: comunicación visual; postmodernidad; mito; antigüedad.

“A ciência pós-moderna, ao sensocomunizar-se, não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida”.

Boaventura Santos

Na sociedade de massa e, posteriormente, na da era tecnológica, a ciência e a tecnologia são divulgadas através de diversos meios. No entanto, a maior parte dessa divulgação é realizada por veículos que não têm preocupação conceitual ou pedagógica, ou seja, não mostram a ciência como processo e nem explicam de forma simplificada suas metodologias. Assim, em torno da ciência e da tecnologia, gira toda uma mitologia que atrai tanto os meios de comunicação de massa, através de seus profissionais de informação, quanto um público heterogêneo que consome os produtos derivados da indústria cultural.

Um dos meios aos quais a ciência e a tecnologia atraem em especial é o cinema, que as utiliza como argumento para filmes mesclando ciência e ficção. O gênero, conhecido como ficção científica, nasceu na literatura, estendeu-se às histórias em quadrinhos e ao cinema em narrativas que mostram imagens de como seriam o futuro, as invenções e as descobertas possíveis e, ainda, como seriam o próprio homem e sua vida em sociedade frente a novas tecnologias.

A ciência e a tecnologia desenvolvem condições que possibilitam a existência em momentos e lugares distantes do espaço-tempo contemporâneo. A ficção científica apro-

pria-se dessa possibilidade de criação de novos contextos para montar suas narrativas. Nesse sentido, ganha força a idéia de que o cinema de ficção científica “anteciparia” invenções que a tecnologia ainda não conseguiu realizar, mas que estão a caminho de se tornar realidade. Por isso, pode-se dizer que a ficção científica é verossímil – não é verdadeira, nem tampouco falsa; mas aparenta ser verdade. Pelo mesmo motivo é plausível pensá-la como podendo ter um projeto ou uma intenção de divulgação científica. Cabem como exemplos dessa intenção trabalhos com a participação de Arthur Clark, Carl Sagan ou de Isaac Azimov. No entanto, parece que a maior parte dos filmes de ficção científica não segue o projeto de divulgação de conceitos científicos.

A primeira obra literária classificada de ficção científica – posteriormente ganharia versões para o cinema – foi *Frankenstein*, de Mary Shelley, de 1818. No livro, um cientista usava pedaços de cadáveres para construir um “ser humano” e através de choques elétricos dava-lhe vida.

No livro de Shelley, do início do século XIX, uma questão se apresentava: a da ciência e da tecnologia reconstruindo um corpo (implicitamente, uma crítica ao papel da ciência). Esse tema, posteriormente retomado pelo cinema, mas pouco tratado do ponto de vista da comunicação, mostra-se contemporâneo, uma vez que, por um lado, os estudos sobre corpo ganham espaço na atualidade e, por outro lado, a história do cinema mostra o corpo sendo reconstruído periodicamente com novas tecnologias, que acompanham descobertas ou teorias científicas.

No contexto de cinema que aborda temas de origem científica, o corpo aparece muitas vezes como objeto ou fruto das tecnologias, a exemplo da criatura fabricada em laboratório, à imagem e semelhança do

homem, no livro de Shelley. Logo, o monstro seria substituído nos quadrinhos e nas telas de cinema por máquinas, robôs, *cyborgs*, criaturas de corpo metálico e aparência lembrando o corpo do homem.

Pensar sobre a posição do homem diante das novas tecnologias e seus efeitos sobre o corpo sugere uma reflexão sobre os caminhos tomados pela ciência nos últimos cem anos. O cinema de ficção científica é entendido, neste artigo, como um espaço através do qual essas discussões se propagam e um público heterogêneo tem contato com elas. O objetivo do trabalho é, então, tendo como objeto uma seleção de filmes de ficção científica, refletir sobre como o corpo é apresentado, discutindo a construção do imaginário acerca da ciência e da tecnologia e a aproximação entre senso comum e ciência promovida pelos meios de comunicação de massa.

Ciência e ficção científica

O modelo de racionalidade que presidiu a ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e se desenvolveu nos séculos posteriores, basicamente no domínio das ciências naturais. Somente no século XIX este modelo se estendeu às emergentes ciências sociais. (Santos, 1995, p. 10)

A racionalidade da modernidade foi caracterizada pela expansão da preocupação do homem com o domínio da natureza e de seus fenômenos. O humanismo moderno destituiu Deus de sua posição superior e de criação, possibilitando a “emancipação” do homem através da razão. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, “as leis da ciência moderna são um tipo de causa formal que privilegia o “como funciona” das coisas em detrimento de “qual o agente” ou “qual o fim” das coisas. É por esta via que o conhecimento científico

rompe com o conhecimento do senso comum”. (1995, p. 16)

Hoje, cerca de quinhentos anos depois da primeira revolução científica do Ocidente, as descobertas científicas em campos como o da genética aproximam o homem da posição antes tida como divina: a de criador. A clonagem e os hibridismos possibilitados pela engenharia genética e a inteligência artificial apoiam essa tese. No entanto, discussões em outras instâncias, entre elas a ética, questionam essa herança do pensamento humanista e forçam o repensar do papel do homem como membro de um meio que sofre sua influência e que o influencia também.

A ficção científica registrou essa passagem do homem como centro do mundo para um homem em dúvida, e refletiu o questionamento da possibilidade de dominação infinita do homem sobre outras formas de vida, espaços e tempos distintos dos vividos até então pelos seres humanos.

De origem na literatura européia, a ficção científica propagou-se com os livros do escritor inglês H.G. Wells (autor de *A máquina do tempo*) e os do francês Jules Verne (autor, entre outros, de *Vinte mil léguas submarinas* e de *A volta ao mundo em oitenta dias*) ainda no século XIX, misturando elementos do conhecimento científico e do senso comum. Do ponto de vista da literatura, “a Ficção Científica nasceu velha: discursiva e mimética, sua forma tinha quase um século de atraso com relação ao que a vanguarda literária fazia na época. Seus temas misturavam-se aos temas correntes da indústria cultural: foguetes e viagens espaciais envolviam-se com mistérios policiais, dragões e aventuras de capa e espada” (Sodré, 1973, p.34).

Desde os primórdios da literatura de ficção científica a ciência é a fonte de inspiração. Mesmo assim, não se pode julgar a ficção

científica como ciência. Nela, a ciência é personagem e não método. Muniz Sodré faz a distinção entre ciência e “vulgarização” da ciência. Para o autor, “a ciência, como a arte, possui o seu modo autônomo de produção. Mas no conjunto de significantes que constitui o discurso científico, nenhuma subjetividade se faz ou desfaz (como na arte). Uma vez realizado pelo cientista o seu ato de objetivação do real, a ciência vincula-se apenas ao seu próprio método, mas com um projeto: saber o dessabido. O seu discurso constitui, portanto, um conjunto significativo dirigido a um significado aberto, que é uma ausência (do verdadeiro): ele pretende mostrar o que não foi mostrado. A ideologia, ao contrário, exige o fechamento do significado, a fim de poder mostrar o que já foi mostrado” (Sodré, 1973, p. 36).

Na vulgarização científica, chamada por outros autores de popularização científica e confundida ainda com divulgação científica, “existe uma estratégia traçada *a priori* pela Instituição (no caso, a indústria cultural) em função do objetivo a ser atingido. Na popularização do saber, o público receptor não se expõe às decepções encontradas eventualmente pelo cientista em seu rumo ao desconhecido. O grande público confunde facilmente o verdadeiro com o verossímil, e graças a isto a linguagem comum, a da ideologia, pode apropriar-se do discurso científico” (Sodré, 1973, p. 37).

A “ciência” que os meios de comunicação de massa mostram, em geral, não corresponde ao trabalho desenvolvido por equipes de cientistas e pesquisadores. Ao ser apropriadas, então, pelas narrativas de ficção científica, a ciência e a tecnologia são mescladas ao poder mágico do mito, contribuindo para a construção e consolidação de um imaginário mítico sobre a ciência. De fato, se o cientista pode criar e recriar seres como mostrado nos filmes

de ficção científica, realmente, assume um papel antes ocupado pelas representações divinas.

Os filmes de ficção científica podem, ainda, fazer parecer que “adivinham” ou adiantam o futuro, ao mostrar “realidades” que se concretizam posteriormente. Assim, “as imagens geradas pela FC não são propriamente ‘proféticas’. O que acontece é que elas, de tão fortes, acabam por ‘impregnar’ a realidade. Os caríssimos programas espaciais dos EUA e da URSS foram ajudados pelo fato de que havia, na população de ambos os países, uma crença generalizada na possibilidade (e até na inevitabilidade) da conquista do espaço. Americanos e russos sonhavam com essas viagens há muitas décadas, e a civilização talvez seja isso: a possibilidade de materializar sonhos coletivos” (Tavares, 1986, p. 27).

Marshall McLuhan também refletiu sobre a ficção científica e “predição do futuro”. Em um trecho do livro-álbum *O meio são as massas: um inventário de efeitos*, escreveu que “os escritos de ficção científica de hoje apresentam situações que nos permitem perceber o potencial das novas tecnologias. Antigamente, o problema era inventar novas formas de economizar trabalho. Hoje, o problema inverteu-se. Agora temos que ajustar-nos e não que inventar. Temos que procurar o meio ambiental no qual seja possível viver com nossas invenções. As grandes empresas aprenderam a fazer uso das predições do escritor de ficção científica” (s/d, p. 152).

A ficção científica, portanto, também pode ter um papel ideológico ou político ao colaborar para a consolidação de um imaginário favorável a certos paradigmas. Seu papel em uma sociedade de massa em uma era tecnológica parece ser, então, mais importante do que inicialmente possa se pensar, uma vez que familiariza o público com aspectos da ciência e suas possíveis implicações.

O cinema e novas tecnologias

O recorte do objeto empírico da pesquisa, o cinema, deu-se pela frequência com a qual filmes de ficção científica “antecipam” à realidade tendências da ciência e da tecnologia. A partir de idéias que já circulam nos meios de pesquisa, cineastas produzem obras que mesclam fantasia e possibilidade. Assim, pode-se dizer que a ficção científica pode ser uma ciência virtual, entendendo que o virtual não consiste no real intangível, inexistente. O virtual existe não em ato, mas em potencial, em tendência que se concretiza através da atualização. (Lévy, 1996, p.15)

Edgar Morin escreveu, em *O cinema ou o homem imaginário*, que o aparelho dos irmãos Lumière era capaz de obter tal fidelidade que poderia ter sido orientado para aplicações científicas. Mas, já em seus primórdios, no final do século XIX, projetava suas imagens para pura contemplação, “o que equivale a dizer que as projeta como espetáculo”. (Morin, 1980, p.19) Se o cinema tem a possibilidade de ser “fiel” ao que retrata, tem ainda, segundo Jean-Claude Carrière, uma linguagem acessível. Conforme o cineasta, “ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho”. (1995, p.19)

Carrière também lembra que o cinema tem a tarefa básica de suceder os contadores de história. Segundo ele, “quem faz cinema é herdeiro dos grandes contadores de histórias do passado e mantenedor da tradição deles”. (1995, p.204) O autor ressalta que “o contador de histórias tem uma função consagrada pelo tempo. Conta aos homens de onde eles vieram (nós todos nascemos dentro de uma história),

cria fábulas para eles, concluindo com uma moral, para mostrar-lhes, do seu jeito, como deveriam se comportar. Faz com que se divirtam e aprendam. A padroeira do contador de histórias é a célebre Scheherazade, que, todas as noites, corre o risco de perder a cabeça, se a história que conta ao sultão não despertar interesse. A vida dela depende de suas palavras. Não há símbolo mais agudo da importância verdadeiramente capital da arte de contar histórias”.

Hoje, as novas tecnologias ligadas à virtualização são discutidas nas várias esferas do conhecimento. O cinema também se apropria dessa discussão e, através da ficção científica, populariza questões complexas que antes haviam passado pelas páginas de jornais e noticiários de televisão (ou, provavelmente vão passar, a exemplo da discussão na imprensa levantada pelo filme *O parque dos dinossauros* sobre a possibilidade de se “criar” dinossauros hoje). Questão freqüente, embora muitas vezes implícita nesse contexto, é o aprimoramento tecnológico do corpo.

A discussão sobre a chamada realidade virtual e o ciberespaço faz repensar o corpo fora de seu papel anterior de suporte. A distância não é mais obstáculo à vivência de emoções e sensações, caracterizando o processo de des-territorialização: através da rede interligada de computadores é possível simular (e mesmo experimentar) emoções ultrapassando barreiras geográficas e de tempo.

No entanto, na contramão da virtualização, também ganha espaço a tendência que valoriza o corpo como um fator fundamental para experimentar o mundo. O corpo como repositório de experiências e de memória.

As tendências acima explicitadas se refletem nas produções mais recentes de ficção científica para cinema. Para melhor compreender essas conexões, seguem quatro exemplos significativos.

Frankenstein, obra de Shelley, ganhou várias versões para cinema. Nos filmes, um cientista era punido por ultrapassar os limites aceitáveis de seu fazer, sem preocupar-se com a ética. A criatura por ele tornada viva era constituída inicialmente de partes de corpos mortos transplantadas e, posteriormente, se tornava um corpo “ressuscitado”, que desejava mostrar que era mais que um simples “corpo” material.

Na década de 1920, o cinema mostrou o robô disfarçado de mulher que incitava os trabalhadores. A luta de classes aparece clara em *Metropolis*, de Fritz Lang, assim como um corpo que une homem-máquina e torna-se uma ameaça.

Nos anos 80, Ridley Scott levou às telas outro tipo de corpo: o dos replicantes. Em *Blade Runner* andróides são construídos em laboratório para realizar tarefas inóspitas, e também acabam por tornar-se ameaça.

Alien 4, já nos anos 90, mostrou o corpo clonado para que dele fosse retirado material genético para reconstrução de um perigoso alienígena. Esse corpo clonado é repositório de memórias e de experiências e, justamente por isso, torna-se herói do filme.

Esses filmes mostram uma história das tecnologias e uma história do desejo humano de potencializar seu corpo. Mas, não é à toa que em todos os filmes o destino desses corpos tecnológicos seja a destruição, a morte ou a condenação. Nesse sentido, o cinema de ficção científica reafirma uma moral coletiva que ainda refuta os hibridismos extremos.

O corpo reconstruído nos filmes

No âmbito do humanismo moderno, o homem se situava no centro das referências e de todas as coisas – o antropocentrismo. O homem seria racional, auto-suficiente e possuiria autonomia para definir seu destino sem a interferência de um deus. Para isso, fez-

se necessário um corpo que atendesse a novos anseios e necessidades. Assim, o corpo moderno era aquele entendido como suporte que possibilitaria experimentar o mundo.

O corpo já era pensado desde a Antiguidade Clássica como objeto e alvo de poder. Posteriormente, Descartes refletiu sobre a noção de homem-máquina do ponto de vista anatômico e metafísico, ou seja, uma redução materialista da alma. Outro ponto de vista foi o técnico-político, constituído por conjuntos de regulamentos responsáveis por controlar as operações do corpo e corrigir as imperfeições de seu funcionamento. (Foucault, 1987, p. 125) Conforme Michel Foucault, “houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. O grande livro do Homem-máquina foi escrito simultaneamente em dois registros: no anátomo-meta-físico, cujas primeiras páginas haviam sido escritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo. Dois registros bem distintos, pois tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação: corpo útil, corpo inteligível. E entretanto, de um ao outro, pontos de cruzamento” (1987, p.125).

As duas noções explicitadas por Foucault tratam do corpo em termos de utilidade e inteligibilidade, podendo ser adestrado e dócil para que funcione de maneira a permitir que suas operações sejam controladas. Na modernidade parecia haver divisões bem delineadas entre o sujeito e seu corpo (que se

encontraria além da lógica e do racionalismo humano). Em especial no século XVIII houve um aumento no interesse do adestramento do corpo, que permanecia submetido a poderes limitantes e proibitivos. O corpo passou a ser objeto construído e as principais ferramentas de sua construção foram a coação e a disciplina a que era submetido. A função desta última estava ligada à educação dos corpos, a fim de torná-los dóceis e obedientes, para que participassem efetivamente da construção de uma sociedade inspirada nas “luzes” do conhecimento e da racionalidade. Os corpos dóceis, frutos da coação, disciplinar funcionariam como ponto de diferenciação entre o corpo do homem civilizado e o corpo do selvagem.

Nos filmes de ficção científica esse território de transição de um corpo “natural”, “descontrolado”, para um corpo “dominado”, “controlado” científica e tecnologicamente, fica explícito.

Metropolis, de Fritz Lang, filme de 1926, mostra uma visão do ano de 2026, quando a população mundial se dividiria em duas classes: a elite dominante e a classe operária. Os operários habitavam o subsolo, trabalhavam de forma mecânica, operando máquinas que controlavam a cidade. Acima da cidade dos operários ficavam as máquinas e na superfície, a cidade dos capitalistas.

O filme de Lang expressa nitidamente o tipo de corpo do qual tratou Foucault, o corpo da modernidade. Disciplinado, preparado para o trabalho mecânico, submetido aos ritmos de produção das máquinas, o corpo dos operários representava toda uma ideologia. Esse vínculo operário-máquina somente é rompido quando o filho do criador de *Metropolis* se apaixona por Maria, espécie de líder política e religiosa dos trabalhadores. Simbolicamente o que acontece é uma luta de classes na qual assume papel perverso um robô, sócia de Maria. Criado

por C. A. Rothwang, o cientista inventor, o robô seria “uma máquina à imagem do homem, que nunca se cansa ou comete um erro”. Vendo a invenção, o industrial John Fredersen pensa: “Agora não preciso mais dos trabalhadores humanos”.

Bráulio Tavares, em *O que é ficção científica*, descreve a simbólica mulher-robô que morre como as mulheres acusadas de bruxaria na Inquisição: queimada publicamente na fogueira. “O robô-mulher do filme *Metropolis*, de Fritz Lang (1926), tem um belo corpo, com seios e tudo: é um bom exemplo dessa mistura, hoje meio ingênua, entre máquina e pessoa. A máquina foi perdendo terreno. A evolução de ciências como a Engenharia Genética e a Cibernética, além dos processos técnicos de miniaturização, forneceu base para o uso de imagens como a do *andróide* (criatura artificial idêntica a um ser humano), do *cyborg* (mistura de homem e máquina – geralmente um ser humano “enxertado” com partes biônicas) e do clone (réplica biológica de um ser humano específico, desenvolvido a partir de células extraídas de seu corpo)” (Tavares, 1986, p. 62).

Metropolis compara a tecnologia que produziu o corpo-máquina à magia negra. Mas, ao condenar o corpo, na realidade está mi(s)-tificando a tecnologia.

Blade Runner (de 1982) também se passa no futuro, no ano de 2019, em Los Angeles, uma cidade de clima chuvoso e frio. O planeta Terra está em decadência. Os poucos habitantes vivem aglomerados em gigantescos edifícios. Há um contraste entre o tecnológico e o tradicional. Máquinas, elevadores e carros voadores dividem espaço com mercado de animais e comércio ilegal.

Nesse contexto desordenado, a ciência aparece extremamente desenvolvida, mas com fins comerciais, políticos e de busca de poder. A engenharia genética se aliou ao setor indus-

trial, possibilitando que na Tyrell Corporation fossem criados os robôs Nexus, dotados de extraordinárias força e inteligência, tão idênticos aos humanos que ganharam a denominação de replicantes.

Os replicantes Nexus 6 eram mais fortes e ágeis e no mínimo tão inteligentes quanto os engenheiros genéticos que os criaram. Sua tarefa era servir como escravos fora da Terra, em perigosas atividades de colonização planetária. Um grupo de replicantes, no entanto, se une em um motim e parte para a Terra. Declarados ilegais, são perseguidos por policiais – os Blade Runners do título – que têm como tarefa atirar para matar. Essa operação, simbolicamente, não era chamada de execução, e sim, de retirada (no original, em inglês, “retirement” ou aposentadoria).

Os corpos dos replicados são perfeitos, belos, fortes. Um ideal que se contrapõe à realidade física de um de seus projetistas genéticos, J.F. Sebastian, ao qual uma doença degenerativa faz com que envelheça precocemente. Esse mesmo projetista tem como “brinquedos”, em seu apartamento, dois tipos de anões que ele criou. São seus “amigos”.

O tema da cópia do homem é retomado por Ridley Scott, em *Alien 4*. Nesse filme, a astronauta Ripley, depois de morta, é clonada e de seu tórax se retira um filhote do alienígena, que no filme anterior da série (*Alien 3*) havia causado sua morte. O objetivo dos cientistas militares que praticam essas experiências clandestinamente é gerar novas espécies, híbridas de humanos e alienígenas, para serem domesticadas e exploradas.

Ripley é de importância secundária para os cientistas. É conhecida como Número Oito e não se esperava que, como clone, recuperasse a memória. Ela foi clonada com sucesso, depois de várias tentativas frustradas, para libertar o alienígena. É mantida viva porque seu próprio

corpo tornou-se um híbrido de humano e alienígena, preservando, 200 anos após sua morte, memória e conhecimentos, mas somando às suas características humanas a força extraordinária e os sentidos apurados dos predadores alienígenas.

O alienígena retirado do corpo de Ripley também é híbrido, tem aparência não-humana, mas “herdou” da astronauta uma característica feminina: um útero. Desse útero sai um terceiro ser – com a aparência e características mistas de alienígena e humano: estatura vertical, costelas e crânio parecidos com os de um humano. Predador como o alien.

O filme mostra, então, três híbridos. O que prevalece (e sobrevive) é o que preserva mais qualidades humanas: o primeiro hospedeiro, Ripley.

Considerações finais

A ficção científica expressa de forma simplificada, superficial, tendenciosa e fantasiosa, elementos apropriados dos campos da ciência e da tecnologia. Teorias às quais dificilmente um público heterogêneo, sem formação específica, teria acesso, são divulgadas através da ficção.

É notório que não se pode confundir ficção científica com ciência, produto da indústria cultural, desenvolvido a partir de uma inspiração ou algum contato com material acadêmico. No entanto, é fato que o cinema, através das narrativas de ficção científica, leva ao público problemáticas com as quais esse mesmo público não teria contato de outro modo. Portanto, se alguma representação da ciência está lá, é preciso conhecê-la, mesmo porque, a construção do imaginário sobre ciência passa especialmente pelo papel que os meios de comunicação de massa têm neste processo. Um papel destacado como mediadores, levando-se em conta as especificidades da linguagem científica.

Assim, os filmes citados mostram o homem buscando o domínio do corpo, aumentando o poder do homem sobre a natureza, com a interferência no antes, considerado irreversível processo evolutivo. Esse retrato é o da ciência na modernidade, quando era o meio através do qual o homem consolidaria seu espaço de dominação sobre a natureza.

A ficção científica estudada mostra os limites do corpo na era da tecnologia, mesmo levando a refletir que o corpo pós-moderno é o das próteses, ou como destaca Lévy (1996, p.30), um corpo coletivo, partilhado através da preservação e transplantação de órgãos des-territorializados como olhos, embriões e sangue. É a ciência que possibilita a formação desse corpo coletivo, híbrido de matéria orgânica, mineral e máquina (próteses).

A ficção científica explora os híbridos na figura dos robôs, replicantes, clones e *cyborgs*, criaturas simultaneamente homem, animal e máquina, construídas através de recursos científicos e tecnológicos e cuja criação, portanto, se dá de forma manipulada, não prevista sem a interferência técnica.

Essa foi a grande questão dos replicantes do filme *Blade Runner*: a ausência de origem, a crise existencial. O corpo-máquina (*Metrópolis*), o corpo replicado (*Blade Runner*) e o corpo clonado (*Alien 4*) de seres criados em laboratórios não possuem história, tradição, memória. Mas o corpo é símbolo da sociedade, precisa fazer parte de um sistema cultural, identificar-se com ele. Nesse sentido, os corpos que a ficção científica apresenta são corpos possíveis, mas não necessariamente desejáveis. São mutações ou híbridos singulares, lugar de imagens monstruosas que refletem, na realidade, problemáticas da cultura e da sociedade de seu tempo.

Bibliografia

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COSTA, Mario. Corpo e redes. In: DOMINGUES, Diana (org). *A arte no século XX: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 303-314.
- FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: 34, 1996.
- MCLUHAN, Marshall, QUENTIN, Fiore. *O meio são as massa-gens: um inventário de efeitos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1995.
- SODRÉ, Muniz. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo? Brasiliense, 1986.
- VILLAÇA, Nizia. Uma narrativa de celebração. *Logos*, Rio de Janeiro, FCS/UERJ, n.6, 1997, p. 36-40.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

* Denise da Costa é professora da FCS/UERJ. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Jornalista e relações públicas. Colaboradora do caderno cultural do jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro.

Imagens cinematográficas: o prazer do encontro

Cristiane Freitas*

RESUMO

O objetivo da imagem é representar as manifestações sensíveis do espírito. As imagens em movimento do cinema estabelecem uma complexa relação entre técnica, arte, sistema sócio-cultural e imaginário. A categoria do imaginário é essencial na análise do cinema, pois oferece as bases teóricas para se entender a representação simbólica que está na base dos produtos culturais que nascem das imagens. Palavras-chave: cinema; imaginário; espectador; gosto.

SUMMARY

The objective of the image is to represent the sensitive manifestations of the spirit. The images in movement of the movies establish a complex relationship among technique, art, social-cultural system and imagery. The category of the imagery is essential in the analysis of the movies, because it offers the theoretical bases to understand the symbolic representation of cultural products that come from the images.

Key-words: movies; imagery; spectator; taste.

RESUMEN

La imagen tiene por objetivo representar las manifestaciones sensibles del espíritu. Las imágenes en movimiento del cine hacen una compleja relación entre técnica, arte, sistema sociocultural y imaginario. La categoría del imaginario es esencial en el análisis del cine, pues ofrece las bases teóricas para entendermos la representación simbólica que está en la base de los productos culturales que nacen de las imágenes. Palabras claves: cine; imaginario; espectador; gusto.

O cinema é fruto da articulação entre um sistema sócio-cultural, que o organiza, e do imaginário. Trata-se de uma representação do espírito em imagens: imagens em movimento consideradas como arte, indústria ou uma máquina de sonhos e, às vezes, tudo isso ao mesmo tempo.

O imaginário é uma categoria essencial que forma a vida em sociedade, fazendo com que apareça – e permitindo-nos compreender – as entranhas da vida cotidiana: os desejos, os sonhos, as aspirações, enfim, tudo o que diz respeito ao nível do sensível. Assim, definimos o imaginário (inspirando-nos para isso nas idéias de Gilbert Durand) como a capacidade dos homens de representar e de apresentar simbolicamente seus sentimentos, seus rituais, seus mitos etc., ou seja, um produto cultural que nasce das imagens.

A imagem cinematográfica permite, então, a interação entre o real e o imaginário; o espectador tem consciência da ilusão, mas essa consciência é percebida na vivência da realidade. Em outras palavras, através do processo de dissociação, o espectador sabe que a imagem na tela não é a realidade, mesmo que ela seja feita de fatos reais. Ao mesmo tempo, o cinema pertence a um modelo cultural e social que o organiza, dando-lhe uma certa originalidade estrutural e criativa.

É a partir dessa articulação entre os dois pólos que estruturam o cinema, que os espectadores podem se tornar aptos a consumir os filmes através do hábito de freqüentar as salas. Esses dois aspectos têm um objetivo comum: encher as salas, pois é o modo originário de difusão de filmes que permite a existência das outras formas, como o vídeo, o cabo, o DVD e a internet. Por isso, vamos aqui concentrar

nossa reflexão na forma original do cinema, centrada na relação entre o espectador e a imagem cinematográfica dentro de uma sala escura.

Nesse sentido, podemos dizer que o cinema, na sua totalidade, consiste em uma procura do prazer, objetivo comum a todas as manifestações artísticas. Porém, o cinema apresenta uma especificidade quanto a despertar o prazer, pois se constitui num acontecimento lingüístico que se desenvolve num espaço de comunicação onde se destacam a cultura e o pensamento em movimento, possuindo, assim, uma existência própria, como veremos a seguir.

Dessa forma, tentaremos construir uma reflexão sobre a especificidade da imagem cinematográfica, sua relação com o espectador e as percepções que a primeira suscita no segundo a partir de uma apreciação do olhar, da estética e do gosto; nosso objetivo é, portanto, realizar uma análise da forma original do cinema, levando-se em conta o universo sócio-cultural no qual está inserido.

Segundo a definição de Jean-Luc Godard, “o cinema não é arte, nem uma técnica, mas um mistério” (Godard, 1998, II, p. 182). Essa noção de Godard faz com que o cinema seja reconhecido a partir de uma dupla idéia, uma arte-técnica. O cinema não seria simplesmente uma arte, em função do fato de sacralizar o gesto do homem, colocando em primeiro plano a idéia de comunidade. Ao mesmo tempo, o cinema não seria simplesmente técnica, devido à sua maneira específica de manusear o sensível. E é aí, justamente, que se encontra o “mistério” do cinema, no sentido de que ele se constitui de imagens em movimento e de um produto sensível do pensamento humano.

A especificidade do cinema em relação às outras formas de expressão artística está, exatamente, no fato de que ele é uma imagem em movimento e, devido à sua técnica, provoca no espectador a ilusão de traçar os movimentos

do pensamento, portanto, os induzindo, ou seja, agindo sobre o pensamento e a partir dele.

O cinema como “mistério”, definido por Godard, pode ser entendido, então, no sentido de que ele, ao juntar a arte com a técnica, acaba com a oposição entre mundo exterior e mundo interior, entre espírito e corpo, entre sujeito e objeto, entre o conhecimento científico e o sentimento provocado, em uma união que qualifica a sua estética.

Esse fenômeno nos remete ao agenciamento dos processos de projeção e identificação, estabelecidos entre o espectador e a imagem cinematográfica. As pessoas não vão ao cinema somente para ver um filme; a organização do espetáculo também tem sua importância: a distância entre os espectadores e a tela, a projeção de imagens como magia ou ficção, informando sobre o mundo, relacionando as pessoas entre elas e com esse mundo.

Como disse Edgar Morin, a imagem não poderia ser dissociada da “presença do mundo no homem, da presença do homem no mundo” (1958, p.31). Ela é um duplo, um reflexo e são os processos de projeção e identificação que lhe dão forma. O duplo se torna para o homem figura imaginária, imagem do seu outro, ou seja, imagem-espectro dele mesmo, na medida em que ele sonha com a duplicação do seu ser. E o duplo do homem só tem sentido no seu sonho, afinal ele deixa de existir logo que o sonho se torna realidade. A qualidade do duplo aparece, então, projetada em todas as coisas. Ela se projeta em imagens mentais, mas também sobre imagens, sobre o filme. Os mitos do cinema encarnam os exemplos perfeitos desse duplo.

A imagem representa, ou seja, ela restitui uma presença, portanto a imagem é simbólica: ela sugere, contém ou revela outra coisa ou algo mais do que ela mesma. Dessa forma, a função icônica da imagem cinematográfica não está nela própria, mas na maneira como ela suscita

relações com os outros e com o mundo, originando um sistema de linguagem, onde surge um novo princípio: o espectador participa através do sentimento e do sonho, estimulados pela forma como o cinema é concebido.

No entanto, para melhor compreender esse princípio, é necessário refletir sobre como se desenvolvem os processos de projeção e identificação entre o espectador e o filme. A projeção é o meio pelo qual o indivíduo expulsa dele e coloca no outro, pessoa ou objeto, as qualidades, os sentimentos, os desejos, os medos que ele desconhece ou recusa nele mesmo. Já a identificação consiste na assimilação pelo indivíduo de um aspecto, de uma propriedade do outro e a adesão total ou parcial ao modelo desse outro. Por exemplo, logo que o espectador se coloca no lugar do herói de um filme, ele começa a se projetar nele, identificando-se em seguida, no momento em que ele, espectador, se imagina na posição desse herói e, enfim, a assimila.

A ausência da participação ativa do espectador se deve, então, à sua implicação psíquica e afetiva no filme. Já que ele não pode se expressar em atos, seu modo de expressão, diante da tela, é da ordem interior, do sentimento. Nesse sentido, a participação do espectador é afetiva: ela procede de uma transferência entre o seu espírito e o espetáculo na tela. Essa participação é estimulada pelo cinema através da capacidade criativa do seu público e da sua preocupação em captar suas expectativas.

A construção de salas próprias às imagens cinematográficas, dotadas de características para-oníricas, permitiu, entre outras coisas, uma melhoria da participação do público. Se a escuridão não é um elemento necessário a essa participação (como pode ser percebido durante a projeção da publicidade antes de começar o filme), ela a ativa, pois essa escuridão foi pensada como um meio de isolar, de dissolver as

resistências diurnas do espectador e provocar nele um fascínio pela projeção. Dessa maneira, o espectador pode estar tanto com outras pessoas quanto separado delas. Além disso, o conforto das poltronas, especialmente concebidas para esse efeito, permite ao espectador mergulhar num estado de relaxação favorável ao devaneio.

É na relação espectador-filme que se estabelece uma transferência, e, assim, uma cristalização de todos os tipos de sentimentos. Por isso é que o cinema se constitui num espetáculo vivo e dinâmico, pois é uma fonte de prazer sensitivo e afetivo, onde a apreciação estética dos filmes se funde com a sensibilidade e com os sentimentos que suas imagens tentam provocar no espectador.

A estética cinematográfica é, nesse sentido, entendida como um meio de pensar a arte, na qual todos os estilos e formas são equivalentes dessa potência artística, o estilo tornando-se um “ponto de vista”, uma maneira de ver as coisas e se submetendo à lógica do sentimento e do mundo vivido.

O cinema nos remete, então, à percepção (visual e afetiva), mobilizada em seus aspectos mais diversos, colocando-a em relação à imagem e engendrando, ao mesmo tempo, uma outra imagem espontânea e criativa. Mas se a imagem da tela é real, o que de fato percebemos não é realmente o objeto que reside na sua sombra; a imagem que o espectador cria é de, certa forma, o seu duplo refletido no espelho. De maneira específica, o cinema nos engaja no imaginário: ele intensifica o funcionamento da percepção, mas para derrubá-la na sua própria ausência, que é, portanto, o único significativo a se apresentar. Assim, o imaginário cinematográfico não consiste em dizer o que “deveria ser”, mas o que poderia ser, aqui e agora. Ou seja, os homens se agregam em torno de

uma imagem, tornando-a mais hedonista possível, dividindo sentimentos e sensações no seu cotidiano.

Dessa maneira, podemos dizer que a imagem cinematográfica torna relativo o tempo histórico, fazendo-o atemporal; ela é um suporte que une as pessoas, ligando-as ao tempo do filme, enfatizando a maneira de viver numa época determinada. Assim, a reprodução de uma história se constitui num tipo de recapitulação. Através da magia do movimento fílmico e da técnica utilizada, o espectador pode ter a sensação de ver “hoje” o que se passou “ontem”, como se acontecesse exatamente daquela maneira.

Ao mesmo tempo, o cinema possui também uma linguagem universal inteligível, chamada pelo cineasta Walter Lima Júnior de “cinemês”¹, na qual a percepção do espectador também é universal. Por exemplo, quando um cineasta propõe uma cena com um corredor longo, mal iluminado, com a cortina voando e uma porta rangendo, ele está sugerindo medo, e o espectador reconhece isso e compreende essa forma de expressão. Daí advém a universalidade da linguagem e da técnica cinematográfica.

A existência dessa linguagem comum é procedente de uma escolha técnico-cultural, já que a linguagem cinematográfica é feita de sons, de gestos e de outros procedimentos técnicos que determinam características culturais, no sentido de que depende de escolhas e decisões de homens que se inserem numa sociedade específica, mas que, ao mesmo tempo, pode ser compreendida por todo mundo.

Em suma, a imagem cinematográfica mostra personagens particulares em contextos particulares. Ela tem uma linguagem universal, mas que aborda coisas específicas e contemporâneas, porque tudo o que se passa na tela acontece no presente, a imagem ignorando as marcas do tempo, mesmo quando ela faz

referência ao passado ou ao futuro, não tendo equivalente visual direto. A imagem é, assim, atemporal: ela é do presente do passado e do futuro, mas é somente no tempo presente, com as suas especificidades locais, que os desejos dos espectadores se revelam e que a imagem se atualiza pelo olhar que é dirigido a ela.

A imagem cinematográfica é composta de idéias, de gostos e pela mentalidade do cineasta, tudo isso determinado pela sua história e pela sua cultura, que entram em interação com a mentalidade e a maneira de viver e de pensar do público. Esse também é formado por indivíduos histórica, cultural e socialmente determinados, apresentando diferenças entre si (em termos de tempo e de espaço), o que faz com que suas reações tornem o seu imaginário ainda mais complexo e cheio de ressonâncias.

Os efeitos do filme podem ser, então, de ordem individual (refere-se a cada espectador) e coletiva, já que cada espectador sente de maneira diferente o filme, permitindo uma nova discussão. Assim, um filme propõe a cada indivíduo a vivência de uma experiência particular, à qual ele vai reagir segundo à sua situação histórica e cultural.

Essa experiência particular equivale a ter um olhar singular que, de acordo com a orientação psicanalítica, é transcendente e definido por Freud como “superego”, o seria, de maneira geral, entendido como o olhar pelo qual o indivíduo julga a si próprio ou vigia as ações do ego. E é exatamente no superego que se encontra a base do processo de identificação. Porém, o olhar é múltiplo, podendo ser visionário, nostálgico ou introspectivo e, antes mais nada, reflexivo e dirigido ao outro que é função dele mesmo. Nesse sentido, o olhar nunca é neutro, mas sempre deformado pelo amor, pela raiva ou simplesmente pela idade e pelo hábito.

O cinema, através do duplo encarnado nas personagens dos filmes, constitui-se num

instrumento para ver o mundo e a maneira que as pessoas vivem. Seu universo é composto de analogias e de correspondências fazendo intervir a magia, a afetividade, a lembrança, os objetos do cenário, o texto, a música. Assim, a narrativa que se elabora no espírito do espectador se desenvolve aos poucos, ao longo do filme e se moldando na plástica da leitura que ele faz da narrativa, constituindo uma seqüência de acontecimentos através de elementos fictícios que ativam o imaginário. Esse universo, originário da leitura narrativa de um filme e construído no espírito do espectador, é conhecido como *diégèse*², ou seja, as ações desenvolvidas dentro de um ambiente geográfico, histórico e social permitem a evidência de sentimentos, de motivações e de um estilo de vida. Assim, existe uma cumplicidade entre o que o cineasta propõe através da técnica do cinema e o que é apreendido pelo espectador.

Tal fenômeno, produzido pela imagem, levamos a pensar sobre o sentido dessa imagem. Afinal, a imagem cinematográfica, tal como ela é fabricada, relaciona-se com o sentido porque ela repete as formas inicialmente produzidas pelo pensamento. Segundo Jacques Aumont, “é imitando as metáforas originais do espírito que a imagem se faz veículo de sentido” (1996, p. 153). Dessa forma, o objetivo da imagem é de representar as manifestações sensíveis do espírito.

Nos quatro cantos do mundo, as pessoas vão ao cinema não somente para ver e compreender um filme, mas antes de tudo para amá-lo, movidas por uma necessidade de vê-lo. As pessoas também vão ao cinema, porque elas têm uma disponibilidade para o lazer ou para se distraírem. Roland Barthes (1975, p. 104-107) fala, assim, de uma “situação de cinema”, aquela antes mesmo de entrar na sala, quando o espectador já sonha com o filme, já que a escuridão povoada de anônimos faz da sala de cinema um lugar de disponibilidade, permitindo

às pessoas trabalharem discretamente seus desejos e suas frustrações em um lugar onde o que conta é a fascinação pelo filme, qualquer que seja a sua narrativa.

Quando o filme começa, a imagem captura o espectador, estabelecendo uma relação entre o seu significante e o seu significado (o imaginário) e articulando um discurso. Se as cenas parecem naturais, isso se deve à técnica, o simbólico aparecendo mascarado na cena e a imagem se tornando um objeto de contemplação. Por outro lado, alguns mecanismos ajudam o espectador a sair desse estado de sonho: sua cultura e sua observação crítica vão se juntar ao imaginário. Barthes acrescenta, porém, que existe uma outra maneira de se ir ao cinema, que é ter um olho sobre a tela e o outro sobre a sala, ou seja, deixando-se fascinar pela imagem e pelo que está à sua volta. O olho que temos sobre a sala vê uma massa de outros corpos, a partir da necessidade que move as pessoas a se aglutinarem e a se darem ao outro. Os espectadores que ocupam uma sala de cinema estabelecem, assim, laços através do afeto e de atitudes heterogêneas que fazem com que esses laços sejam sentidos por cada um de uma maneira particular.

Então, podemos dizer que não é o olhar crítico que permite o estado de sonho no cinema, mas o relaxamento afetivo do espectador diante da tela, o que não impede que o filme possa, por vezes, parecer-lhe como um “objeto” ruim ou como um espetáculo ruim. Trata-se do que Christian Metz (1975, p. 108-135) chamou de “desprazer fílmico”, definindo a postura de alguns espectadores com relação a alguns filmes, ou de certos grupos de espectadores com relação a certos grupos de filmes. Essa idéia de tratar um filme como um objeto (bom ou ruim) implica duas reações básicas: o público gosta ou não gosta de um filme. Isso nos remete a uma reflexão sobre o gosto, sobre a impressão imediata que se tem de uma obra e a empatia que ela é suscetível de provocar.

A expressão de um gosto diz respeito à banalidade, a ordem do subjetivo, já que o gosto é algo que não é discutido, idéia já expandida popularmente. Porém, a partir da enumeração de coisas que uma pessoa gosta ou não gosta, torna-se possível diferenciá-la de uma outra. O gosto ultrapassa, então, a ordem do indivíduo: ele faz com que uma pessoa se relacione com o mundo ou com uma sociedade. A noção de “bom” ou de “mal” gosto está baseada nas capacidades instintivas, inatas, intuitivas, enfim, sem objetivo específico próprio aos homens.

Esse seria um amplo resumo da essência do sentido do texto clássico de Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*. A proposta kantiana define o gosto como a capacidade de julgar o belo, de julgar intuitivamente um objeto ou uma maneira de representação através da satisfação obtida ou da insatisfação provocada. O julgamento do gosto é ao mesmo tempo objetivo e subjetivo: objetivo, porque ele não se restringe a uma sensação agradável ou desagradável (unicamente individual) e subjetivo, porque ele não é determinado por regras pré-existentes. Kant coloca, assim, o sentimento contra a razão pura por considerar o gosto como fazendo parte do senso comum e não lógico, possibilitando ao homem se conhecer e reencontrar o outro e vice-versa.

Assim citaremos um trecho do texto clássico de Kant que nos permite esclarecer nossa reflexão: “Eu continuo dizendo que poderíamos atribuir o nome de *sensus communis* ao gosto, denominação mais justa que bom senso e que, ao invés da capacidade de julgar intelectualmente, é a capacidade de julgar esteticamente que poderia levar o nome de senso comum a todos, se estamos prontos a empregar a palavra senso para designar um efeito da simples reflexão sobre o espírito; assim sendo, senso significa aqui sentimento do prazer. Poderíamos mesmo definir o gosto pela capacidade de julgar o que

se torna universalmente comunicável, sem a mediação de um conceito, o sentimento que nos procura uma determinada representação” (Kant, 1985, p. 246-247).

Para Kant, podemos efetivamente comunicar o prazer do belo, porque existe um “senso comum” do belo. Exercer o julgamento de gosto permite reencontrar o outro, pois, fazendo isso, nós transformamos uma experiência pessoal em um enunciado universal, e a estética poderia, assim, ser entendida como a capacidade dos homens de compartilhar sentimentos.

Esse tipo de comunicação ilustra o sucesso de alguns filmes junto ao público, pois os espectadores, ao expressarem seu gosto em relação a um filme, acabam fazendo do “boca a boca” um dos mais fortes contribuintes para encher as salas (aqui não levamos em consideração as publicidades e as formas de distribuição que também contribuem para que o público prestigie um determinado filme). Esse fenômeno é perceptível, sobretudo, em filmes de baixo orçamento que normalmente contam com restrições quanto à publicidade, como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1994), que contou no começo com uma distribuição artesanal, conseguindo encher as salas e tornar-se reconhecido como o marco da retomada do cinema brasileiro nas telas, quando nossa produção cinematográfica parecia desacreditada pelo público.

No que se refere a esse encontro mediado pelas imagens, quando um espectador gosta de um filme, ou seja, quando ele o considera como um bom objeto, suas defesas se encontram absorvidas pelo próprio conteúdo do filme, em um desses preciosos encontros que fazem parte das relações humanas e dos encontros proporcionados pela vida, de tal maneira que esses espectadores se encontram dispensados de colocar suas defesas em ação. Quanto ao “desprazer filmico”, que pode ser originado de fontes distintas, aqueles filmes

que nos parecem ruins (desprazíveis, tediosos) dão-nos uma impressão de frustração. Já aqueles que nós dizemos não gostar, são filmes cujo grotesco ou inverossímil produz no espectador um mecanismo de defesa, mas que, apesar de tudo, o tocam.

Nesse sentido, podemos dizer que a tendência de gostar ou de não de um filme restringe a reflexão que pretendemos fazer, que é antes de tudo complexa e heterogênea, pois a imagem sempre estabelece algum tipo de ligação. Um filme se constitui em grande parte pela experiência que realiza o espectador e pelo seu espírito criativo; se o cineasta tem por objetivo dar prazer ao espectador, isso pode ou não acontecer.

O importante é, então, a maneira como se vive e se exprime a sensação coletiva mediada pelos filmes dentro das salas de cinema, o que poderíamos resumir pela seguinte idéia de Jacques Aumont: “ver as imagens, mais do que o exercício do gosto, é muito mais, muito mais, muito mais, a provocação de um encontro”.³

Esse encontro se efetua em torno de uma imagem simbólica – o filme – que permite as pessoas de realizar diferentes identificações, através de uma participação estética. Dessa maneira, podemos concluir que o cinema é um gerador de emoções, de sonhos e imaginário e que os espectadores influenciam profundamente na construção do filme através dos mecanismos de projeção e de identificação. Enfim, o cinema, mais que um exercício de gosto, permite estimular e estabelecer um encontro, além de organizar a maneira de ser dos homens nesse mundo.

Notas

¹ Entrevista concedida à autora para a sua tese de doutorado.

² Sobre a noção de diégese, ver J. Aumont, A. Bergala, M. Marie e M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, p. 80 e 81.

³ J. Aumont, *A quoi pensent les films*, op. cit., p. 262. É importante observar que a repetição encontrada na frase citada respeita a sua forma original.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques, *A quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel e VERNET, Marc, *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1999.
- BARTHES, Roland, En sortant du cinéma, in *Communications*, nº 23, p. 1975.
- CASETTI, Francesco. *D'un regard à l'autre – le film et son spectateur*. Lyon: PUL, 1990.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.
- FERES DE FREITAS, Cristiane. *Un cinéma possible: une analyse socio-anthropologique de la production cinématographique brésilienne dans la postmodernité*, Tese de Doutorado, Paris V-Sorbonne, 2001.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris: PUF, 1996.
- GODARD, Jean-Luc. *Les histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- JOST, François, *Le temps d'un regard – du spectateur aux images*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1998.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Gallimard, 1985.
- METZ, Christian. *Le film et son spectateur. Communications*, nº 23, 1975.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1958.

* Cristiane Freitas é doutora em sociologia pela Sorbonne, França, e é professora de cinema na PUC-RS

Resenha

Capitalismo em tempo de globalização: a perspectiva de István Mészáros

Raffaele Laudani*

Livro

Mészáros, István. *Para Além do Capital. Rumo a uma teoria da transição*. Tradução Paulo Cesar Castanheira e Sergio Lessa. São Paulo: Boitempo, 2002. 1102 p.

As diretrizes da filosofia política de Mészáros delinearam-se, a partir dos anos setenta, com a publicação quase contemporânea à de *Marx's Theory of Alienation* (London: Merlin Press, 1970) e *The Necessity of Social Control* (London: Merlin Press, 1971). Se com o volume sobre Marx o filósofo húngaro acreditou ter se aproximado do grande público, como um intérprete refinado do marxismo humanístico; com a segunda contribuição Mészáros procura indagar sobre as consequências sociais e teóricas do avanço violento e arrebatador do desemprego crônico e do risco ecológico até mesmo nas sociedades tecnológicas avançadas. *Além do Capital*, fruto de outros vinte e cinco anos de trabalho, representa de uma certa maneira a síntese destas duas contribuições anteriores. Com isto, de fato, Mészáros propõe-se a três objetivos ambiciosos: rerepresentar a atualidade do socialismo como “alternativa radical” ao sistema capitalista; ir além da versão publicada da obra-prima incompleta de Marx (tentativa que, por outro lado, o próprio Lukács pretendia realizar); levar adiante o mesmo projeto marxista, como poderia ser concebido, hoje, em uma outra determinada fase histórica. Uma obra eminentemente dialética, resultado de dois projetos originalmente concebidos como autônomos: um estudo minucioso sobre a obra de Lukács, seu mestre, e uma renovação da teoria marxista, da transição ao socialismo, à luz dos atuais processos de “globalização”.

A teoria da transição de Mészáros é, em primeiro lugar, uma reavaliação crítica dos limites e do insucesso

das principais experiências socialistas do século XX. A sua reflexão se estrutura então no limite entre o balanço crítico dos fracassos passados e a síntese marxista para o novo século; como o “Anjo” de Benjamin¹, com o olhar voltado aos restos e às ruínas do passado, para perceber no momento presente, os espaços para o socialismo futuro. A análise se apóia na distinção entre o conceito de “capital” e o de “capitalismo”, em cuja base se insere uma teoria marxista da mudança social que, em muitos sentidos, recorda a “estrutura das revoluções científicas” elaborada por Thomas Kuhn no âmbito da história da ciência, ou seja, uma teoria capaz de contemplar, contemporaneamente, um modelo reprodutivo (ou acumulativo) e um “geológico” (ou revolucionário). A característica principal do capital é uma orientação à expansão econômica e à acumulação; o capital, em outros termos, deve sempre manter o mais alto nível possível de extração da mais-valia. Para este propósito, deve continuamente estender o seu modo de produção superando, através de diferentes formas de controle, os limites relativos com os quais é historicamente obrigado a se confrontar. O capital representa, portanto, uma categoria histórica dinâmica, e a força social a qual essa categoria corresponde, aparece muitos séculos antes da formação do capitalismo, na sua forma de capital “monetário”, mercantil”, etc. A grandeza de Marx – explica Mészáros – consiste na sua capacidade de perceber a especificidade histórica das várias formas de capital e das suas transições de uma forma à outra. O capitalismo, ao contrário, representa somente a forma mais recente do processo de produção do capital, aquela em que a produção para a troca torna-se totalmente difundida: o trabalho, como qualquer outra coisa, é tratado como uma mercadoria; a corrida ao lucro torna-se a principal força de regulação da produção; o mecanismo vital da extração da mais-valia, a

separação radical dos meios de produção dos produtores, assume uma forma inerentemente econômica; a extração econômica da mais-valia é particularmente apropriada pelos membros da classe capitalista. Desta maneira, seguindo o imperativo econômico do crescimento e da expansão, a produção do capital tende, na sua fase capitalista, a uma integração social por intermédio do mercado mundial e a um sistema totalmente independente do domínio político e subordinação econômica.

A limitação do socialismo soviético foi confundir o objetivo estratégico de “ir além do capital” (beyond capital) com o objetivo limitado de negar o capitalismo. A superação do sistema do capital não pode ser alcançada exclusivamente com o ato político da abolição do domínio jurídico do capitalista sobre o trabalho. Negando apenas politicamente a forma específica capitalista de propriedade privada com a “expropriação dos expropriadores” e a concomitante instituição da propriedade estatal, muitas das condições das interações do funcionamento social permaneceram inalteradas. Embora, aparentemente oposta, a experiência social-democrática também compartilha, segundo Mészáros, do mesmo erro estratégico. A falência histórica da social-democracia demonstra de fato que apenas as reformas possíveis no quadro do capital são as que podem ser assimiladas (integradas) e transformadas em vantagens produtivas no curso do processo de auto-expansão do capital. O sistema soviético e a social-democracia não conseguiram definitivamente quebrar o encantamento do “capital universal permanente”. Tanto a tentativa soviética “perestróica” de “reestruturar sem modificar a mesma estrutura”, como a da social-democrática de “reformular o capitalismo sem alterar a essência capitalista” se esgotaram com o total abandono das aspirações socialistas e o triunfo unila-

teral do neoliberalismo. Estas mesmas limitações se reproduziram também nas principais teorias marxistas do século XX.

A análise de Mészáros centra sua atenção em Lukács, particularmente, sobre *História e consciência de classe*, metáfora generativa de um marxismo que, segundo algumas intuições do próprio Mészáros, podia ser definido como trágico. A filosofia política de Lukács é, portanto, capaz de preencher este desequilíbrio entre estas duas alternativas que haviam se tornado cada vez mais inconciliáveis. Depois do sucesso da Revolução de Outubro, com a qual Lukács se identificava completamente, cortando os laços com a sua origem burguesa, a questão era como difundir a revolução no resto do mundo. A interrupção, nos países ocidentais, do ímpeto revolucionário do proletariado vem então a ser interpretada por Lukács como uma “crise ideológica” que deve ser, conseqüentemente, resolvida antes ainda da busca de uma solução positiva para a crise econômica, sendo preciso, em outros termos, transformar o proletariado “inconsciente” em um proletariado consciente do seu status de sujeito histórico. A “mudança estrutural” é deste modo postulada por Lukács como o resultado direto de uma mudança na consciência, do “trabalho da consciência sobre a consciência”. Na história da consciência de classe, o “sujeito-objeto” qualificado para desempenhar esta tarefa vem individualizado no partido leninista, “a mediação concreta entre o homem e a história”, o único capaz de escapar à reificação que domina a consciência de cada trabalhador, “a encarnação vivente e organizada da consciência de classe”. Assim sendo, a necessidade de transição desaparece do horizonte da transformação socialista. Em seu lugar coloca-se uma orientação centrada na política, que transfere o sujeito histórico do proletariado ao Partido. Logo, a perspectiva de Lukács repre-

senta segundo Mészáros, um quadro idealizado das possibilidades de vitória, “apesar de tudo”, do socialismo, no contexto de um “desenvolvimento bloqueado”. Portanto, não é por acaso que, na volta conclusiva da sua parábola intelectual, depois de ter perdido toda esperança na capacidade revolucionária do partido, um tempo significativamente descrito como “a ética do proletariado”, o filósofo húngaro tenha feito apelo diretamente à consciência moral individual, retomando assim os temas da juventude, anteriores a sua identificação com a causa socialista. A filosofia política de Lukács assume a forma do empenho ético. Desta maneira, como sublinha Mészáros, *der Zwiespalt von Sein und Sollen* (O Dilema entre Ser e Dever Ser) – que a partir da *Teoria do romance* constitui a principal preocupação do filósofo húngaro – *ist nicht aufgehoben* (não é transcendido). Na ausência das condições objetivas requeridas, a idéia de uma totalização consciente dos processos sociais conflitantes, na direção de uma radical transformação socialista, pode exprimir-se apenas como um *Prinzip Hoffnung*, um postulado moral que se deve ter pela vida, para o futuro, na esperança de condições históricas mais favoráveis. O limite fundamental da visão lukácsiana consiste, então, em uma sobrevalorização da crise do sistema do capital. Para Lukács, o sucesso da Revolução russa representava de fato o símbolo mais evidente do fim do ímpeto propulsor do sistema do capital, que abria inexoravelmente a estrada ao seu declínio. O capital havia, afinal, exaurido a sua tarefa civilizadora. Mészáros aponta, ao contrário, como as crises do início do século XX têm indicado os estágios finais da “transição do capital da totalidade extensiva à totalidade intensiva”: se o capital havia já nos tempos de Marx conquistado a “totalidade” do planeta e não restava nenhum território para submeter à lei do capital, o grau de penetração do sistema do

capital nestes territórios – isto é a intensificação da exploração e do alargamento da sua lógica expansiva – estava bem longe de ter alcançado os seus limites absolutos, conseguindo então “retardar marcadamente o tempo da sua saturação”. Este cenário mudou com o advento da globalização. Segundo Mészáros, as novidades que a partir dos anos 70 do século XX se abriram sobre o capitalismo mundial parecem recolocar em discussão a base material do utopismo ético, restituindo assim todas as “historicamente superadas” teorias e estratégias políticas marxistas concebidas na órbita da Revolução russa. Mészáros usa como recurso neste caso a noção de taxa decrescente de utilização, ou seja, a progressiva redução do tempo de vida dos bens e serviços produzidos, uma lei tendencial que garantiu o crescimento exponencial do capital no curso do seu desenvolvimento histórico. Esta taxa decrescente influencia negativamente as três principais dimensões da produção e do consumo capitalista, o setor dos bens e serviços, o capital fixo e a força-trabalho. Através da exploração das duas primeiras dimensões, com a multiplicação (e, portanto o desperdício) dos bens e serviços e a aceleração da taxa de amortização das instalações e das maquinarias, o capital tem conseguido historicamente manter latentes os efeitos negativos da taxa decrescente de utilização sobre a terceira e mais importante dimensão, aquela que atingiu o trabalho como “sujeito vivente” do processo de trabalho. No curso do século XIX, isto foi garantido através da criação de uma taxa diferencial de exploração entre centros metropolitanos e periferias subdesenvolvidas, graças a qual o capital conseguiu garantir privilégios relativos aos trabalhadores dos centros metropolitanos, produzindo assim “a ilusão de uma ‘integração’ permanente do trabalho”, típica das várias formas de Bem-Estar Social. O advento da globalização aponta, sobre este ponto de vista,

para uma inversão de rota, que se manifesta principalmente através de uma “crescente igualdade das taxas diferenciadas de exploração”. O capital, em outros termos, exauriu a sua capacidade expansiva. A globalização aponta assim para o ingresso na “crise estrutural do sistema do capital”.

O advento da crise estrutural transforma os horizontes da estratégia socialista. Mészáros explicou esta mudança de fase em um importante ensaio sobre Rosa Luxemburgo publicado em um volume do final dos anos oitenta, *O Poder da Ideologia*, através de uma fórmula aparentemente paradoxal: “Rosa Luxemburgo estava certa em estar errada e Lênin estava errado em estar certo”². Isto também – ele explica – é um pensamento trágico de Luxemburgo; diferentemente de Lukács, porém, a sua tragédia consiste em “ter chegado muito cedo” e de suportar as conseqüências de estar muito à frente em relação ao seu tempo. Luxemburgo se propunha a trazer à luz o espírito marxista original da Primeira Internacional, quando, por exemplo, no curso dos movimentos revolucionários desencadeados na Alemanha, naqueles anos, demarcava com força, à frente da imposição essencialmente política dessas tentativas revolucionárias, a necessidade de superar este caráter infantil da revolução, focalizando, ao contrário, a atenção sobre o alcance decisivo da revolução econômica e social. “A sua tragédia – escreve Mészáros – consistia no fato de que, nas circunstâncias históricas predominantes, apesar da clareza da sua visão, o tipo de ação que no curso da sua vida havia promovido de um modo exemplar, não poderia ter sucesso”, testemunhando uma colisão trágica entre um postulado historicamente necessário e a impossibilidade prática de executar concretamente este postulado. Portanto, em perspectiva, a diferença principal do marxismo de Luxemburgo com o de Lênin – para quem o

princípio organizativo era, ao contrário, centrado sobre a ação política (centralismo democrático) – consistia nas limitações objetivas dos respectivos países no quadro mais geral do capital global.

Para Lênin, de fato, a questão crucial era como conquistar e manter o controle do poder político estatal, como veículo da transformação socialista, em um país extremamente retraído, esperando, com confiança, a vitória da revolução socialista em “ao menos um dos países avançados”, no futuro próximo. O seu mérito principal consiste, portanto, segundo Mészáros, na insuperada capacidade de colher as possibilidades práticas imediatas sobre a base daquelas especificidades históricas e sociais.

Portanto, no seu conjunto, a teoria da transição de Mészáros, mais que uma verdadeira e própria nova fundação do marxismo, se configura, antes, como um retorno a Marx – como se a queda do modelo soviético tivesse trazido consigo, entre os próprios escombros, até aquela anomalia histórica representada pelo marxismo “trágico”, que fez emergir também os seus limites, através do recurso à figura da “crise estrutural do sistema do capital”, reproduzindo um modelo teórico que, de Marx em diante, oprimiu grande parte do pensamento marxista, constringido sempre a descrever o presente como a fase suprema do capitalismo, para depois reconhecer, *a posteriori*, frente à evidência da renovada vitalidade do sistema do capital, que na realidade se tratava somente de um estágio ainda prematuro. Por outro lado, ele conclui ainda uma vez mais para reproduzir um dos limites históricos que ele justamente criticava em Lukács: a sobrevalorização da crise do sistema. O cenário da crise estrutural do capital não implica para ele nenhuma certeza acerca do sucesso da transição ao socialismo, mas somente a sua *possibilidade* no contexto de uma sua sempre maior *necessidade*, sob pena do risco da autodestruição da humanidade inteira. Se em

seguida Mészáros individualiza os limites do marxismo de Lukács, despedindo-se assim definitivamente do mestre, ele não consegue, todavia, elaborar uma solução diversa que supere esses limites. Apesar de sublinhar a inconsistência da solução proposta pelo autor de *História e consciência de classe*, Mészáros não consegue de fato individualizar uma forma mais concreta de mediação, limitando-se a recordar que, na base do projeto originário marxista, o sujeito histórico deve configurar-se como movimento de massa autônomo e consciente. Deste ponto de vista, se por um lado a forma-partido e as instituições parlamentares e sindicais caminham em direção a um profundo estado de crise, já transformados em obstáculo à criação de uma consciência revolucionária, de outro, a constituição de um movimento de massa extra-parlamentar, como reconhece o próprio Mészáros, está bem longe de destacar-se no horizonte. Existem formas de protesto difusas e diversificadas que permanecem, porém, no estado atual, fragmentárias e ocasionais. O apelo ao movimento de massa que deve levar adiante a transição ao socialismo se transforma, assim, também no caso de Mészáros, no *Prinzip Hoffnung*. Esta capacidade própria, porém, de trazer à luz os limites do marxismo dos noventa, sem conseguir superá-lo plenamente, faz de Mészáros um autor do nosso tempo. De fato, como também, *der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben*.

Notas

¹ Referência à interpretação de Walter Benjamin do quadro de Paul Klee, *Angelus Novus* (N. T.).

² *The Meaning of Rosa Luxemburg's Tragedy*, in *The Power of Ideology*, Brighton, Harvester Wheatsheaf, 1989, pp. 313-337.

Artigo traduzido por Ana Carolina Eiras
Coelho Soares, historiadora.

* Filósofo, Universidade de Torino e de Nice-Sophia Antipolis

Orientação editorial

1. Considerações Iniciais

Logos: Comunicação & Universidade é uma publicação semestral do Programa de Memória em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. A cada número há uma temática central, focalizada para servir de escopo aos artigos, organizados por seções.

2. Orientação Editorial

2.1. Os textos serão revisados e poderão sofrer pequenas correções ou cortes em função das necessidades editoriais, respeitado o conteúdo.

2.2. Os artigos assinados são de exclusiva responsabilidade dos autores.

2.3. É permitida a reprodução total ou parcial das matérias desta revista, desde que citada a fonte.

3. Procedimentos Metodológicos

3.1. Os trabalhos devem ser apresentados impressos em duas vias, acompanhados do disquete, gravados em editor de texto Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para conversão), em espaço duplo, fonte Times New Roman tamanho 12, não excedendo a 15 laudas (incluindo a folha de referências bibliográficas e notas).

3.2. Uma breve referência profissional do autor com até cinco linhas deve acompanhar o texto.

3.3. Os artigos devem ser antecipados por um resumo de no máximo cinco linhas e três palavras-chave. É desejável que o resumo tenha duas versões, uma em inglês e outra em espanhol.

3.4. As citações devem vir entre aspas, sem se destacarem do corpo do texto, devendo acompanhá-las imediatamente as referências bibliográficas: sobrenome do autor, ano da obra e página correspondente, entre parênteses.

3.5. As notas devem ser numeradas no corpo do texto. É desejável que sejam em número reduzido. Devem ser organizadas em seguida à conclusão do trabalho e antes da bibliografia.

3.6. As ilustrações, gráficos e tabelas devem ser apresentados em folha separada, no original, gravados no mesmo disquete, como um apêndice ao artigo, com as respectivas legendas e indicação de localização apropriada no texto.

3.7. A bibliografia, organizada na folha final, não deverá exceder a dez obras, obedecendo às normas da ABNT (Ex.: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. *Título da obra*. Cidade: Editora, ano.) Os títulos de artigos de revistas devem seguir o mesmo padrão, sendo que o nome da publicação deve vir em itálico (Ex.: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. Artigo. Cidade: *Revista/Periódico*, n.X, mês, ano, página.).

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Reitora

NILCÉA FREIRE

Vice-reitor

CELSO PEREIRA DE SÁ

Sub-reitor de Graduação

ISAC JOÃO DE VASCONCELLOS

Sub-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

MARIA ANDRÉA RIOS LOYOLA

Sub-reitor de Extensão e Cultura

ANDRÉ LUIZ DE FIGUEIREDO LÁZARO

Diretor do Centro de Educação e Humanidades

LINCOLN TAVARES SILVA

Faculdade de Comunicação Social

Diretor: PAULO SÉRGIO MAGALHÃES MACHADO

Vice-diretor: RONALDO HELAL

Chefe do Departamento de Jornalismo

JOÃO PEDRO DIAS VIEIRA

Chefe do Departamento de Relações Públicas

MANOEL MARCONDES MACHADO NETO

Chefe do Departamento de Teoria da Comunicação

ERICK FELINTO DE OLIVEIRA

LOGOS 17

Editora: Hérís Arnt

Sub-editora: Luciane Lucas

Conselhos Editorial e Científico: Ricardo Ferreira Freitas (Presidente do Conselho Editorial), Luiz Felipe Baêta Neves (Presidente do Conselho Científico), Bernardo Issler (Fundação Cásper Líbero), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Denise Oliveira (UERJ), Fátima Quintas (pesquisadora da Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (pesquisador do CNRS-França), Ismar de Oliveira Soares (USP), João Maia (UERJ), Luis Custódio da Silva (UFPA), Michel Maffesoli (Paris V-Sorbonne), Nelly de Camargo (UNICAMP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Univ. Montpellier), Patrick Wattier (Univ. Strasbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Pedro Gilberto Gomes (UNISINOS), Robert Shields (Carleton University/Canadá), Ronaldo Helal (UERJ) e Rosa Lucila de Freitas (UFL)

Projeto Gráfico: Fabiana Antonini e Sonia Souza

Capa: Adriana Melo

Diagramação: Fabiana Antonini e Rita Alcântara

Tradução de Espanhol: Marly Sobral de Miranda

Tradução de Inglês: Equipe LED

Redação: João Pedro Dias Vieira e Luciane Lucas

Estagiários: Guilherme Kenji e Marcella Vieira

Apoio Administrativo: Franklin Nelson Loureiro

Endereço para correspondência:

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
REVISTA LOGOS/LED/FCS/UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar/Bloco A - Maracanã
20550-013 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel.fax: (21) 2587-7645 - E-mail: led@uerj.br